

EL CUERPO CONTRA EL LENGUAJE: SIMONE DE BEAUVOIR Y JEAN-PAUL SARTRE

Marta Segarra
Universitat de Barcelona

Ce que je cache par mon langage, mon corps le dit.
Roland Barthes

Es casi una obviedad constatar que el cuerpo femenino ha ocupado un lugar central en la imaginación humana universal, particularmente en sus manifestaciones artísticas, tanto en el campo de las artes visuales como en el de la literatura, desde los blasones medievales hasta las producciones surrealistas. En esta breve contribución al debate sobre la belleza femenina, pretendo plantear la cuestión de si la representación literaria del cuerpo femenino y su valoración en el plano estético varía sustancialmente en dos escritores con profundas concomitancias filosóficas, ideológicas y estéticas, y con una experiencia vital compartida que puede redundar en una afinidad mucho mayor: Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre.

Para comparar esta imagen del cuerpo femenino y la valoración de su belleza en Sartre y en Beauvoir, me he limitado a algunos de sus textos narrativos de ficción, dejando de lado su producción filosófica y autobiográfica (con la excepción de *Une mort très douce* de Beauvoir, que se podría incluir en su obra autobiográfica, aunque la distinción entre autobiografía y ficción es muy tenue en esta autora). Esta restricción obedece al hecho de que he querido analizar la representación del cuerpo femenino en sus apariciones imaginarias, procurando evitar la racionalización inherente a las obras filosóficas o de corte claramente ideológico como *Le deuxième sexe*

o incluso *La nausée*. Así, he tomado como corpus de análisis la serie inacabada de novelas que Sartre agrupó bajo el nombre de *Les chemins de la liberté* (que comprende *L'âge de raison*, *Le sursis*, *La mort dans l'âme* y *Drôle d'amitié*, publicadas entre 1945 y 1949) -que constituyen según la crítica sus textos más *novelescos*- y tres obras de Simone de Beauvoir que, aun correspondiendo a épocas distintas de su carrera, tratan más extensamente el tema del cuerpo femenino y de su belleza: la célebre novela *L'invitée*, publicada en 1943; el autodenominado *récit* o relato de la muerte de su madre, *Une mort très douce*, que data de veinte años después, 1964; y las tres narraciones reunidas bajo el título de *La femme rompue* (1967).

En primer lugar, observamos que, tanto en Sartre como en Beauvoir, el cuerpo femenino aparece polarizado en dos actitudes contrapuestas: la identificación del personaje con su propio cuerpo y el rechazo hacia el mismo. Esta identificación y este rechazo significan dos valoraciones opuestas, pero compatibles, del cuerpo femenino. Beauvoir las reúne en *Une mort très douce* cuando la narradora contempla el cuerpo de su madre:

Aucun corps n'existait moins pour moi -n'existait davantage. Enfant, je l'avais chéri; adolescente, il m'avait inspiré une répulsion inquiète; c'est classique; et je trouvai normal qu'il eût conservé ce double caractère répugnant et sacré: un tabou. (27)

(Ningún cuerpo existía menos para mí -y existía más. De niña, lo había amado; de adolescente, me había inspirado una repulsión inquieta; es típico; y encontré normal que hubiera conservado este doble carácter repugnante y sagrado: un tabú.)

Este "doble carácter" no afecta tan sólo al cuerpo materno sino que se refiere al cuerpo femenino en general, como lo demuestran los ejemplos que daremos.

Por su parte, la representación de la mujer en Sartre oscila entre la masculinización y la exageración de sus rasgos femeninos, polaridad que con frecuencia se encuentra reunida en un mismo personaje. Por ejemplo, Marcelle es descrita en *L'âge de raison* como una mujer "de gestos masculinos"; esta masculinidad es patente en su retrato de diez años atrás ("*une jeune fille maigre et coiffée en garçon qui riait d'un air dur et timide. Elle portait un veston d'homme et des souliers à talons plats*", 1945a: 396; "una muchacha delgada y peinada como un chico que se reía con un aire duro y tímido. Vestía una chaqueta de hombre y zapatos planos").

