

EL PODER PRECARIO DE LA LITERATURA: LAS MOSCAS DE SARTRE EN 1943

Ingrid Gladster*

En los años sesenta, una mesa redonda reunió en París a autores llamados ‘comprometidos’, entre ellos Jean-Paul Sartre, con representantes de la “nueva novela” quienes, como se sabe, no aprecian la literatura comprometida. Los participantes se hicieron la pregunta: “Que peut la littérature?”¹. Una traducción podría ser: “¿Cuál es el poder de la literatura?”². Por esa época, al menos en aquella mesa redonda, Sartre todavía afirmaba que la literatura puede tener cierto impacto en el lector, pero ya le atribuía mucho menos poder que en los años cuarenta cuando escandalizaba a unos y fascinaba a otros con su teoría de la literatura comprometida exigiendo que el escritor confrontara a sus lectores con la realidad para que a nadie le fuera posible sustraerse a su responsabilidad social e histórica. Su manifiesto de la literatura comprometida titulado *Qu'est-ce que la littérature? (¿Qué es la literatura?)* salió en 1947, poco después que los Aliados habían liberado a Francia del fascismo. Durante la ocupación alemana de Francia —es decir de 1940 a 1944— Sartre había tenido la oportunidad de adquirir experiencia como autor a fin de conocer concretamente el poder de la literatura. Había representado durante este período tres obras teatrales, y en dos de ellas quería, según afirmaría después de la guerra, llamar a la resistencia contra la ideología dominante que toleraba y, en parte, favorecía el fascismo en Francia. En esta charla quiero informarles cómo Sartre realizó sus intenciones y si logró efectivamente hacerse comprender por sus espectadores. ¿Cuál es el poder de la literatura?

Pero digamos antes algunas palabras para aclarar qué fue lo que motivó a Sartre para comprometerse como autor. Uds. saben que Sartre nació en

* Texto ligeramente modificado de una conferencia dictada el 16 de febrero de 1987 en la Pontificia Universidad Javeriana.

1905 e hizo estudios de filosofía en una de las universidades de más alto nivel en Francia, l'*Ecole Normale Supérieure* en la calle Ulm de París. En 1929, fue el primero de su promoción y obtuvo un puesto como profesor en un colegio de provincia. Pero ser profesor, para él, era más o menos un recurso para sostenerse. Desde muy joven quería hacerse escritor, como nos dice en su autobiografía *Las palabras* y tal vez de manera aún más clara en textos publicados después de su muerte, por ejemplo los diarios escritos durante la guerra³. En los años treinta, todo el tiempo que le quedó después de sus clases, lo dedicó a escribir. Alcanzó a publicar dos obras de teoría (*La imaginación* y *La trascendencia del ego*), pero tuvo problemas para que fuera aceptado un texto de ficción que venía escribiendo desde comienzos de los años treinta. La editorial Gallimard, la más prestigiosa de Francia en la época, rechazó durante mucho tiempo este texto que Sartre había titulado *Melancholía*. Para lograr la publicación, Sartre tuvo que conformarse con muchas supresiones, ya que había en la obra pasajes escandalosos sobre la manera como el protagonista sienta su sexualidad⁴. También tuvo que aceptar que Gaston Gallimard cambiara el título del libro. Este se llamaría *La Náusea* y se publicaría finalmente en 1938. Con *La Náusea* Sartre se granjeó la reputación de escritor joven y prometedor. Esa reputación se fundamentó también en las críticas literarias que había publicado en *La Nouvelle Revue Française*, la revista más prestigiosa de Francia en el período entre las dos guerras, la cual también fue editada por Gallimard. Sartre quien, para defender su punto de vista, nunca fue un tímido, había escrito entre otras cosas una reseña en la cual afirmó que François Mauriac no era artista, en un momento en que Mauriac era considerado ya como uno de los grandes novelistas de Francia⁵.

