

LAS MOSCAS, PIEZA DE LA RESISTENCIA?*

En su estudio sobre la literatura de la Resistencia en Francia, señalaba recientemente Wolfgang Babilas que la controversia aun no ha terminado: ahora como entonces la pregunta es si *Las moscas* debe ser considerada como una pieza de la Resistencia o no (1). No obstante, en el transcurso de los cuarenta años que siguieron a su creación, la reputación de esta pieza ha sufrido una evolución: en un primer período, la crítica universitaria no dudó del carácter contestatario de *Las moscas*, aun cuando hacía un mayor énfasis sobre su dimensión filosófica; con excepción de Malraux, sólo la extrema derecha afirmaba que el único *maquis* de Sartre había sido el Café de Flore (2). La situación cambió después de 1968: la generación que desmitificó la Resistencia se mostró igualmente escéptica respecto del carácter contestatario de *Las moscas*: "Si se lo admite", escribe por ejemplo, el historiador Jean-Pierre Azéma, "por qué no hacer resistente de honor al autor de *Antígona* y jacobino al autor de *La reina muerta*, Henry de Montherlant, quien hizo decir a uno de sus protagonistas una réplica que, para los espectadores de 1942,

* Este texto representa la versión ligeramente modificada de una conferencia dictada el 15 de junio de 1985 en el Grupo de Estudios Sartrianos en Nanterre. Traducción de Magdalena Holguín.

- (1) Wolfgang Babilas: "Interpretationen literarischer Texte des Widerstands" en Karl Kohut, ed., *Literatur der Résistance und Kollaboration in Frankreich. Texte und Interpretationen*. Tübingen, 1984, 101. Cf. la reseña aparecida en *Lendemains* (Berlín) Nos. 38/39, p. 176.
- (2) Para más detalles, ver mi libro *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques. T.I.: Les Mouches et Huis clos*. Tübingen y Paris 1986, Gunter Narr Verlag (Coll. OEu-vres et Critiques, 4 - Jean-Michel Place), p. 186-187.

tuvo un sentido bastante actual: 'En prisión se encuentra la flor del reino?' (3).

El extraño paralelo entre Sartre y Montherlant demuestra que no basta con deducir únicamente del análisis del texto un juicio sobre el valor político que pudo tener en un momento dado, al menos cuando se trata de una obra de ficción. Pues, finalmente Azéma no difiere de aquellos a quienes denomina los "incondicionales" de Sartre: proyecta sus dudas sobre el texto así como a quienes critica proyectaban en él sus certidumbres. Para emitir un juicio fundamentado es necesario, en mi opinión, considerar varios factores a la vez: además de la obra en cuestión y de las intenciones manifiestas del autor, se debe también tener en cuenta la actitud general de éste último durante el período en que la escribe, así como los otros textos no literarios que haya publicado; es necesario considerar el medio de publicación, en este caso, el teatro; por último, pero no de menor importancia, debiera conocerse la recepción de la obra en los diferentes campos ideológicos (4). En lo que sigue, me propongo retomar la controvertida pregunta, "¿Las moscas, pieza de la Resistencia?" y tratarla a la luz de los criterios que acabo de enunciar.

Pero quizás sería necesario, para comenzar, formular una pregunta más fundamental: No debiera toda publicación, contestataria o no, aparecida legalmente "bajo la bota nazi", ser condenada actualmente puesto que el autor aceptaba el reglamento impuesto a los franceses por el invasor, a saber, la censura, y puesto que ayudaba a mantener la apariencia de una vida cultural normal? No habría que reservar esta etiqueta únicamente para las publicaciones clandestinas? Por esa época, quienes se oponían al régimen eran conscientes del problema, pero sabían igualmente que el teatro se adaptaba difícilmente a las condiciones de la clandestinidad. "No se puede representar una pieza subrepticamente como se distribuye un folleto", escribe Jacques Duchesne en abril de 1944, en una revista de la Resistencia exterior (5); sin embargo, no estaba de acuerdo con el cierre de los teatros pues al hacerlo, según él, se hubiese aislado aún más a los franceses, privados ya de toda relación viviente con el mundo. Desde el punto de vista de una rigurosa moral, podría desearse hoy en día que "todo aquel que se consideraba en Francia un talento hubiera decidido callar" (6). Por mi parte, considero que no puede negarse a los hombres el derecho a expresarse. La etiqueta "contestatario" me parece justificada si el texto permite la lectura reivindicada, si la ac-

(3) Jean-Pierre Azéma: *De Munich à la Libération. 1938-1944*. Seuil, 1979 (Nouvelle histoire de la France contemporaine, 14) Coll. Points, 153, Nota 1. Pierre Assouline establece la misma relación entre Sartre y Montherlant en *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*. Balland, París 1984, p. 354.

(4) Cf. Wolfgang Babilas: "Der literarischer Widerstand" en Karl Kohut, ed., *Literatur der Résistance und Kollaboration in Frankreich. Geschichte und Wirkung II (1940- 1950)*. Wiesbaden y Tübingen 1982, p. 70.

(5) *La France libre* (Londres), 15 de abril 1944, p. 438.

(6) Como lo hace Henri Michel en *Paris allemand*. Albin Michel, París 1981, p. 346.

titud general del autor era acorde con sus intenciones manifiestas, y si al menos una parte del público percibió su voluntad de protesta o de denuncia.

