

NOTAS PARA UNA INTERPRETACION DE «LES MOUCHES», DE SARTRE, COMO PIEZA DE CRITICA RELIGIOSA

I.—OBSERVACIONES INTRODUCTORIAS GENERALES

En la historia reciente de la crítica de la religión se pueden distinguir dos grandes corrientes. La primera de ellas, de carácter eminentemente filosófico, sería aquella que, tomando su punto de partida en las tesis expuestas al respecto por pensadores como Ludwig Feuerbach y Karl Marx, critica la religión como una forma de la alienación metafísica del hombre, de graves e incluso nefastas consecuencias en el orden histórico concreto del desarrollo socio-político de la humanidad. Pero a pesar de la generalmente conocida parcialidad, de la hoy día casi universalmente admitida unilateralidad en que suelen caer los pensadores más representativos de esta corriente en sus análisis explicativos del fenómeno religioso, y particularmente en el análisis de aquel punto en el que realmente se decide todo, a saber, en el punto del origen de la religión en general, a pesar de ello, repetimos, no se puede negar que esta corriente de la crítica filosófica de la religión está atravesada de punta a punta por lo que nosotros aquí quisiéramos denominar, simple y llanamente, la experiencia de la seriedad del fenómeno religioso. Una experiencia ésta que no solamente se manifiesta en el aspecto formal de la argumentación filosófica por la que se pretende criticar o negar la religión, sino también en la presentación misma del contenido de lo criticado como contenido experimental que, por vía de inversión profunda, puede ser revalorizado en cierta forma.

Un expositor típico de esta experiencia de la seriedad del fenómeno religioso es, sin duda alguna, Ludwig Feuerbach, a quien frecuentemente se ha llamado el más piadoso de los ateos modernos, y con derecho, según pensamos. Pues, ¿quién podría negar hoy que la verdadera tarea que Ludwig Feuerbach asignaba a su «nueva filosofía», como negación de la teología, era justamente la de realizar, por la vía de la inversión radical, la posición de la religión como política, en el sentido de una sacralización absolvente del Hombre? ¿Cómo negar que Ludwig Feuerbach no pretendió, en el fondo, sino asentar las bases para que el hombre pudiese ser religioso de nuevo y en forma nueva?

¿Y Marx? ¿Cómo explicar su mesianismo revolucionario sin la experiencia de la seriedad del mensaje —si bien profundamente secularizado— de redención y salvación del hombre, tan genuino, tan exclusivamente propio de la tradición religiosa judeocristiana?

Frente a esta corriente de la crítica de la religión se sitúa otra, la segunda de las dos corrientes que distinguíamos al principio, de carácter principalmente literario, cuyo punto de arranque y rasgo distintivo fundamental radica, en claro contraste con la experiencia de la seriedad del fenómeno religioso, en una actitud de profundo desprecio frente a la religión; una actitud que se expresa primordial y preferentemente en el intento de desacreditar la religión presentándola exclusivamente desde el punto de vista de lo ridículo. Lo determinante aquí es, pues, la presentación del hombre religioso como un hombre ridículo; ridículo en su concepción de sí mismo, de la historia y del mundo en general. Más aún, se quiere, por el descubrimiento de los elementos ridículos de la vida religiosa, poner de manifiesto que la religión en sí misma es el espectáculo más acabado de la ridiculidad. Por ello la religión es aquí, como muestran nítidamente innumerables obras de la literatura contemporánea, no tanto objeto de una crítica invitadora a la reflexión personal del lector, como fenómeno a describir simple y llanamente; y a describir por cierto como fenómeno ridículo, es decir, como un fenómeno ante el cual y sobre el cual el lector no tiene que meditar sino justamente reír¹.

Bien. ¿A cuál de estas dos corrientes fundamentales de la crítica de la religión pertenece Jean-Paul Sartre? Al lector familiarizado con la filosofía de Sartre no le extrañará, por supuesto, el que incluyamos a Sartre entre los críticos de la religión, ni mucho menos el que declaremos, de arranque, que el filósofo francés debe ser situado entre los representantes de la primera corriente de la actual crítica de la religión. Para nosotros, por tanto, Sartre, al menos en este problema concreto, está inserto en la tradición de la crítica filosófica de la religión que se asienta y se orienta en lo que anteriormente hemos llamado la experiencia de la seriedad del fenómeno de la religión.