Así Sartre era ya conocido en ciertos círculos literarios de París cuando Francia, en septiembre de 1939, declaró la guerra a la Alemania hitleriana. Como todos los franceses aptos para el servicio militar, se vio obligado a ir a la guerra. Pero inesperadamente, hasta mayo de 1940 podía dedicarse prácticamente de lleno a escribir, más aún que en tiempos de paz, ya que antes de esta fecha todavía no había combates. Sabemos que en mayo de 1940 las tropas alemanas vencieron en una guerra relámpago a Francia. Posteriormente, Sartre pasó a un campo de prisioneros de guerra donde permaneció hasta marzo de 1941, momento en el cual pudo regresar a París y seguir trabajando en un colegio.

Pues bien, el período comprendido entre septiembre de 1939 y marzo de 1941 fue aparentemente un período decisivo en la vida de Sartre. En sus memorias —que mucho tiempo han servido de biografía oficial de Sartre— Simone de Beauvoir nos dice que su compañero regresó de la guerra completamente transformado⁶. Antes de la guerra, Sartre se había definido como

un individuo que mira la realidad desde afuera, un observador crítico de la sociedad. sobre todo de la burguesía, y *La Náusea* es una expresión de su anarquismo antiburgués. En la guerra se dió cuenta de que se había equivocado, que nadie está ubicado fuera de la realidad puesto que siempre estamos situados en la historia. Y puesto que siempre estamos envueltos con una situación, no podemos quedarnos afuera, no podemos abstenernos, tenemos que comprometernos. Abstenerse, en adelante, será una ilusión para Sartre, porque quien se abstiene también escoge, escoge abstenerse, pero se oculta esta elección a sí mismo, es inauténtico. A partir de la guerra, la noción de autenticidad juega un papel importante para Sartre. Sólo será auténtico quien se da cuenta del hecho de que es libre, quien no se oculta a sí mismo su situación, quien no responsabiliza a otros de lo que ocurre porque, para el Sartre de esa época, yo no soy otra cosa que lo que elijo y siempre hay alternativa que escoger, la muerte también es una⁷.

Con esa concepción de libertad y de responsabilidad del individuo Sartre no podía quedarse mudo mientras que los fascistas ocupaban a Francia. Quería sobre todo luchar contra el espíritu de la resignación que, después del Armisticio, se imponía entre sus compatriotas. Esa mentalidad se hizo también sentir en el campo de prisioneros en Alemania donde Sartre estaba internado. De acuerdo con los sacerdotes del campo, escribió un Misterio para la Navidad de 1940, pero el escenario de este Misterio es la Palestina histórica ocupada por los romanos. El título de la obra es *Bariona*. La acción transcurre en un pueblo amenazado por un aumento de impuestos que los ocupantes exigen. Bariona, el jefe del pueblo, tiene que escoger: tiene pues que aceptar o rechazar ese aumento. En cada caso, el pueblo va a perecer. Bariona decide pagar los impuestos, pero al mismo tiempo ordena que su generación será la última al negarse que su pueblo engendre más hijos. "La dignidad del hombre es, dice, en su desesperanza"⁸.

En esa situación empantanada el pueblo se entera del nacimiento del Mesías. Todos corren a adorar al niño esperando que les traiga la edad de oro. Pero Bariona aprende del brujo del pueblo que el Mesías moriría en la cruz. No quiere que sus compatriotas se arrodillen "delante de un cordero místico que predica la resignación", como dice el texto⁹. Se propone estrangular al niño. Sin embargo, cambia de opinión sobre todo porque le impresionan las palabras de Balthazar, uno de los Reyes Magos, papel interpretado por Sartre mismo. A mi juicio esas palabras constituyen el mensaje principal de la obra que un grupo de prisioneros representó ante los demás prisioneros del campo quienes se volvieron tan destinatarios como Bariona:

no eres idéntico a tu padecimiento. Por más que hagas [...] eres infinitamente más que él, puesto que es solamente lo que quieres que sea¹⁰.