Aceptando esto, cuando se aborda la pregunta, no se podría negar a *Las moscas* la clasificación de pieza de la Resistencia. Como se sabe, Sartre había declarado, después de la Liberación que, mediante esta pieza, había querido “extirpar un poco esta enfermedad del arrepentimiento” (7) que infligía el mariscal Pétain a los franceses, dado que la propaganda de Vichy difundía la idea de que la derrota era una consecuencia lógica de los pecados cometidos por los franceses bajo la Tercera República. El otro arrepentimiento contra el que pretendía luchar era el del “terrorista que, al matar alemanes en las calles, desencadenaba la ejecución de cincuenta rehenes” (8). Al escribir su pieza, deseaba entonces Sartre “reanimar al pueblo francés” (9) y dar un soporte moral a los autores de los atentados. Renunciaré aquí a mostrar el funcionamiento de la alegoría: esta interpretación ha sido objeto frecuente de estudio, y quienes conocen la pieza concuerdan probablemente todos en decir que permite esta lectura. A quienes afirman que se trata de un significado inventado a posteriori, les recomiendo, con los autores de los *Ecrits de Sartre*, leer la entrevista que concedió Sartre en 1943 al semanario *Comoedia* (10): dado que la prensa estaba bajo censura, las alusiones realmente no podía ser más claras.

Lo que sabemos sobre la vida que llevaba Sartre durante la ocupación hace que sus declaraciones sean dignas de fe (11). A su regreso del cautiverio fundó con otras personas el grupo de Resistencia intelectual *Socialismo y libertad* que fracasó por no haber podido establecer contactos con otros grupos. Fue después de este fracaso que se dedicó Sartre obstinadamente – como lo escribe Simone de Beauvoir – a la pieza que luego sería *Las moscas* y que “representaba la única forma de resistencia que le fuera posible” (12). A comienzos de 1943, adhirió al *Comité Nacional de Escritores* (la organización profesional de escritores del Frente Nacional) y al *Comité Nacional de Teatro*. Fue precisamente en el C.N.E. donde se discutió la oportunidad de presentación de *Las moscas*, según Sartre, antes de que se solicitara la visa

(7) *Verger* (1948, Constance-Leipzig) No. 5, p. 111.

(8) *Carrefour*, 9 de septiembre 1944, (París) p. 4.

(9) *Verger*, loc. cit.

(10) *Comoedia*, 24 de abril 1943 (París); cf. Michel Contat y Michel Rybalka: *Les Ecrits de Sartre*. Gallimard 1970, p. 89 ss.

(11) Excluyendo las memorias de Simone de Beauvoir, la cronología más completa de la vida de Sartre se encuentra en *OEuvres romanesques*. Pléiade 1981. Desde octubre de 1985 disponemos, además, de la biografía de Annie Cohen-Solal (cf. mi reseña de este libro en *Lendemain*, No. 42, 1986), p. 127-128.

(12) Simone de Beauvoir: *La force de l'âge*. Gallimard 1960, p. 514.

de censura (13). Además de participar en las reuniones clandestinas del C.N.E. y del C.N.T., escribió artículos contra los colaboradores en *Les Lettres Françaises*, órgano del C.N.E., y un texto para *Combat*, ambas publicaciones clandestinas (14). Estas actividades bastan para demostrar que estaba en desacuerdo con el orden prevalente. Pero quienes se esfuerzan actualmente por desmontar la reputación de Sartre como autor de la Resistencia pretenden ignorar estos artículos clandestinos (15), desconociendo también el hecho de que se hubiese rehusado a colaborar con la *N.R.F.* de Drieu La Rochele (16). Destacan en cambio, la publicación de tres textos en *Comœdia*, afirmando que al hacerlo violaba Sartre la primera regla acordada por los opositores intelectuales, la de no escribir en los periódicos controlados por el invasor (17). El primer texto es una reseña sobre *Moby Dick* con el cual inauguraba la crónica literaria de la que había aceptado hacerse cargo; después de la publicación del primer número, se dio cuenta que *Comœdia* era menos independiente de lo que había pretendido el director de la revista y abandonó la crónica (18). El segundo texto es la entrevista concedida con motivo de la presentación inaugural de *Las moscas* que mencioné anteriormente. El tercero es un texto corto aparecido con ocasión de la muerte de Giraudoux (19). Esta participación era demasiado ocasional para contribuir a tranquilizar a los lectores que abrigaban dudas sobre la ideología del semanario.

Más grave aún es el que Sartre haya aceptado que la pieza fuese dirigida por Charles Dullin. Dullin, uno de los grandes directores de teatro del período entre las dos guerras, que Sartre había conocido por intermedio de una amiga de juventud, Simone Jollivet, había aceptado en 1942 la dirección del *Théâtre Sarah-Bernhardt* (actualmente *Théâtre de la Ville*) y había tolerado que se lo arianizara como *Théâtre de la Cité*. Dullin no era, evidentemente, un colaborador como Brasillach o Drieu la Rochelle, quienes compartían la ideología de los nazis y se pusieron al servicio de su causa. Pero para poder continuar haciendo teatro, mantuvo buenas relaciones con los invasores,

(13) Cf. Entrevista a Sartre realizada por Claudine Chonez, aparecida el 21 de septiembre 1959 en *Libération*.

(14) Para los textos publicados en *Les Lettres françaises*, cf. *Les Ecrits de Sartre*, op. cit. Nos. 43/40, 44/45, y 44/49; para *Combat*, cf. *OEuvres romanesques*, LIX.

(15) Cf. André Halimi: *Chantons sous l'occupation*. Olivier Orban, París 1976. p. 179 ss.; Herbert A. Lottman: *La Rive Gauche*. Seuil, París 1981, p. 232; Jurg Altwegg: "Genesis und Folgen eines Jahrhundertwerks. Von Sartre zu Mitterrand", en: Id., ed., *Tod eines Philosophen. Jean-Paul Sartre. Symbol einer unvollendeten Epoche*. Berna 1981, p. 107.

(16) Cf. el testimonio de Christian Dotremont en *Obliques*, Nos. 18/19 (1979), p. 278-79.