Que Sartre pertenece, en efecto, a esta corriente de la crítica de la religión no nos lo demuestra únicamente la seriedad con que en su primera gran obra filosófica, *L'être et le néant*, argumenta a favor de un ateísmo postulatorio como verdadera condición posibilitante de la libertad humana, o la seriedad con que en esa misma obra elabora (¿pensando quizás en el *argumentum anselmianum* de la existencia de Dios?) un argumento para demostrar que el concepto de Dios es contradictorio en sí mismo; es decir que del mismo concepto lógico de Dios se desprende necesariamente la verdad ontológica de su no existencia. Pues pensamos que la obra literaria de Sartre nos muestra, y posiblemente con igual fuerza que su obra estrictamente filosófica, que la religión constituye para él un fenómeno que, tanto por sí mismo como por sus consecuencias para la vida del hombre, debe ser tomado y criticado en serio, y no simplemente convertido en ridículo objeto de burla. Si es verdad que la religión no representa otra cosa sino una forma de la enajenación del hombre, ¿cómo ridiculizarla, cómo convertirla en objeto de burla, sin ridiculizar, sin burlarse del hombre enajenado? Y esto es precisamente lo que no se puede hacer, pues el hombre enajenado es

¹ Cf. Wilhelm Grössman, 'Die Lächerlichkeit des Christlichen, Ein Thema der literarischen Religionskritik', en *Stimmen der Zeit*, 4 (1978) pp. 243-52.

también hombre. Así, el mismo carácter de enajenación humana prohíbe convertir la religión en algo ridículo. La enajenación del hombre, en cualquiera de sus figuras históricas, puede ser todo, menos ridícula. Además, si la religión es una enajenación, su crítica no puede menos que ser seria, puesto que con ella se quiere contribuir a la realización práctica del proyecto más serio de cuantos se puede proponer el hombre: el proyecto de su liberación total. Y Sartre, pensamos, lo entiende así, al ver en la crítica de la religión el instrumento acelerador de la liberación religiosa del hombre y al considerar ésta como una parcela de la liberación metafísica general del hombre, por la que se establece la base ontológica que hace posible el comenzar a trabajar en la construcción del reino del hombre libre.

II.—OBSERVACIONES INTRODUCTORIAS PARTICULARES

Puesto que nuestras reflexiones van a girar en torno a una obra de Sartre —*Les Mouches*—, que pertenece al dominio de la literatura, nos parece conveniente recordar aquí los rasgos más fundamentales y peculiares de la concepción sartriana de la literatura como obra de arte.

Tomando la materia y la forma como criterio básico de diferenciación, Sartre distingue de manera radical no solamente entre las artes plásticas y las artes literarias. Con igual radicalidad, nos dice, es preciso distinguir también en el dominio propio de éstas últimas, cuya materia es el lenguaje, entre la obra literaria propiamente dicha y la obra poética. O sea que literatura (tomada en el sentido de prosa literaria) y poesía se diferencian esencialmente. La razón de esta diferencia esencial radica, según Sartre, en la fundamental ambigüedad del lenguaje que permite considerar las palabras como cosas o como signos. En la poesía el lenguaje se toma como una cosa. En realidad, las palabras del poeta son palabras-cosas, palabras que no hablan de o sobre algo a alguien, palabras que no quieren comunicar algo a alguien, sino palabras que, en y por sí mismas, detentan una realidad propia. Por ello, según Sartre, el poeta no habla; es mudo y su lenguaje es, en el mejor de los casos, un espejo pasivo del mundo. El poeta es así un hombre que, negándose a utilizar el lenguaje como un instrumento para ..., contempla las palabras como objetos y decide ponerse a su servicio. Las palabras del poeta no designan cosas; son cosas, representan el mundo, son imágenes del mundo.

Muy otra es la actitud del literato o prosista frente al lenguaje. Para él las palabras no representan algo, sino que designan algo. Son, pues, signos; signos que remiten a ... En la prosa la esencia de las palabras radica así en el posibilitar el acceso a las cosas. Por ello el literato o prosista no se pone, como el poeta, al servicio de las palabras, sino que más bien pone las palabras a su servicio. Es decir, que se sirve del lenguaje, lo utiliza. En la prosa el lenguaje es un lenguaje-instrumento; es medio y no un fin.

La determinación sartriana del lenguaje como medio o instrumento lleva naturalmente a plantear la pregunta siguiente: instrumento, ¿para

qué? Desde la perspectiva de Sartre hay que responder a esta pregunta diciendo que el lenguaje es el instrumento del cual se sirve el hombre para *nombrar* las cosas, es decir, para hacerlas visibles, para hacerlas aflorar como cosas significadas. Sin embargo, hay que tener en cuenta que este proceso de nombrar las cosas, no es un proceso de simple descubrimiento. Es también, y tan consustancialmente, un proceso de cambio; pues todo nombrar implica esencialmente un cambio de lo nombrado. Por esto puede Sartre subrayar el eminente carácter activo de las palabras. El lenguaje es aquí acción.