Pero los vestigios hombrunos conservados por Marcelle contrastan con su cuerpo actual, de una feminidad exagerada, casi como la de las venus prehistóricas, donde las redondeces son signo de fertilidad: "la curva tierna y

gruesa de sus caderas", "sus gruesos muslos", "sus senos pesados" (396). Su masculinidad residual es compartida por otros personajes de la misma novela: la vieja abortadora, que va "vestida de hombre" (411) y tiene "manos de hombre" (412); pero también, sorprendentemente, Lola, la mujer más sensual, la típica *femme fatale*, cantante de cabaret sin suerte y perdidamente enamorada de un jovencuelo. Lola, la exacerbación de la feminidad sensual, con sus "labios enormes" e "hinchados", sus "senos espesos", sus brazos como "cabelleras" o telas de araña que atrapan al hombre en sus redes, su "cabeza de Medusa", aterradora y a la vez enormemente atractiva, posee también rasgos masculinos, como Marcelle. Cuando se dispone a cantar, momento en que potencia su sensualidad al máximo, efectúa gestos masculinos y su rostro se parece al "morro de un león" (584).

Esta sexualización intensa de la mujer "*épanouie*" (que acapara, pues, rasgos muy femeninos y otros masculinos) provoca, sin embargo, una inhibición del deseo masculino. Éste se dirige preferentemente, en cambio, hacia otro tipo de mujer, la mujer "lunar" (Sartre, 1945a: 447) y fría, de cuerpo infantilizado y casi andrógino, encarnada por Ivich en esta novela de Sartre y por Xavière en *L'invitée* de S. de Beauvoir. Es una mujer aparentemente inasequible, que elimina de su cuerpo las marcas de la feminidad mediante el rechazo a la comida, la anorexia más o menos fingida, la delgadez extrema, que contrasta con el sobrepeso del primer tipo de mujer que hemos analizado. Si ésta, por su molición, apelaba al tacto, Ivich y Xavière rechazan todo contacto, por lo menos al principio. Su admiración por la belleza del cuerpo humano, que enarbolan como un estandarte, es puramente abstracta y pasiva. Su "horror por lo fisiológico", como dice Ivich (Sartre, 1945b: 752), las empuja a refugiarse en el mundo etéreo de una falsa pureza, a sacralizar su propio cuerpo alejándolo de toda intromisión exterior, fingiendo al mismo tiempo un total desinterés hacia el mismo.

Esto las empuja a una tensión insoportable, que se escapa a veces mediante un gesto teatral y simbólico, la automutilación, una escena que aparece tanto en Simone de Beauvoir como en Sartre. En efecto, Xavière se lastima a sí misma hundiendo la brasa de un cigarrillo en su mano, y siente mientras lo hace un placer "íntimo y solitario", un placer "voluptuoso" de loca (Beauvoir, 1943: 354); Ivich, por su parte, se "divierte con su sangre", según su propia expresión, hiriéndose voluntariamente con un cuchillo en la palma de la mano (Sartre, 1945a: 609). Sartre se recrea más en esta escena, añadiendo detalles simbólicamente significativos, como el hecho de que Mathieu, imitando a Ivich, se lastima a su vez, lo cual provoca el primer entendimiento entre ambos, que mezclan sus sangres en un momento de

comuni3n exaltada que mima el acto sexual (611). Esta evocaci3n de la sangre hace referencia, a la vez, a la sangre menstrual, es decir, al acceso a la pubertad de Ivich, hasta entonces mujer-niña asexual, y a su desfloraci3n.

Por otra parte, la oposici3n entre la mujer fuertemente sexualizada y la mujer-niña, casi andr3gina (recordemos la identificaci3n de Ivich con su hermano Boris, su doble y alter ego), tiene una repercusi3n temporal muy clara. La primera es una mujer de una cierta edad, en la frontera entre la plena madurez de su belleza y la decadencia f3sica, y el hombre siente a trav3s de ella, con agudeza, el paso del tiempo. Refiri3ndose a Lola, por ejemplo, Ivich exclama: "*Ce que a peut tre mouvant cette tte ravage sur ce corps panoui. Je sentais le temps couler, j'avais l'impression qu'elle allait se faner entre mes bras*" (Sartre, 1945: 596; "Cuán conmovedora resulta esta cara devastada sobre este cuerpo opulento. Sentía correr el tiempo, tenía la impresi3n de que ella iba a marchitarse entre mis brazos"). Desde esta perspectiva, los rasgos f3sicos que connotaban la sensualidad y la belleza femeninas pueden convertirse en evocaciones terribles: la boca, insecto devorador (Sartre, 1945: 405-406); el acto sexual comparado por Boris a la "muerte sangrienta del toro" (428)...