(17) Cf. Simone de Beauvoir, op. cit. p. 498, y Claude Roy: *Moi je*. Coll. Folio, París 1969, p. 406.

(18) Cf. Simone de Beauvoir, loc. cit.

(19) Para los tres textos, cf. *Les Ecrits de Sartre*, op. cit., Nos. 41/32, 43/36 y 44/43.

hasta el punto de ser juzgado “favorable a los alemanes” en los archivos de la *Propaganda-Abteilung* conservados en los Archivos Nacionales (20). En las memorias de Simone de Beauvoir, puede leerse que fue sólo a instancias de Simone Jollivet que aceptó Dullin la dirección del teatro, es decir, lo excusa de haberlo hecho (21). En su opinión, entonces, asumir dicha dirección constituía un compromiso. Es aún más impugnable el que Sartre hubiera hecho montar su pieza —dirigida contra el “meaculpismo” de Vichy y destinada a apoyar moralmente a los autores de los atentados— en un teatro subvencionado por este régimen (22) y cuyo director era *persona grata* a quienes la pieza, según su autor, justificaba asesinar! Dullin llegó incluso a hacer publicidad para *Las moscas* en un quincenario que servía a los alemanes de boletín cultural (23), evidentemente por razones financieras.

Pero Sartre no constituye un caso único. Maurice Merleau-Ponty escribió en el primer número de *Les Temps Modernes*: “La verdad es que todos contemporizaron con la necesidad externa, salvo unos pocos que dieron su vida. Era necesario o bien dejar de vivir, rechazar ese aire corrompido, ese pan envenenado, o vivir, es decir, construirse en la desgracia común un reducto de libertad privada, y fue lo que hizo la mayoría” (24). La vida literaria de la época se encuentra, efectivamente, llena de ambigüedades y de compromisos. Elsa Triolet, por ejemplo, no dudó en publicar su “prosa de Resistencia” *Mille Regrets* en Denoel, el editor de Céline y de Rebatet (25). Si para poder atribuir a un texto el calificativo de “contestatario” se debiera tener en cuenta cualquier inconsecuencia que su autor hubiese podido cometer, la literatura de la Resistencia se limitaría probablemente a un corpus bastante reducido. Recordemos, por otra parte que, retrospectivamente, Sartre no sobreestimó su posición al considerarse como un “escritor que resistía” y no como un “opositor que escribía” (26). Ciertamente, deseaba protestar contra el régimen, pero al mismo tiempo se preocupaba por continuar su carrera de escritor.

Hasta aquí me he limitado a reseñar una serie de hechos relativamente conocidos, agrupándolos en función de mi argumentación. La última parte, que trata de la recepción de *Las moscas*, será más original. Percibieron los espectadores las intenciones demistificadoras de Sartre? Observaron el paralelo que existía entre la situación de Argos y la de Francia? También a este

(20) Archivos Nacionales, París, rue des Francs-Bourgeois, artículos AJ40 1003 y 1004.

(21) Simone de Beauvoir, op. cit., p. 633 (Simone Jollivet aparece en *La force de l'âge* bajo el nombre de “Camille”).

(22) *Revue des Beaux-Arts de France*, abril/mayo 1943, p. 225.

(23) *Der deutsche Wegleiter*, No. 71, 22 de mayo 1943 y No. 73, 19 de junio 1943.

(24) *Les Temps Modernes*, octubre 1945, p. 57.

(25) Cf. Lottman, op. cit., p. 223. Para otros ejemplos de “ambigüedades y de compromisos”, cf. *ibid.* y Babilas, op. cit. (1982), p. 55-61.

(26) A raíz de una conversación con John Gerassi de 1973, citada en *Œuvres romanesques*, LVIII.

respecto los testigos se contradicen: muchos de los críticos del reestreno de 1951, que habían asistido a la presentación inaugural en 1943, pretendían que las intenciones de Sartre habían sido evidentes (27); pero personas involucradas en el teatro, como Pierre Dux, Georges Lerminier y Robert Kanters, afirman lo contrario (28). Actualmente es imposible saber en qué medida la memoria de unos estaba influida por el mito de la Resistencia, y la de los otros por eventuales sentimientos de rencor frente a Sartre. La única fuente en que puede confiarse son las reseñas de la época. Estos textos, sin embargo, presentan también un problema, puesto que estando la prensa sujeta a la censura, los periodistas no estaban en libertad de decir lo que pensaban. No obstante, permiten inferir conclusiones decisivas para el asunto del que nos ocupamos.

Para este efecto, analicé 33 reseñas aparecidas en junio y julio de 1943 en la prensa diaria y semanal autorizada de París (29), es decir, el triple de las reseñas reunidas en la Biblioteca del Arsenal (París) sobre las cuales se han basado hasta la fecha.

Por otra parte, leí 14 reseñas publicadas en 1943 (30) en compilaciones y revistas de las zonas Norte y Sur, de la Francia Libre de Londres, de Suiza y de Bélgica (31). Finalmente, examiné la reseña anónima de Michel Leiris aparecida en *Les Lettres Françaises* clandestinas (32).

(27) Cf. las reseñas reunidas en la Biblioteca del Arsenal de París en el álbum R. Supp. 3000 del Fonds Rondel.

(28) Para Dux y Lerminier. cf. Patrick Marsh: "Le théâtre à Paris sous l'occupation allemande", en *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, 33avo año (1981). No. 3. p. 262. El testimonio de Robert Kanters data de una conversación con el autor en junio de 1981.