Basándose en las premisas anteriormente expuestas afirma Sartre entonces que el literato o prosista es un hombre que ha escogido un tipo determinado de acción, a saber, la «*action par dévoilement*». Y puesto que esta acción por revelación o descubrimiento acontece desde la perspectiva de cambiar lo revelado o descubierto, su verdadero fin no puede ser otro que la transformación del mundo y del hombre-en-el-mundo. De esta suerte tenemos que en el centro de la actividad del escritor se encuentra el mundo histórico de los hombres como objeto a transformar. De aquí deduce Sartre, primero, la radical e insoslayable responsabilidad moral del escritor y, segundo, el programa o principio rector de que toda obra literaria auténtica, es decir, toda obra en la que el escritor dé cuenta de su responsabilidad ética, debe constituir una llamada a la liberación concreta del hombre².

Las consideraciones precedentes, en las que hemos ensayado resumir los rasgos más esenciales de la concepción sartriana de la literatura como literatura comprometida, nos ofrecen, si bien esquemáticamente, el marco teórico general en el que se inscribe la producción literaria de Sartre. Aquí se contienen, además, los principios fundamentales a los que Sartre quiere ser fiel, a los que quiere ajustar su obra. Por ello estas consideraciones introductorias nos brindan también un criterio que, por ser al mismo tiempo un principio rector del quehacer intelectual de Sartre, nos permite interpretar, valorar y juzgar su obra literaria desde una perspectiva inmanente a ella misma. Este criterio o, si se prefiere, principio, puede formularse diciendo que la obra literaria de un autor responsablemente comprometido tiene que contribuir a la liberación del hombre mediante la presentación ejemplar de un caso de liberación concreta a partir de una situación concreta de enajenación, de esclavitud. Establecido esto, pasemos al estudio de *Les Mouches* para ver cómo Sartre, partiendo de una situación histórica concreta, nos propone un ejemplo de liberación humana concreta, que, por comprender la liberación religiosa como una parte integrante de sí misma, envuelve necesariamente en su progresiva dinámica de realización claros elementos de crítica religiosa.

2 Cf. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *Situations II* (Paris 1948).

III.—«LES MOUCHES»: SU TEMA Y CONTENIDO

El drama *Les Mouches*, escrito y escenificado en 1943, o sea, durante la ocupación alemana³, aparece a primera vista como la adaptación nueva de un mito antiguo que ya en la Grecia clásica había ofrecido materia para diversas elaboraciones dramáticas, el mito en torno al doble crimen de matricidio y tiranicidio cometido por Orestes y Electra. *Les Mouches* tiene así como tema central el acto por el cual Orestes y Electra vengan el asesinato de su padre Agamenón, matando a sus asesinos, su madre Clitemnestra y Egisto, amante de la madre y usurpador del trono de Argos.

Aunque Sartre ha conservado en *Les Mouches* la estructura tradicional de la acción implicada en el mito recibido, introduce sin embargo en el desarrollo del contenido motivaciones tan radicalmente ajenas a las dramatizaciones clásicas del mito en cuestión, que impiden considerar su drama como una simple adaptación del mito griego. Para Sartre, en efecto, no se trata de retomar o asumir simplemente la materia de la tragedia griega. Le importa e interesa, sí; pero más bien como excusa o pretexto, para tratar problemas cruciales del hombre en nuestro tiempo, como son los problemas de la libertad, de la responsabilidad, del desarraigo, de la soledad, de la creencia en Dios, del significado de sentimientos religiosos como el arrepentimiento y la penitencia, etc.

La mejor manera de exponer el contenido de *Les Mouches* nos parece que es la de ajustarse al ritmo interno del desarrollo gradual de la acción, marcado por los tres actos que componen esta pieza.