Bariona quería también matar al niño que su esposa está esperando. Pero dice Balthazar que Cristo ha venido a la tierra para señalar que este niño tiene que nacer puesto que será libre. La pieza se termina con una marcha de Bariona y sus compañeros quienes, sabiendo que serán asesinados, luchan contra los mercenarios de Herdoes para defender al Mesías¹¹.

Así pues, hay dos concepciones de libertad en la obra. La libertad definida por Balthazar que es esencialmente una libertad mental: la gente sometida —ya sean los palestinos, ya sean los prisioneros franceses— tiene que superar su padecimiento. La existencia en el campo es solamente la condición a partir de la cual cada uno puede y tiene que definirse. Y la libertad política defendida por Bariona al fin de la obra cuando lucha con sus compañeros contra la opresión.

En las declaraciones sobre sus intenciones y sobre la recepción de la obra en 1940 que Sartre hizo después de la guerra¹² predomina siempre la alegoría política: la resistencia activa de Bariona contra los ocupantes era, según él, una invitación dirigida a sus compatriotas para que no se conformaran con su situación de oprimidos. Así Sartre reduce la polisemia de la obra a un sentido único. Al mismo tiempo dijo —lo que es bastante contradictorio— que había escogido el mito de la Navidad para realizar la unión más amplia entre cristianos y no creyentes¹³. Cada uno, en este momento de la Navidad, debía encontrar en la obra lo que quería. Y parece que, efectivamente, cada uno encontró en la obra lo que quiso encontrar. Tenemos algunos testimonios, sobre todo el diario de un sacerdote con quien Sartre leía todos los días *Ser y Tiempo* de Heidegger¹⁴. Estos testigos insinúan que solamente la élite intelectual del campo, en gran parte sacerdotes —también jesuitas— habían comprendido las intenciones de Sartre puesto que, charlando regularmente con él, conocían su pensamiento. Aparentemente, muchos de los que no conocían a Sartre creían asistir a una obra cristiana, lo que no les impidió captar algunas alusiones a la actualidad que Sartre había insertado en su obra¹⁵. En su biografía recientemente publicada, Annie Cohen-Solal aún menciona a un testigo para quien *Bariona* era una obra de inspiración antisemita!¹⁶.

Tal vez Sartre no se dio cuenta de esa recepción contraria en parte a sus intenciones porque, estando aún en el campo de prisioneros, escribió a Simone de Beauvoir que las experiencias hechas con *Bariona* le motivaban a escribir otras obras teatrales. *Bariona* es en muchos aspectos una prefiguración de *Las Moscas*.

El sacerdote con quien había leído *Ser y Tiempo* confeccionó para Sartre un certificado falso para que pudiera salir del campo. Cuando regresa

a París en marzo de 1941 trabaja como profesor de filosofía en el colegio Pasteur. Está decidido a comprometerse en la Resistencia. Recordemos que los alemanes había ocupado el Norte de Francia después del Armisticio, que la Tercera República había llegado a su fin y que el último parlamento de esa República había transferido el poder al Mariscal Pétain, un conservador que quería restaurar a Francia con valores antirepublicanos¹⁷ y que colaboró cada vez más con los ocupantes. Pero había gente para quienes el poder de Pétain no era legal. Uds. saben que el General De Gaulle se exilió en Inglaterra desde donde pretendió representar al gobierno legal de Francia. A partir de Inglaterra y de las colonias de Francia luchó al lado de los Aliados para reconquistar el territorio francés. De Gaulle representó la Resistencia externa. La Resistencia interna, es decir los que luchaban al interior de Francia para vencer a los ocupantes, fueron en su mayoría comunistas. Pero había también gente de otras ideologías que formaron espontáneamente grupos clandestinos. En 1941, Sartre fundó uno de estos grupos con Merleau-Ponty y otros. El grupo que se llamó *Socialismo y Libertad* se proponía reunir y divulgar información y elaborar una doctrina política que pudiera ser utilizada después de la victoria de las democracias. Y efectivamente, logran difundir algunos folletos. Pero en 1941, la Resistencia interna ya no estuvo bien organizada, los grupos ya no están relacionados en una red. Aislado, el grupo de Sartre es bastante ineficaz. Sartre no logra establecer contacto con otros miembros de la Resistencia. Los comunistas sospechan de que es un agente de los ocupantes. André Malraux lo rechaza. Sartre juzga que el riesgo corrido es más grande que la eficacia del grupo y lo disuelve en otoño de 1941.