(29) *Le Petit Parisien*, 5-6-43; *L'Oeuvre*, 7-6-43; *Paris-Midi* 7-6-43; *Pariser Zeitung* (Dr. Albert Buesche), 9-6-43; *L'Appel* 10-6-43; *Au Pilon*, 10-6-43; *Je suis partout*, 11-6-43; *L'Atelier*, 12-6-43; *Aujourd'hui*, 12-6-43; *Comoedia*, 12-6-43; *France-Europe*, 12-6-43; *La France socialiste*, 12-6-43; *L'Illustration*, 12-6-43; *L'Information universitaire* (página de los estudiantes), 12-6-43; *Revolution Nationale*, 12-6-43; *Les Nouveaux Temps*, 13-6-43; *Paris-Soir*, 15-6-43; *Le Matin*, 16-6-43; *La Gerbe*, 17-6-43; *Panorama*, 17-6-43; *Pariser Zeitung* (Frédérique Straub), 18-6-43; *Der deutsche Wegleiter*, 19-6-43; *L'Information universitaire*, 19-6-43; *Les Ondes*, 20-6-43; *Le Cri du Peuple*, 21-6-43; *Vedettes*, 26-6-43; *Mon Pays*, 27-6-43; *La Semaine à Paris*, 1-7-43; *Images de France*, julio 1943; *Revivre* ("Le Cahier Jaune"), 5-7-43; *Les Beaux-Arts*, 10-7-43; *Jeune Force de France*, 15-7-43; *Voix françaises*, 30-7-43.

(30) Salvo uno aparecido en 1944.

(31) Gabriel Marcel en *Chercher Dieu*. Ed. du Cerf 1943; A. Astruc en *Domaine Français*. Ginebra-París 1943; *Présent* (Lyon), 14-6-43; *L'Echo des Etudiants* (Montpellier), 19-26 junio 1943; *Demain* (Lyon), 27-6-43; *Idées* (Vichy), julio 1943; *La Revue universelle* (Vichy), 25-7-43; *Confluences* (Lyon), sept.-oct. 1943; *Poésie 43* (Villeneuve-lès-Avignon), julio-agosto-sept. 1943; *Cahiers du Sud* (Marseille), oct. 1943; *Poésie 43*, oct.-nov. 1943; *La France Libre* (Londres), 15 de marzo 1944; *Suisse contemporaine* (Lausana), julio 1943; *Cassandra* (Bruselas), 4-7-43.

(32) No. 12, diciembre 1943. Retomado en Jacques Lecarme, ed.: *Les critiques de notre temps et Sartre*. Garnier 1973.

La crítica de teatro parisina (es decir, los cronistas titulados de los diarios y semanarios) no captó el sentido político de *Las moscas* dirigido a la actualidad de la época, incluyendo a Alain Laubreaux quien detentaba bajo la ocupación una posición dominante en la crítica de teatro. Se tomó a Sartre por un mal imitador de Giraudoux, cuya *Electra* había sido reinterpretada algunas semanas antes del montaje de la pieza de Sartre. La crítica se preguntaba por qué razón Dullin se había molestado en montar la pieza de un profesor de liceo, quien no sólo carecía de todas las cualidades de un dramaturgo, sino que desbordaba de retórica y se complacía en la bajeza. A propósito de esta bajeza –las imágenes repugnantes de la mala fe– algunos para quienes el nombre de Sartre no era totalmente desconocido, hacen alusión al título de su primera novela: “Se siente la náusea!”, escribe André Castelot en *La Gerbe*, semanario político-literario consagrado enteramente a la causa del nazismo. Esta “estética del rechazo” de la que el texto de la pieza está parcialmente impregnado, fue compartida por la puesta en escena. Dullin había confiado la decoración, el vestuario y las máscaras a Henri-Georges Adam, quien los había ejecutado en un estilo de vanguardia que la ideología dominante bajo la ocupación, de acuerdo con la ideología nazi, consideraba “judeo-bolchevique” o simplemente “degenerado”. Si la pieza tuvo una ruidosa recepción en el momento se su presentación fue sobretudo debido a lo que Laubreaux llama un “baratillo cubista y dadaísta” (33). Se atribuyó a Sartre y a Dullin la intención de descrestar a los burgueses; Laubreaux tituló por esta razón su informe, aparecido en *Je suis partout*, “El descreste de *Las moscas*”, juego de palabras que expresaba al mismo tiempo la condena estética de la pieza. La opinión de sus colegas, en general menos agresivos, va en la misma dirección. Nadie menciona el sentido político de la obra. Sartre y Simone de Beauvoir pretendieron, después de la guerra, que la denigración estética era sólo un pretexto para la desaprobación política; que los críticos, en realidad, no se habían entonces equivocado en absoluto respecto de las intenciones de Sartre, y que sólo habían fingido no haber captado alusión alguna (34). He analizado minuciosamente las reseñas para verificar esta opinión, pero los textos la hacen completamente inverosímil. No sólo los resúmenes de la intriga que presentan los críticos a sus lectores excluyen toda alusión a un nivel de sentido diferente del puramente literal, sino que es evidente que no se interesan siquiera por su significación, suponiéndola suficientemente conocida. Sería necesario, sin embargo, invalidar otras dos objeciones que podrían adelantarse. Primera objeción: La crítica no podía mencionar el sentido político de la obra debido a la Censura. Es evidente que un ataque contra el invasor no hubiera sido publicado. Los críticos, sin embargo, hubieran podido aludir al “meaculpismo”, pues, aún cuando prohibidos por la ley, los ataques contra Vichy eran tolerados en la prensa parisina (35). Segunda objeción: No le correspondía al crítico de teatro ex-

(33) *Le Petit Parisien*, 5-6-43.

(34) Sartre, “Lo que fue el primer montaje de *Las moscas*”, en: *La Croix*, (París) 20-1-51; Id., *Préface a Five Plays*, The Franklin Library, P.A. 1978; Simone de Beauvoir, op. cit., p. 553.