Esta temporalizaci3n del cuerpo femenino nos lleva a la descripci3n pormenorizada de la p3rdida de su belleza, de su decadencia f3sica, a trav3s de la enfermedad y, sobre todo, la vejez. Estas imágenes aparecen con mucha frecuencia en las obras de Simone de Beauvoir, especialmente en *Une mort très douce*, pero tambi3n en *La femme rompue*, sobre todo. Los tres relatos que forman este último libro tienen como punto común la presencia de tres mujeres maduras que, a causa de un accidente en sus vidas (abandono del marido, enfermedad f3sica o mental...) ingresan de golpe en la vejez. Ésta se manifiesta, por un lado, en la desconfianza hacia el propio cuerpo, que deja ya de ser la máquina más o menos perfecta que no se hace notar: "*Je n'tais plus matrese de mon coeur, de mon souffle; mes jambes m'obissaient  peine*" (Beauvoir, 1967: 70; "Ya no dominaba mi coraz3n, ni mi aliento; las piernas casi no me obedecían"); "*mon corps me lchait*" (71; "mi cuerpo me abandonaba").

Por otra parte, la vejez provoca un desapego creciente hacia la propia imagen f3sica; un abismo se abre entre la identidad personal y su encarnaci3n material, el cuerpo, que se convierte así en un mero armaz3n, en un objeto: "*Ce corps, rduit soudain par cette dmission  n'tre qu'un corps, ne diffrait plus gure d'une dpouille: pauvre carcasse sans dfense, palpe, manipule par des mains professionnelles*" (Beauvoir, 1964: 27; "Ese cuerpo, reducido por su claudicaci3n a no ser más que un cuerpo, no se distinguía de

un despojo: un pobre armaz3n indefenso, palpado, manipulado por manos profesionales"). La enfermedad provoca tambi3n, incluso en las personas j3venes, esta alienaci3n del propio cuerpo, esta separaci3n que culmina con la *reificaci3n* del cuerpo, con su transformaci3n en objeto inerte.

Esta cosificaci3n se caracteriza a veces por el *desmembramiento* del cuerpo, por la singularizaci3n de alguno de sus miembros, que se torna independiente y alcanza la categoría de objeto único, aislado de la unidad corporal, ajeno por completo a la identidad de la persona:

Françoise n'était attentive  son visage que pour le soigner comme un objet étranger; elle cherchait dans son pass des paysages, des gens et non pas elle; et mme ses idées, ses gots ne lui composaient pas une figure. (Beauvoir, 1943: 183)

(Françoise s3lo estaba atenta a su rostro para cuidarlo como un objeto extraño; buscaba en su pasado paisajes, personas y no a sí misma; e incluso sus ideas, sus gustos no le hacían una cara.)

El cuerpo femenino se equipara en algunas ocasiones a objetos concretos (una ánfora en el caso de Marcelle, haciendo alusi3n a su embarazo y a su funci3n nutricia; Sartre, 1945a: 405). Tambi3n es animalizado por Sartre, en una operaci3n de matices ligeramente peyorativos: Odette es comparada a una "cotorra" (1945b: 750), y su presencia a la de un animal dom3stico ("*elle avait la grce et la tranquillit d'une bte familire: elle s'asseyait, repartait, revenait s'asseoir, sre de passer inaperue*", 828; "tenía la gracia y la tranquilidad de un animal familiar: se sentaba, se iba, volvía a sentarse, con la seguridad de pasar desapercibida").

Pero esta reificaci3n del cuerpo no se produce tan s3lo en las mujeres maduras o como consecuencia de la enfermedad: la mujer-niña, Ivich, es tambi3n "momificada" por Mathieu, convertida en un "pequeño ídolo mudo" (1945b: 1085). Por lo tanto, la cosificaci3n, que con frecuencia se realiza mediante la petrificaci3n, no significa el paso del cuerpo al cadáver, de la existencia a la nada, sino que representa un modo de sustraer la corporeidad al devenir temporal.