En ese momento, escribe Simone de Beauvoir en sus memorias, la única forma de resistencia a la cual Sartre tenía acceso era la obra teatral que ya estaba escribiendo para dos amigas actrices. Esa obra se llamaría *Las Moscas*¹⁸.

Supongo que Uds. conocen la pieza que se sirve del mito de Orestes. Sartre había encontrado este mito espontáneamente cuando estuvo buscando un asunto en el cual pudiera encarnar el tema del individuo eligiéndose como libertad en una situación, es decir el tema de *El Ser y la Nada* que estuvo escribiendo en la misma época. Puesto que Sartre quería transmitir a sus compatriotas un mensaje subversivo, la forma del mito le era muy útil como máscara para ocultar este mensaje a los ocupantes. Recordemos rápidamente el argumento tal como estuvo expuesto en el programa de 1943¹⁹: Orestes, hijo del rey Agamenón expuesto cuando era niño, regresa a su ciudad natal, Argos. La ciudad está infestada por las moscas y abrumada por el remordimiento. 15 años antes, Clitnestra, madre de Orestes, había asesinado a su marido Agamenón con la ayuda de Egisto. Egisto había usurpado el poder e

instituído cultos extraños para mantener a sus súbditos en una humildad abyecta. Orestes no piensa vengar a su padre, el rey asesinado, solamente quiere instalarse en su ciudad natal, cansado de su vida de exiliado. Pero en vano. Electra, su hermana, le rechaza. El usurpador la ha reducido al estado de esclava. Ella sueña con la venganza y el odio. No reconoce en el viajero tierno el libertador que estaba esperando. Orestes se exiliará otra vez? No. De súbito descubre en sí una singular y terrible libertad. Mata a Egisto y a su propia madre, libera al pueblo de Argos del tirano y después sale de la ciudad arrastrando consigo todas las moscas que eran las diosas del remordimiento. En vano las moscas le persiguen: Orestes sabe que es libre, asume libremente su crimen sin arrepentirse.

La obra tiene bastantes niveles de lectura, solamente mencionaré los dos que pueden interesarnos aquí. En el nivel de la filosofía de la época, la obra está concebida como el rechazo de una libertad no comprometida, una libertad interior como la entendía Henri Bergson o una libertad gratuita como lo era la disponibilidad de André Gide, *maitre à penser* o modelo de la inteligencia francesa entre las dos guerras. Cuando Orestes llega a Argos, está compenetrado de un escepticismo sereno que contempla las cosas sin jamás comprometerse. El asesinato es el acto por el cual se elige, se define como libertad en una situación específica²⁰.

Pero más interesante con relación al tema de la charla es el nivel de la actualidad política de la época. Tenemos que leer la obra como alegoría. Cada persona representa a un grupo dentro de la configuración política de la ocupación de Francia. Sartre dijo a este propósito después de la guerra:

En mi obra, el pueblo de Argos simboliza el pueblo francés, y Orestes es el pequeño grupo de franceses que cometió atentados contra los alemanes²¹.

Es decir, Orestes representa a la Resistencia y la persona a la cual mata, Egisto, representa a los ocupantes. En este sentido, la obra es, pues, una invitación a la resistencia armada. Pero la alegoría política es aún más amplia: Clitnestra, sometida al tirano, puede asimilarse al gobierno de Pétain, el de Vichy, que colaboró con los fascistas; Electra se puede asimilar a los franceses que odian a los ocupantes pero que, congelándose en este odio, no actúan; por fin Jupiter, aliado del tirano, puede representar a la Iglesia de Francia que, en larga medida, favoreció la colaboración con los ocupantes. Sartre pretendió que con esta obra había querido luchar contra dos géneros de remordimiento:

—Primero el remordimiento que, en la Francia ocupada, se volvió casi una mentalidad colectiva. El Mariscal Pétain afirmaba en todas sus conferen-

cias que Francia había perdido la guerra a consecuencia de los “pecados” cometidos por los franceses en la Tercera República. Esa República era un régimen liberal y anticlerical completamente contrario al régimen instituido por Pétain desde 1940. El remordimiento de la gente de Argos que no había denunciado el asesinato de su rey caricaturiza la mentalidad de los franceses al principio de la ocupación que es muy parecida a la resignación que Sartre había enfocado en el campo de prisioneros²².

—Y hay otra forma de remordimiento que Sartre pretendió denunciar en *Las Moscas*, el remordimiento del llamado “terrorista” que había matado a un enemigo. Para los terroristas, Francia estaba todavía en guerra y no se arrepintieron por haber matado a un ocupante o a un colaborador de los ocupantes. Pero sabían que por cada alemán muerto, los ocupantes mataban a su vez rehenes franceses. Mostrando a Orestes como asesino de su madre sin arrepentirse, Sartre quería señalar a los terroristas que debían resistir al peligro de denunciarse para impedir la ejecución de rehenes²³.

Muchas alusiones, pues, a la actualidad de la ocupación, pero escondidas detrás del mito para que la censura alemana no las detectara, ya que cada obra teatral tenía que pasar por el escritorio de un funcionario del departamento de Propaganda. Hace algún tiempo, busqué en el Archivo Nacional de París alguna información sobre la opinión que los funcionarios alemanes tenían en 1943 de la obra, pero no hay casi nada al respecto, puesto que antes de salir ellos de París en el verano de 1944, quemaron la mayoría de sus documentos cuando los Aliados estaban acercándose. Todo lo que sabemos es lo que dijo un censor alemán después de la guerra: pretendió haber comprendido muy bien el sentido político de la obra, pero que no la había prohibido ni denunciado a Sartre por su afición a la literatura francesa y porque quería aprovechar su función de censor para proteger a los autores amenazados²⁴. Uds. pueden imaginarse que el testimonio de esta persona resulta ser muy controvertido puesto que tiene el aspecto de una autojustificación. Respecto a la censura hay también que hacerse la pregunta siguiente: si Sartre sometió su texto a esa institución de los ocupantes y decidió representar la obra públicamente en una ciudad completamente controlada por ellos, ¿no significa esto un apoyo indirecto a la política cultural de estos ocupantes puesto que ellos querían sobre todo mantener la apariencia de que todo continuaba normalmente como antes? Ignoramos si Sartre, en 1943, estuvo consciente de este problema. De todas maneras, nos dice Simone de Beauvoir, Sartre había asistido a la representación de una obra en la cual también un mito, el mito histórico de Jeanne d’Arc, fue utilizado para hacer transmitir al público un llamado a la resistencia y, según él, nadie tenía el derecho de criticar al autor por haber representado la obra. Esta pieza le llevó a la decisión de hacer representar también *Las Moscas*²⁵.

Si existe una concesión demasiado grande hecha por Sartre para lograr el montaje de su obra es la de haber consentido a que la pieza se representara en un teatro cuyo nombre había sido cambiado por razones raciales. Los que conocen París saben que hay dos inmensos teatros parecidos en la Isla de la Cité, en el centro de la ciudad. Uno de estos teatros, hoy *Théâtre de la Ville* (es decir, Teatro de la Ciudad) tenía el nombre de la gran actriz judía Sarah Bernhardt. Los ocupantes, de acuerdo con el director francés del teatro, Charles Dullin habían transformado el nombre en *Théâtre de la Cité*. Un autor que aceptó que su obra estuviera representada en este teatro apoyaba, pues, de manera indirecta, la política racial de los ocupantes quienes, al mismo tiempo, persiguieron y mataron a muchos judíos franceses. Qué contradicción entonces: ¡llamar a la resistencia contra los fascistas y al mismo tiempo apoyarles! Los que publicaron libros tenían por lo menos la posibilidad de hacerlo en la clandestinidad, sin pasar por las instituciones oficiales. Pero no había teatro clandestino. Además Sartre, todavía no famoso, no conocía a muchos directores de teatro y tenía que aceptar este teatro o bien retirar su obra. No la retiró, quería que sus compatriotas le escucharan. Si ellos comprendieron el llamado a la resistencia, ¿tal vez se justifica la concesión?