(35) Cf. Pascal Ory: *Les collaborateurs. 1940-1945*. Seuil, París 1976, p. 51.

plicar la pieza; en general, sólo exponía su argumento. Pero entonces no se comprende por qué los mismos críticos debatieron durante varios meses la ideología implícita de la *Antígona* de Anouilh (36). No: si las reseñas no mencionan las intenciones de Sartre, fue porque éstas no trascendieron al escenario. Los elementos visuales del montaje atrajeron de tal modo la atención del espectador, que hicieron desaparecer el texto: esto es, por otra parte, lo que los mismos críticos señalan. Y, no obstante, he propuesto que *Las moscas* deben calificarse como una obra de la Resistencia. En lo que sigue, mostraré cómo justifico dicha clasificación.

La detracción de Laubreaux, que llenó durante tres viernes las columnas interminables de *Je suis partout* (37) y que se dirigía más a Dullin que a Sartre, hizo que varios críticos asumieran la defensa de la pieza. Maurice Rostand, quien preveía evidentemente los ataques, la había elogiado ya en una de las primeras reseñas que aparecieron entonces (38). *Comoedia* desautorizó el severo juicio de su crítico Roland Purnal (39), lo que llevó al cronista de *Révolution Nationale* a formular su preocupación por la libertad profesional del crítico (40). Un debate al respecto anunciado por *Comoedia* aparentemente no se dió. Otros críticos, en cambio, defendieron la pieza. El escritor católico Henri Ghéon enfatizó el valor de Sartre al haber retomado el mito de Orestes después de Giraudoux (41). Yves Bonnat reivindicó para Sartre la libertad artística de elogiar una tendencia aun cuando ésta no fuese bien vista por los partidarios de la ideología dominante: el individualismo que, según Vichy, era responsable de la derrota (42). Bonnat considera entonces que quienes rechazaron la pieza lo hicieron por razones ideológicas. Aun si más de un mes después de la presentación los rumores que indudablemente corrían sobre las intenciones de Sartre llegaron a oídos de los críticos, podemos estar seguros de que estas intenciones no fueron impuestas por el espectáculo mismo y no motivaron, por consiguiente, los juicios desfavorables a la obra. Esta conclusión, que las reseñas imponen sin lugar a dudas, está confirmada por las crónicas de Thierry Maulnier y de Maurice Merleau-Ponty publicadas en dos revistas de la zona Sur. En cuanto a Maulnier, que provenía de la Acción Francesa, quienes conocen los artículos que escribió sobre Sartre después de la Liberación, difícilmente creerán que él también asumió

(36) Cf. Manfred Flüggé: *Verweigerung oder Neue Ordnung. Jean Anouilhs "Antigone" im politischen und ideologischen Kontext der Besatzungszeit 1940-1944*. Rheinfelden 1982. T.1.. p. 271-299.

(37) *Je suis partout*, 11 y 18 de junio; 9 de julio de 1943.

(38) *París-Midi*, 7-6-43.

(39) *Comoedia*, 19 de junio 1943.

(40) *Révolution Nationale*, 26 de junio 1943.

(41) *Voix françaises*, 30-7-43.

(42) *Les Beaux-Arts*, 10-7-43.

la defensa de *Las moscas!* Esta defensa es tanto más curiosa por cuanto que apareció en la *Revue Universelle* de Vichy, órgano casi oficial del Estado francés! Maulnier escribe que la crítica de teatro parisina “se ha mostrado radicalmente incapaz de comprender el sentido literal, evidente y provocador por demás, de una obra que apuntaba evidentemente más allá de ella” (43); un poco más adelante, es aún más explícito: “los críticos (...) se han mostrado incapaces de percibir que esta violenta apología de la rebelión contra el orden divino y el humano dirigía su ataque a muchas de las cosas que ellos pretenden defender” (44). Si los críticos se mostraron indignados fue, según él, porque la voluntad de enseñanza “fue sólo oscuramente presentida por aquellos que han escrito sobre *Las moscas*, y la enseñanza misma ha sido erróneamente interpretada” (45). Maurice Merleau-Ponty defiende también la pieza, y señala los errores en que han incurrido ciertos críticos quienes, en su opinión, “ni vieron ni escucharon” (46). La solidaridad de Merleau-Ponty es poco sorprendente, pues fue con él con quien fundó Sartre el grupo *Socialismo y libertad*; pero cómo explicar la de los otros, que constituyen una colección bien curiosa: el esteta Rostand, el católico Ghéon, el monarquista Maulnier y el izquierdista Bonnat? Sin exagerar, podría afirmarse que es la única vez en que los representantes de estas tendencias se encuentran todos del lado de Sartre; más tarde se solidarizarán únicamente para atacarlo. Lo que aquí los congrega es lo que congrega la Resistencia a secas: la lucha contra una fuerza enemiga que era, en su caso, “el asalto de los mediocres”, como lo formuló Maulnier (47), la usurpación de la prensa parisina por parte de personas que aprovechaban el vacío creado por la salida de sus colegas. La defensa de *Las moscas* es pues, al mismo tiempo, un arreglo de cuentas entre críticos.

Por una parte, las reseñas de Maulnier y de Merleau-Ponty confirman entonces el hecho de que las intenciones políticas de Sartre no trascendieron efectivamente la esena; en todo caso, estas intenciones no fueron percibidas a un nivel racional. En el mejor de los casos, los críticos aprehendieron, de manera intuitiva, la actitud de rechazo que emanaba de la pieza sin ver, no obstante, cuál era el objeto de dicho rechazo. Por otra parte, estos artículos prueban que habían también receptores lúcidos, Maulnier y Merleau-Ponty, por ejemplo. Y no fueron los únicos. Fuera de la prensa parisina, otras reseñas demuestran que sus autores comprendieron asimismo el sentido político de *Las moscas*. En una compilación de las *Editions du Cerf* cuyo imprimatur data de julio de 1943, Gabriel Marcel recalca algunas alusiones que, según él, “pueden dirigirse a ciertas propensiones recientes al *mea culpa*”

(43) *La Revue universelle*, N.S., No. 62, 25-7-43, p. 155.