Esta relaci3n de polaridad que acabamos de comentar, entre la aceptaci3n o identificaci3n total con el propio cuerpo y su rechazo, se complementa en las obras de ambos autores con la dial3ctica entre el interior y el exterior del cuerpo. De este modo, el cuerpo se valora porque constituye un límite f3sico entre el yo y lo otro, el mundo exterior. Esta barrera tiene un efecto tranquilizador; lo apreciamos en la imagen, utilizada tanto por Sartre como por Beauvoir, de la "*coquille*", la concha o el cascar3n impermeable

que ofrece una protección sin fisuras. Este ámbito cerrado puede extenderse en determinadas ocasiones fuera de los límites del propio cuerpo; es el caso de Marcelle en *L'âge d'homme* y también el de Xavière en *L'invitée*, que hacen de sus habitaciones respectivas una prolongación del propio cuerpo, defendiendo ferozmente su intimidad. Pero esta visión gratificante del cuerpo acotado adquiere a veces tintes negativos: Françoise se lamenta de "habitar tan sólo en [su] piel, mientras que la tierra es tan vasta" (Beauvoir, 1943: 17); asimismo, el exterior del cuerpo puede significar un obstáculo para alcanzar el interior de la persona, transformarse en un muro de incompreensión: "*elle n'avait aucune prise sur cette petite âme butée ni même sur le beau corps de chair qui la défendait*" (300; "no tenía ningún poder sobre su terca personita, ni incluso sobre el bello cuerpo de carne que la defendía").

El aspecto exterior del cuerpo constituye también una máscara de las emociones interiores, en especial por lo que se refiere al rostro, que en *L'invitée* aparece como un verdadero instrumento de precisión, capaz de fabricar emociones y sentimientos fingidos:

D'un seul coup en abordant Xavière il avait éclairé son visage et sa voix; il en contrôlait les moindres nuances avec une précision inquiétante: il fallait qu'il fût sur le qui-vive, il ne possédait pas du tout cette gaieté légère et tendre qui brillait dans ses yeux. (179)

(De golpe, al dirigirse a Xavière había aclarado su rostro y su voz; controlaba sus matices más tenues con una precisión inquietante: debía de estar muy atento, ya que en realidad no poseía esa alegría ligera y tierna que brillaba en sus ojos.)

En otros casos, el rostro adquiere ese poder tradicional de "espejo del alma"; deja traslucir, e incluso traiciona los sentimientos más recónditos del ser. El cuerpo en general se transforma entonces en una masa informe que se modela según los estados de ánimo; tan grande es la importancia de esas emociones que el cuerpo llega hasta desencarnarse: "*elle avait un séduisant visage, si nuancé, si changeant qu'il ne semblait pas fait de chair; il était fait d'extases, de rancunes, de tristesses, rendues magiquement sensibles aux yeux*" (Beauvoir, 1943: 75; "tenía un rostro seductor, tan sutil, tan cambiante que no parecía hecho de carne; estaba hecho de éxtasis, de rencores, de tristezas, que por arte de magia se volvían sensibles a los ojos").

En esta dialéctica entre el interior y el exterior corporal, los sentidos tienen un papel fundamental, puesto que son los que permiten el contacto con el universo externo. La vista, en primer lugar, es la que crea el mundo a cada instante; al principio de *L'invitée*, Françoise tiene la intuición de que los objetos sólo existen en su presencia, ante sus ojos (12); del mismo modo, la

protagonista de "L'âge de discrétion", relato incluido en *La femme rompue*, nos hace notar que la vista es el sentido de lo actual, del presente (17), mientras que el olfato, por ejemplo, es el sentido del pasado, el que es capaz de evocar recuerdos de la infancia, de forma súbita e irreprimible.

Pero si en Simone de Beauvoir los olores son casi siempre agradables, en Sartre nos encontramos frecuentemente con olores fétidos, producto de la sensualidad exacerbada de sus mujeres maduras, que inhiben el deseo del hombre. Esta presencia del olor ofensivo, "indiscreto", está en conexión con la valoración ambigua que hace Sartre del interior del cuerpo femenino, y en especial del que corresponde a la mujer-madre, nutridora. La asociación entre olor y fecundidad la encontramos en un pasaje muy revelador, referido a Marcelle: "*c'était imperceptible et même, si on voulait, ça n'était pas à proprement parler une odeur, mais on aurait dit qu'elle fécondait l'air autour d'elle*" (1945a: 566; "era imperceptible, e incluso podríamos decir que no era en realidad un olor, pero se diría que ella fecundaba el aire a su alrededor"). Por otro lado, el tacto es el sentido más *sensual*, el que pone en contacto los cuerpos entre sí, el que provoca más placer y más dolor...