La recepción de *Las Moscas* por el público de 1943 fue siempre muy controvertida²⁶. Hay testigos que pretenden que el sentido político hubiera sido evidente para todos los que asistieron a las representaciones. Una persona llega incluso a afirmar que después del estreno los espectadores —resistentes y colaboradores— se hubieran peleado en la sala. Pero igual cantidad de testigos afirman exactamente lo contrario, es decir que nadie hubiera percibido el sentido político. Todas esas declaraciones no encuentran apoyo en los documentos, es decir en las reseñas de la época que ahora, para nosotros, son la única fuente segura. Segura, aunque difícil, puesto que la prensa también estuvo sometida a la censura, y que por lo menos en los diarios y semanales de París, toda alusión era prohibida que hubiera podido perturbar la paz y el orden. Pero, a pesar de este problema, se puede sacar, con la precaución necesaria, bastante información de estos documentos.

El análisis de unos cincuenta reseñas y artículos de prensa publicados en 1943 y 1944 que consulté en bibliotecas y archivos de París muestra claramente que la crítica dramática de París, es decir los cronistas titulares de la columna teatral de sus periódicos, no comprendieron el sentido político de *Las Moscas*. Para la mayoría, Sartre era un torpe imitador de Giraudoux que había lanzado la moda del teatro mitológico. Este teatro era una corriente importante del teatro francés en la época entre las dos guerras y la *Electra* de Giraudoux que trataba el mismo mito que *Las Moscas* había sido repetida

algunas semanas antes del estreno de la obra de Sartre. Los críticos se preguntaron cuáles fueron las razones porque Charles Dullin, director muy famoso, había invertido dinero en el montaje de la obra de un profesor de colegio a quien faltaban todas las calidades de dramaturgo y a quien además gustaba la basura. Respecto a esa basura —las imágenes repugnantes de la mala fe como las moscas— algunos recuerdan el título de la primera novela de Sartre, *La Náusea*. La dirección de escena también adoptó esa estética negativa que caracteriza el texto: los elementos visuales como bastidores, trajes y máscaras eran ejecutados en un estilo de vanguardia que la ideología dominante francesa, de acuerdo con la ideología de los nazis, juzgó “judío-bolchevista” o “degenerado”. Si hubo algún ruido alrededor de *Las Moscas* en su estreno, era sobre todo por la escenografía no conformista. La crítica teatral de París no menciona o hace alusión a la actualidad política.

A ello se podría oponer que la condenación estética era un pretexto para la desaprobación política. Es lo que han pretendido efectivamente Sartre y Simone de Beauvoir después de la guerra. Pero los documentos no permiten que se haga esa interpretación. Muestran claramente que los críticos descifran la obra en el sólo nivel de la mitología griega sin interesarse por una transposición a la actualidad. Pero Uds. van a oponer que había censura de prensa y que los periodistas no debían hablar en sus diarios y semanales de resistencia. Cierto. Pero ellos sí podían servirse de un discurso alusivo y lo hicieron efectivamente en otras ocasiones, por ejemplo en las reseñas de la *Antigone* de Jean Anouilh estrenada en 1944. Aquí no.