(44) *Ib.*

(45) *Ib.*

(46) *Confluences*, sept.-oct. 1943, no. 25, p. 515.

(47) *Le Figaro*, 22-3-41.

(48); Lionel de Roulet escribe en la revista *La France Libre* publicada en Londres, que el régimen de Argos, “basado en la auto-acusación, justificado por los pecados de la colectividad”, le parece conocido y añade: “Es hora de que el hombre se consagre a los asuntos de los hombres, a hacer reinar la justicia, a liberarse de la opresión, aun al precio de la violencia” (49). El joven René-Marrill Albérès descubre también las intenciones subversivas del autor de *Las moscas*; escribe un artículo comprometedor en *L’Echo des Etudiants* que aparece en zona Sur, muy “Revolución Nacional”. El artículo se titula “Orestes campeón de la anarquía”: para comprender las connotaciones que dicho título tuvo para los lectores bajo la ocupación, es necesario saber que en la prensa de la época, la anarquía se asociaba con frecuencia al “terrorismo”. Puede suponerse que los lectores de Albérès proyectaban a la actualidad la interpretación de *Las moscas* que él proponía cuando escribía: “Sartre es de aquellos que desean socavar el poder de los reyes y de los dioses”; para Sartre, “se engaña a los hombres hablándoles de pecado y de falta”, y “Los pueblos nunca deben sentir remordimientos... he aquí una moral consoladora para nuestro tiempo” (50). La reseña de Albérès suministra también informaciones sobre el público que asistía, en junio de 1943, a las representaciones de la pieza. Según él, “la multitud”, es decir, el público tradicional de los teatros, espectadores de cierta edad, no veía más que las alas de gasa de las moscas y a Dullin; esta multitud no comprendió lo que se le representaba. Pero habrían asistido también jóvenes y estudiantes a quienes seducía Sartre por su sutileza, “a rezar por su santo, que era aquel de la rebeldía” (51). Si nos fiamos de los temores de Albérès y de los de su colega que escribía en la revista de Vichy *Idées* (52), debemos suponer que los estudiantes se identificaron con la actitud de rechazo encarnada por Orestes y Electra, tan espontáneamente como fueron disgustados por ella los espectadores tradicionales sin estar en condiciones sin embargo de percibir el llamado de Sartre a un nivel racional. La dimensión filosófica y política de *Las moscas* aparentemente sólo era asequible a algunos intelectuales que conocían la filosofía de Sartre, y que, adicionalmente, disponían del texto que previamente al montaje, había publicado Gallimard. Estas condiciones de recepción se dieron también en el caso de Michel Leiris, quien redactó la reseña aparecida en *Les Lettres Françaises* clandestinas, órgano del C.N.E., la organización de resistencia de los escritores a la que pertenecía Sartre y que había abogado en favor de la representación de la obra. Contrariamente a lo que hubiera podido esperarse precisamente de dicha publicación, la lectura que hace Leiris de *Las moscas* no se aparta del nivel general de la condición

(48) T.G. Chiffot, L.B. Geiger et al., *Chercher Dieu*. París 1943, p. 170.

(49) *La France Libre*, 15-3-44. p. 397-98 y 396.

(50) *L’Echo des Etudiants*, 19-26 junio 1943.

(51) Ib. Para “Le Malentendu” de Camus presentado en julio 1944, se encuentra la misma composición del público: burguesía conformista y juventud intelectual (*Panorama*, 6-7-44).

(52) François Sentein, *Idées*, No. 21, p. 63-66.

humana. Esto es aún más sorprendente por cuanto que Sartre calificó a esta reseña de “comprometedora” (53), lo que no lo es en manera alguna. Es sobretodo la naturaleza reticente de este texto lo que ha llevado a ciertos críticos a negar el apelativo de “contestataria” a *Las moscas* (54). He preguntado a Michel Leiris el motivo de su reticencia. Me respondió que aquellos que rechazaban el régimen de Vichy sabían a qué atenerse sin que fuese necesario entrar en detalles, y que jamás se le hubiese ocurrido reducir la pieza solamente a una alegoría del conflicto Resistencia-Vichy (55). Esta explicación me parece convincente; Gabriel Marcel, en el texto citado, señaló, por su parte, las alusiones dirigidas contra el “meaculpismo”, pero rehusó insistir sobre ellas: “Al hacerlo”, escribió, “se reduciría arbitrariamente el alcance de la obra” (56). Leiris y Marcel parten de una concepción de la literatura que era bastante difundida, y que aparece durante la ocupación y en la época de la Liberación en la disputa en torno a la “literatura comprometida” (57). Sartre mismo no abogó, tampoco, por una literatura unidimensional: la literatura comprometida debía, recordémoslo, reconciliar “el absoluto metafísico y la relatividad del hecho histórico” (58).

Hasta el momento, sólo me he referido a los receptores franceses. Cómo vieron los invasores la pieza? En primer lugar, los funcionarios de la Censura que expidieron la visa antes del montaje. A este respecto, existe un rumor según el cual un teniente complaciente, relacionado con una actriz francesa, la habría otorgado, y habría sido trasladado a raíz de este hecho, al frente oriental. Pero según el teniente Heller, cuyas memorias publicadas en 1981 tuvieron una enorme repercusión, fue él quien facilitó la aceptación de la pieza por parte de las autoridades (59). Heller no menciona la visa, pero se-

(53) En la película *Sartre par lui-même*. Cf. la transcripción de la banda sonora aparecida en 1977 en Gallimard, p. 70.