En esta dialéctica entre el exterior y el interior corporal, éste recibe una valoración ambigua, especialmente clara en Jean-Paul Sartre. En efecto, el cuerpo femenino es considerado en muchas ocasiones por éste en su aspecto nutricional y fecundo; la piel y la carne femeninas son comparadas constantemente a productos alimenticios como la leche, la mantequilla y el azúcar: "su carne blanda y mantecosa" (1945a: 400); "la agarró por los hombros y sus dedos se hundieron en mantequilla tibia" (570); "*elle regardait son ventre et elle retrouvait, devant l'abondance de ces grasses prairies nourricières, une impression qu'elle avait eue lorsqu'elle était petite, devant les seins des femmes qui allaitaient au Luxembourg*" (465; "ella miraba su vientre y rememoraba, ante la abundancia de esos ricos prados alimenticios, una impresión que había tenido de pequeña, ante los senos de las mujeres que daban el pecho en el jardín del Luxembourg"). El cuerpo femenino, en esta faceta fecunda y alimenticia, se asimila a la mollicie, a las materias untuosas y líquidas, y finalmente se fusiona con la tierra-madre, en un pasaje muy esclarecedor:

Pinette avait couché cette femme sous lui, il l'écrasait dans la terre, il la fondait à la terre, à l'herbe hésitante; il tenait la prairie couchée sous son ventre, elle l'appelait, il s'enracinerait en elle par le ventre, elle était eau, femme, miroir; elle reflétait sur toute sa surface le vierge héros des batailles futures, le mâle, le soldat glorieux et vainqueur." (Sartre, 1949a: 1282)

(Pinette había acostado a esa mujer debajo de él, la aplastaba contra la tierra, la fundía a la tierra, a la hierba vacilante; tenía la pradera acostada bajo su vientre, que lo llamaba; se arraigaría a ella por el vientre, ella era agua, mujer, espejo; reflejaba en toda su superficie al héroe virgen de las futuras batallas, el macho, el soldado glorioso y vencedor.)

En esta fusión del cuerpo femenino (porque aquí ya no se trata de una mujer en particular, sino de su arquetipo) con la naturaleza, ésta se convierte, pues, en un reflejo gratificante del hombre. La mujer se identifica también a la noche:

Elle lui sourit parce qu'il faut toujours leur sourire, elle lui offrit le calme et la douceur de la nature, l'optimisme confiant de la femme heureuse; par en dessous elle se fondait à la nuit, elle se diluait dans cette grande nuit féminine qui recélait, quelque part dans son coeur, Mathieu. (Sartre, 1949a: 1302)

(Ella le sonrió porque hay que sonreírles siempre, le ofreció la calma y la suavidad de la naturaleza, el optimismo confiado de la mujer feliz; por debajo, ella se fundía a la noche, se diluía en esa gran noche femenina que ocultaba, en algún lugar de su corazón, a Mathieu.)

Pero este poder fértil y nutricio, esta molición complaciente pueden transformarse también en atributos menos gratificantes. De hecho, la mujer fecundada, la mujer-madre pierde todo atractivo sensual en *L'âge de raison*. Del mismo modo en que la feminidad exagerada resultaba contraproducente para la libido masculina, el cuerpo femenino puede pasar de bello a repulsivo por sus mismos caracteres de receptáculo alimenticio y muelle: "*Des corps de femme, ça s'empoigne. Du caoutchouc, de la viande désossée, il vous en vient toujours plus qu'on ne veut dans les mains*" (Sartre, 1945b: 847; "Los cuerpos de mujer, se agarran. Como caucho, como carne deshuesada, siempre te llevas más de lo que querías coger"). Por otra parte, la mujer-niña que escapaba a estos rasgos hiperfeminizados no es capaz de llevar a cabo esta misión nutricia (así, el embarazo de Ivich se malogra).

Al mismo tiempo, el interior del cuerpo femenino es visto como el reino de lo húmedo y lo viscoso, en sus connotaciones más repugnantes, y por lo tanto como nido de podredumbre. Mathieu piensa en el embarazo de Marcelle, por él provocado, en los siguientes términos: "*Dans son ventre, il y avait une petite marée vitreuse qui gonflait doucement, à la fin ça serait comme un oeil: «Ça s'épanouit au milieu des cochonneries qu'elle a dans le ventre, c'est vivant»*" (1945a: 410; "En su vientre, había una pequeña marea viscosa que se hinchaba suavemente, al final sería como un ojo: «Se desarrolla en medio de las porquerías que tiene ella en el vientre, está vivo»). Esta podredumbre se multiplica gracias a la enfermedad, el cáncer de matriz

padecido por Lola y el de intestinos por la madre de la narradora en *Une mort très douce*. En el plano temporal, esta ambivalencia entre el vientre fecundo y el vientre corrompido representa la ambigüedad femenina ante los ojos del hombre: la mujer capaz de crear vida, de llevar a cabo el ciclo vital, y la mujer devorante, que acoge en ella la semilla de la corrupción y la muerte.