Lo que dije es válido para la prensa de París la cual presumiblemente representa de cierta manera la acogida por la gran mayoría, un público burgués conformista ya no joven. Al lado de este público había por lo menos dos grupos más, en todo caso es lo que se afirma en los documentos. Frente al público tradicional conformista había un grupo de estudiantes jóvenes fascinados por Sartre, fascinados por su lenguaje antiburgués, su rebelión contra los valores establecidos que se traduce también en su estética negativa. Hay que pensar que estos jóvenes tampoco han descifrado en un nivel racional la alegoría política pero se han identificado instintivamente con Orestes que se erige contra el poder. Los únicos que comprendieron la obra en su sentido político actual y que establecieron la paralela entre el Argos de la mitología y la Francia ocupada fueron algunos intelectuales que podían expresarse fuera de la prensa autocensurada de París, entre ellos Michel Leiris, Gabriel Marcel y Maurice Merleau-Ponty. Fueron ellos intelectuales de formación filosófica que conocieron el pensamiento de Sartre, o en otros términos: que disponían para leer la obra del mismo código de Sartre. Y si yo digo “leer” en vez de “ver”, este significa concretamente que aquellos intelectuales

habían leído el texto impreso de *Las Moscas* antes o después de asistir a su representación teatral.

Ahora, cuando ya conocemos la acogida que ha tenido la obra, ¿podemos establecer si Sartre logró o no su objetivo de lanzar un llamado a la resistencia contra los ocupantes y contra el gobierno francés que colaboró? Lo que podemos decir es que Sartre se hizo comprender por una capa ínfima de intelectuales que no tenían que ser convencidos puesto que ya pensaban como él. Pero, a pesar de eso, asistir a la obra no era inútil para ellos puesto que entender una voz parecida a la suya bajo un régimen opresivo debía fortalecer sus convicciones. ¿Y los conformistas? Por lo menos no encontraron la evasión y la afirmación de sus valores que buscaron porque *Las Moscas* con su estética negativa, con su evocación de cosas purulentas, les daba náusea. Esta afirmación de sus valores encontrada en la mayoría de las obras de teatro, les ayudaba a soportar el régimen opresivo, les ayudaba a esperar sin hacer nada el día de la liberación mientras que sus compatriotas fueron torturados y asesinados en las cárceles y campos de concentración de los ocupantes. Y, por fin, los jóvenes seducidos por Sartre. Creo que esa fascinación aunque irracional constituía un buen antídoto contra la propaganda del Estado Francés y de los nazis quienes estaban empeñados en ganarse para sus objetivos a la juventud de entonces.

Las dos obras que hemos estudiado no estaban, pues, completamente exentas de poder, pero este poder era bastante precario. De todas maneas, no era el poder que Sartre en su teoría de la literatura comprometida, atribuye a la literatura. El sólo análisis de dos obras y de su acogida ha mostrado que en cada caso, para la mayoría de los espectadores, el mito —en el caso de *Bariona* el mito de la Navidad, en el caso de *Las Moscas*, el mito de Orestes— desarrolló una dinámica intrínseca. Los receptores no se dieron cuenta de que en parte Sartre se sirvió de aquellos mitos para transmitir contenidos invertidos. Percibieron esencialmente lo que correspondía a sus expectativas, es decir, un Misterio de Navidad y una tragedia mitológica, cuya acción se inscribe en los parámetros de la fatalidad, y eso a pesar de que en *Las Moscas* bastante se habla de libertad! Se ha dicho con razón que en obras teatrales lo que cuenta no es el texto sino la forma, el molde, y en el caso de Sartre, esa observación se confirma. Sin embargo me parece que hay algo más. Un mensaje unívoco no puede transportarse con un vehículo polisémico, es decir con la literatura ficticia. Hay siempre varios niveles de descodificación y cada receptor aplica su propio código, porque la obra —paradójicamente el mismo Sartre lo dicen en *¿Qué es la literatura?*— no son los signos gráficos en el libro sino un producto estético engendrado por un receptor cuando éste lee el texto. Pero el Sartre de los años cuarenta y cincuenta, que quería contri-

buir con su literatura a un cambio de la sociedad, no podía admitir que la libertad del lector es la libertad de leer su propia versión del texto; para el Sartre de esa época, las lecturas que no coinciden con las intensiones del autor son equivocaciones. Solamente más tarde, cuando había perdido sus ilusiones sobre el poder real de la literatura, admitió la existencia de la polisemia también fuera de la poesía. En adelante, ya no ensayaría cambiar la sociedad mediante obras de ficción. Compartió su tiempo militando con jóvenes izquierdistas y dedicándose a la redacción de su obra monumental sobre Flaubert para aprender lo que puede saberse de un hombre. No escuchó a sus compañeros maoístas para quienes esa obra era una empresa elitista y que sugirieron que sería mejor utilizar el tiempo escribiendo novelas populares para las masas proletarias. Tal vez había sacado Sartre las conclusiones de su experiencia con la literatura comprometida.