(54) Cf. por ejemplo Anthony Manser: *Sartre. A Philosophic Study*. Londres 1966, p. 246-47.

(55) Carta del 1 de julio 1981.

(56) *Chercher Dieu*, p. 170-71.

(57) La controversia giró en torno a la poesía especialmente. Cf. Babilas, op. cit. (1984), p. 52-53, así como Christel y Henning Krauss, “Die Theorien des Engagements”, en Karl Kohut, ed., op. cit. (1982), p. 232 ss.

(58) Jean-Paul Sartre: “Qu'est-ce que la littérature?”, en id., *Situations II*. Gallimard 1948, p. 251.

Para explicar la reticencia de Leiris, Jeannette Colombel propuso, en la discusión que siguió a mi conferencia en Nanterre, otra explicación. En su opinión, la interpretación de Leiris habría podido ser el mínimo común denominador sobre el cual podían ponerse de acuerdo los miembros del C.N.E., algunos de los cuales (particularmente los comunistas) condenaban el pensamiento de Sartre.

(59) Gerhard Heller: *Un Allemand à Paris*. Seuil 1981, p. 159-60.

ñala (60) que el departamento de Propaganda, en el momento de los ensayos, habría sido advertido por algunos franceses que consideraban la pieza como un signo de la Resistencia. Heller habría logrado persuadir a las autoridades del “carácter inofensivo” de *Las moscas*. Podríamos preguntarnos por qué, pues afirma simultáneamente que las intenciones políticas de Sartre no se le habían escapado. De creerle, se trataría de un francófilo que intentaba ayudar a la literatura que amaba y a los autores frente a los cuales se eclipsaba. Es un caso controvertido que no cabría discutir aquí (61). Sea como fuese: desde el punto de vista del “orden”, las autoridades invasoras tenían más interés en permitir una pieza como *Las moscas* que en prohibirla, suscitando, al hacerlo, un escándalo que hubiese atraído la atención de todo el mundo sobre sus implicaciones políticas. Esta “política de flexibilidad” (62) era, en todo caso, la estrategia del embajador Otto Abetz, el superior del teniente Heller (63).

Respecto de la prensa alemana publicada en París, encontré dos reseñas redactadas por periodistas alemanes. El artículo más importante apareció en el *Pariser Zeitung*; no es la reseña de Frédérique Straub que se conocía hasta la fecha (64). El artículo al que me refiero fue redactado por un doctor Albert Buesche y se encuentra enteramente en la línea del teniente Heller. Se titula “Un extraño liberador” (65) —extraño por cuanto Orestes libera a Argos sin establecer allí una forma de gobierno más justa: al enfatizar su final abierto, Buesche designa el elemento que más tarde motivará la crítica sartriana a constatar que *Las moscas* no sobrepasa el estadio de la moral individual. Lo que resulta para el doctor Buesche una incoherencia, lo lleva finalmente a sospechar: “Se engaña al espectador en nombre de una noción completamente diferente de libertad, o se trata más bien del reflejo de una época confundida hasta la médula —es lo que uno se pregunta. La pieza tiene algo de ambos, sin ser claramente ni lo uno ni lo otro” (66).

Utilizando el mismo tono alusivo de Sartre en su pieza, el crítico alemán señala que si no lo comprendió, al menos intuyó el significado dirigido a la

(60) En una carta dirigida a Annette Fuchs-Betteridge, fechada el 12-3-61. El texto puede ser consultado en Annette Fuchs-Betteridge: *Le théâtre dramatique en France pendant l'occupation allemande. 1940-1944*. Tesis de doctorado, Universidad de París 1969, anexo, p. 398.

(61) Lo discuto en mi libro citado en la nota (2). Ver sobre Heller: *Lendemain* 29, 1983, “Literatur und Kollaboration”, en particular 26-28 y 53-58.

(62) Según una fórmula de Arno Breker (*Paris, Hitler et moi*, Presses de la Cité 1970, p. 171).

(63) Para el liberalismo táctico de Otto Abetz, cf. Flügge, op. cit. T.I., p. 109-126.

(64) Frédérique Straub, *Pariser Zeitung*, 18-6-43-

(65) “Ein sonderbarer Befreier”, *Pariser Zeitung*, 9-6-43.

(66) Texto original: “Wird der Zuschauer um eines ganz anderen Begriffes Freiheit willen an der Nase herumgeführt, oder handelt es sich um das Spiegelbild einer im innersten verworrenen Zeit - das fragt man sich. Das Stück hat von beiden etwas und ist doch keins eindeutig”.

actualidad política. Esta impresión se encuentra corroborada por un artículo publicado por el mismo crítico algunos meses más tarde en el semanario *Das Reich*, editado en Berlín, que pasaba por ser el órgano casi oficial de Goebbels. Se trata de un balance de la temporada de teatro 1942-43 (67). En este texto, Buesche subraya la enorme popularidad de que goza el teatro en París. En ocasiones, sirve de evasión; en otras, se constituye en un tribunal en el que se discuten las ideas que, en la realidad, están prohibidas a los franceses. En su opinión, el teatro es la única válvula de escape por donde se filtra el sentimiento político reprimido; los aplausos en ciertos momentos claves toman con frecuencia el carácter de una manifestación, especialmente en las representaciones destinadas a la juventud universitaria. En este contexto, Buesche menciona entre otras a *Las moscas* que, a su juicio, son “un único reto, un llamado ininterrumpido” – pero Orestes predica la libertad para abandonar al pueblo confuso en medio del caos.