Volviendo al propósito que nos planteábamos al inicio de este artículo, es decir, si podemos advertir diferencias en la imagen del cuerpo femenino en la obra de Sartre y de Beauvoir, vemos que, aunque éstos compartan ciertos puntos de vista, sus representaciones imaginarias del cuerpo femenino y de su belleza son en esencia distintas. De entrada, el cuerpo está mucho más presente en Sartre que en Beauvoir; aquél nos presenta la imagen de la mujer como una tierra incógnita, como un enigma a explorar, mientras que en Beauvoir el cuerpo femenino aparece con menos frecuencia, por su misma evidencia y banalidad. Sartre, más allá de la polaridad entre mujer-madre y mujer-niña, asimila el arquetipo femenino a la naturaleza, opuesta a la razón como patrimonio masculino. La mujer se identifica a lo interior, mientras que el hombre está abocado al exterior. Boris, en *La mort dans l'âme*, lo resume así: "*Les femmes entre elles parlent de leur intérieur ou de leurs intérieurs*" (1949a: 1192; "Las mujeres, entre ellas, hablan de su interior corporal o de su interior doméstico").

En cambio, Simone de Beauvoir nos presenta a unas mujeres mucho menos sensuales y más reflexivas; por ello, sus cuerpos, en general, están difuminados y hasta borrados, como si fueran incompatibles con sus palabras y su autonomía. En lugar de intentar superar la dicotomía tradicional entre naturaleza y razón, Beauvoir la asume y opta por uno de sus términos.

Sin embargo, esta solución no es gratificante para sus personajes femeninos. Si renuncian a su cuerpo, no sólo es para enfrentarlo a su palabra y elegir a ésta, sino que con frecuencia lo hacen para encontrarse en el de la persona amada, fusión simbolizada por la imagen de los siameses, que Beauvoir utiliza en varias de sus novelas. Esta unión que, en principio, implica por igual a las dos partes y que representa la superación ideal de la división hombre/mujer, se vuelve contra ésta, ya que el hombre conserva siempre su existencia independiente.

Cabe añadir que Sartre tampoco aboga por esta integración imaginaria de contrarios, porque sus mujeres bellamente andróginas están condenadas a la feminización forzada y fracasada. En Simone de Beauvoir, la mujer se ve abocada irremediamente a una situación de dependencia física y emocional -de la que el hombre está exento-, que se traduce en una visión más bien negativa del cuerpo y su belleza. Vemos, pues, constatación que por

MARTA SEGARRA

otro lado ya ha sido realizada por parte de la crítica sobre Beauvoir, que la autora de *El segundo sexo*, considerada con justicia una de las madres del feminismo occidental, perpetúa en sus construcciones imaginarias las divisiones tradicionales entre lo masculino y lo femenino, en una visión ni mucho menos tan complaciente como la de Sartre y bastante más pesimista, pero sin aportar tampoco ninguna alternativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUVOIR, Simone de (1943). *L'invitée*. París: Gallimard, 1979.
- BEAUVOIR, Simone de (1964). *Une mort très douce*. París: Gallimard, 1982.
- BEAUVOIR, Simone de (1967). *La femme rompue*. París: Gallimard, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul (1945a). *L'âge de raison*. En *Oeuvres romanesques*. Ed. Michel Contat y Michel Rybalka. París: Gallimard-NRF, "Bibliothèque de la Pléiade", 1981, 391-729.
- SARTRE, Jean-Paul (1945b). *Le sursis*. En *Oeuvres romanesques*, op. cit., 731-1133.
- SARTRE, Jean-Paul (1949a). *La mort dans l'âme*. En *Oeuvres romanesques*, op. cit., 1135-1457.
- SARTRE, Jean-Paul (1949b). *Drôle d'amitié*. En *Oeuvres romanesques*, op. cit., 1159-1534.