NOTAS

- 1 Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprun: *Que peut la littérature?* Pres. por Yves Buin. París, 1965, col. 10/18.
- 2 La traducción española ha sido publicada en 1966 en Buenos Aires bajo el título *¿Para qué sirve la literatura?*
- 3 Cf. J.-P. Sartre: *Carnets de la drôle de guerre*. Gallimard, 1983, pág. 95: "Je voulais écrire, cela n'était pas en question, cela ne fut jamais en question [...]".
- 4 Eso lo sabemos después que salió el primer volumen de la edición crítica de la *Pléiade* en 1981. Cf. las notas y variantes en esa edición, págs. 1718 ss.
- 5 "Dieu n'est pas un artiste; M. Mauriac non plus". (J.-P. Sartre, "M. François Mauriac et la liberté", *La Nouvelle Revue Française*, núm. 305, febrero de 1939; recogido en *Situations, I.* (1947). La citación se encuentra en la pág. 69 de la col. idées.
- 6 "La guerre avait opéré en lui une décisive conversion". (Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, tomo I, París, 1963, col. folio, pág. 15) Para recientes tentativas de negar esa conversión, cf. el párrafo "Un convertido imaginario" en mi artículo "Imágenes actuales de Sartre", *Ideas y valores*, núm.
- 7 Estas ideas son desarrolladas principalemtn e en *El Ser y la Nada* (1943).
- 8 El texto de la obra ha sido publicado por Michel Contat y Michel Rybalka en *Les Ecrits de Sartre*, Gallimard, 1970, págs. 565-633. La citación se encuentra en la pág. 603.
- 9 *Ibid.* 614.
- 10 *Ibid.* 625.

- 11 Para un análisis más detallado vease mi libro *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques*. T. 1. *Les pièces créées sous l'occupation allemande: 'Les Mouches' et 'Huis clos'*. Tübingen: Narr/París: Place, 1986, págs. 39 ss.
- 12 Citados en mi libro, *idibid.*
- 13 Cf. la declaración que hizo Sartre en 1962 a Yves Frontier reproducida en J.-P. Sartre, *Un théâtre de situations*. Gallimard, col. idées, 1973, págs. 220-221.
- 14 Marius Perrin: *Avec Sartre au stalag 12 D*. Paris, 1980.
- 15 Cf. el párrafo "La reception faite par les prisonniers" en mi libro citado en la nota 11, págs. 44-48.
- 16 Annie Cohen-Solal: *Sartre*. Gallimard, 1985, pág. 219.
- 17 En el Estado Francés de Vichy, la triada de "libertad, igualdad, fraternidad" fue sustituida por la de "trabajo, familia, patria".
- 18 Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*. Gallimard, 1960, col. folio, pág. 573.
- 19 El argumento en su versión original francesa puede consultarse en el anexo de mi libro citado en la nota 11, pág. 341.
- 20 Cf. mi libro págs. 52-54.
- 21 *Verger* 1 (1948) núm. 5 (Konstanz/Leipzig) pág. 112.
- 22 *Ibid.* 111.
- 23 *Ibid.* 112.
- 24 Gerhard Heller: *Un Allemand à Paris*. Seuil, 1981, págs. 159-160.
- 25 Cf. Simone de Beauvoir: *La Force de l'âge*, ed. cit., pág. 589.
- 26 Para un informe detallado de la recepción de *Las Moscas* en 1943, véase mi libro citado en la n. 11, págs. 93-175. Presento aquí un resumen muy breve.