Creo que en lo anterior habría material suficiente para discutir el papel ambiguo de ciertos intelectuales alemanes que pusieron su francofilia al servicio del fascismo. Igualmente, deberíamos preguntarnos cuáles fueron los motivos de esta paradójica acogida que hacen que los compatriotas de Sartre rechacen la pieza por razones estéticas, en tanto que los representantes del enemigo resultan, en cierta manera, sus cómplices. Renunciaré sin embargo, por falta de espacio, a discutir aquí estas importantes cuestiones (68), para resumir la recepción de los distintos grupos antes de concluir.

Cuando se deduce prudentemente de las reseñas la recepción del público, ésta se presenta de la siguiente manera: la mayoría de los espectadores, un público conservador de cierta edad, que esperaba un bello lenguaje del estilo del de Giraudoux, fueron confrontados a una retórica que no comprendían y a un montaje de vanguardia que chocaba con su conformismo. La juventud intelectual, por el contrario, se identificó espontáneamente con el reto lanzado por Orestes y Electra. Algunos intelectuales de formación filosófica que conocían los escritos teóricos de Sartre, y que habían leído *Las moscas*, comprendieron su sentido político; lo mismo sucedió con el doctor Buesche y el teniente Heller, advertidos, es cierto, por los compatriotas de Sartre. La difundida opinión según la cual “la censura permaneció ciega la mayor parte del tiempo, pero el pueblo jamás se equivocó” (69) no puede entonces ser confirmada en el caso de *Las moscas*, porque la realidad era más compleja. Sin embargo, la recepción de la pieza justifica el epíteto de “contestataria”, siempre y cuando se decida emplear esta categoría en la clasificación de las obras creadas bajo la ocupación alemana, por cuanto reforzó la oposición de ciertos intelectuales contra el orden imperante, e induda-

(67) Albert Buesche, “Der Pariser und sein Theater. Diskussion zu romantischen Stücken”, *Das Reich*, 12-9-43.

(68) Trato estas cuestiones en mi libro citado en la nota (2).

(69) Prefacio al *Silence de la Mer*, Alger, junio 1943 (Citado en *Lettres*, Ginebra, 15-11-44. p. 89).

blemente, debido a la fascinación que ejerció sobre los jóvenes, los hizo más impermeables a la propaganda de Vichy. Por último, pero no menos significativo, rehusó a la mayoría de los espectadores —una burguesía que no era contestataria ni colaboradora sino pasiva (70)— la evasión y la confirmación de los valores que esperaba; no cumplió, entonces, la función que las autoridades invasoras le habían asignado al teatro, el cual debía contribuir a asegurar el inmovilismo de la capa social que, mediante su actitud pasiva, le permitió ejecutar sus políticas. Este balance podría parecer desfavorable comparado con las intenciones desmitificadoras y subversivas de Sartre (71); exige, sin embargo, que no se coloque a Sartre al mismo nivel de Montherlant o de Anouilh quien, a través de su *Antígona*, contribuyó a justificar la política de los partidarios del Nuevo Orden (72).

Postscriptum de septiembre de 1985

En junio de 1985, cuando este artículo ya había sido entregado, una entrevista del filósofo Vladimir Jankélévitch (publicada después de su muerte) reavivó la polémica en torno a “Sartre bajo la ocupación” (73). Jankélévitch reprocha a Sartre el haber faltado a su deber de hombre bajo la ocupación. El compromiso preconizado por él no habríasido más que verbalismo. En lugar de hacer representar *Las moscas*, hubiera debido dejar su trabajo y unirse realmente al *maquis*, como lo hicieron algunos de sus colegas que pagaron su compromiso con la vida. En una carta colectiva dirigida a *Le Monde* (74), antiguos miembros del grupo *Socialisme et liberté* (Jean-Toussaint Desanti, Dominique Desanti, y Simone Debout-Oleszkiewicz) asumieron la defensa de Sartre, recordando que, desde su regreso del campo de prisioneros, había tomado la iniciativa de fundar una revista que llevaría el nombre del grupo. Sin embargo, incluso el sartriano Michel Contat ha adoptado el punto de vista de Jankélévitch (75). Evidentemente, no puede juzgarse de la misma manera a quienes renunciaron a la seguridad para participar en la lucha activa y a aquellos que, sin dejar su trabajo, intentaron, a través de la literatura, despertar o reforzar el espíritu de la Resistencia en sus compatrio-

(70) Cf. Jean-Paul Sartre: *Situations III*. Gallimard 1949, p. 45: “La bourgeoisie conservatrice était dans son ensemble pétiniste et attentiste”. Compartía su pasividad con la gran mayoría de los franceses (cf. Claude Lévy, “L’Affiche rouge”, *L’Histoire*, No. 18, 18 de diciembre 1978, p. 28).

(71) Qué sucedió con otras obras de la Resistencia? Que yo sepa, no existen todavía estudios representativos de la recepción que tuvieron. Se sabe, en cambio, que las alusiones políticas en un texto “de contrabando” podían incluso escapársele a un receptor tan privilegiado como Aragon (cf. Babilas, op. cit. (1982), p. 54).

(72) Cf. Flügge, op. cit., T.I., pp. 284-286.

(73) *Libération*, 10-6-1985.

(74) Publicada en el número del 15-6-1985.

(75) Cf. *Le Monde*, 28-6-1985, p. 16.

tas. ¿Pero es preciso, no obstante, condenar esta forma de vida? Ciertamente, Sartre preconizó el compromiso y la responsabilidad; pero en tanto que intelectual, no los asumió igualmente, si no mejor, al incidir sobre la conciencia de sus estudiantes, de sus lectores y de su público? Negar la validez de esta forma de compromiso y aceptar únicamente la resistencia armada en el *maquis* no equivaldría, entonces, a declarar el fracaso de la literatura?