El primer acto está dividido en seis escenas. La escena primera se abre con la llegada de Orestes y de su maestro (el Pedagogo) a Argos, en la mañana del día de la fiesta de los muertos; conmemoración del asesinato de Agamenón, el antiguo rey de la ciudad. El cuadro que se ofrece del aspecto exterior de Argos resume casi grotestamente la situación desolada de la ciudad. Argos se describe, en efecto, como una ciudad de calles desiertas y achicharradas por el sol, de gente arisca y atormentada que rehuye todo contacto con los recién llegados; y, para completar su cuadro desolador, como una ciudad azotada por una molesta plaga de moscas. Por el diálogo de Orestes —que se da a conocer aquí como un joven procedente de Corinto, llamado Filebo— y el Pedagogo con Júpiter —que ocultando también su identidad, dice ser Demetrio, hombre de negocios de Atenas— aprendemos sin embargo que Argos no se ha encontrado siempre en la misma situación. Pues en este diálogo se nos presenta la desolante situación de la ciudad como la consecuencia del crimen cometido por Egisto y Clitemnestra quince años atrás, cuando asesinaron a Agamenón a su regreso de la guerra de Troya. Con lo cual se da a entender que la ciudad y el pueblo de Argos son las que realmente sufren las consecuencias del crimen cometido. Y ello debido quizás al hecho, subrayado en forma expresa por Demetrio (Júpiter), de que la población de Argos asistió pasivamente al

³ La primera representación de *Les Mouches* tuvo lugar el 3 de junio de 1943 en el Théâtre de la Cité, en París.

asesinato de su rey. Esta callada complicidad, creemos, es la razón por la que el crimen de Egisto y Clitemnestra aparece en esta escena como el «pecado original» (*faute originelle*) de la población toda de Argos. Condenada a espiar este pecado por la penitencia y el arrepentimiento, la población de Argos aparece, pues, como necesitada de redención y salvación. Símbolo de este estado de desdicha son las moscas que, enviadas por los dioses, tienen la función de mantener viva en la memoria del pueblo de Argos su complicidad con los asesinos de Agamenón y, consiguientemente, también la necesidad del arrepentimiento.

En esta primera escena hay otro pasaje importante en el que se deja vislumbrar un poco el conflicto frontal que tendrá lugar luego entre Orestes y Júpiter. Nos referimos al pasaje en el que Júpiter, hablando con Filebo, le advierte que si Orestes se presentase un día a las puertas de Argos, él le diría que dejase a la población en paz y se marchase, puesto que, con su propósito de hacer valer sus derechos, Orestes trastocaría el orden imperante en la ciudad produciendo con ello una catástrofe que tendría que cargar sobre sus hombros.

En la escena segunda nos enteramos de que Orestes está al tanto de su historia. Sabe, en efecto, que Egisto había dado orden a sus soldados de matarlo, pero que éstos, compadecidos, no cumplieron la orden del tirano y lo abandonaron en el bosque. Sabe, por tanto, que Argos es su ciudad, pero siente al mismo tiempo que carece de toda vivencia, de todo recuerdo que le permita experimentar su vinculación efectiva con su ciudad. Recuerdos vinculan, y como Orestes no los tiene, se siente extranjero en su propia ciudad natal, ajeno por completo a su población. Por ello justamente, conversando con su maestro, exclama: «Ah! s'il était un acte, vois-tu, un acte qui me donnât droit de cité parmi eux; si je pouvais m'emparer, fût-ce par un crime, de leurs mémoires, de leur terreur et de leurs espérances pour combler le vide de mon coeur, dusse-je tuer ma propre mère...»⁴.

La experiencia de la ausencia de recuerdos que lo vinculen a algo, la experiencia del vacío de su corazón y existencia es, en el fondo, la experiencia ontológica de la radical insatisfacción y molesta insuficiencia de una libertad desencarnada; es decir, de la libertad que el Pedagogo ha enseñado a Orestes. Su maestro le ha inculcado, en efecto, el ideal de una libertad teórica y despreocupada, de una libertad sin raíces; en fin, el ideal de una libertad impasible consistente en un alegre absolverse de todas aquellas realidades que suelen atar y comprometer a los hombres. Educado en este ideal, Orestes se siente libre, libre del sentimiento de pertenecer a un pueblo, libre de vínculos familiares, libre de prejuicios y de creencias religiosas. Pero esta libertad que lo separa de la realidad, que lo hace flotar por encima de las cosas y de los hombres, no le satisface. Más aún, le molesta y se siente mal en ella porque, ante los problemas que le plantea la realidad de Argos, se le ha manifestado como una libertad ineficiente, incapaz de cualquier tipo de compromiso. Sin embargo, a pesar de esta experiencia, Orestes no se decide aún a cambiar, a terminar con su existencia de turista en el mundo, de espectador descomprometido. La escena segunda termina precisamente con

4 Jean-Paul Sartre, *Les Mouches, Théâtre I* (Paris 1947) p. 29.

su decisión de abandonar la ciudad. Nada hay en ella que él pueda llamar *suyo*, y entiende, por tanto, que nada tiene que hacer en ella.

En las escenas siguientes se nos ofrecen, sin embargo, los elementos que llevarán a Orestes a revocar su decisión de marcharse. Un papel importantísimo juega aquí el encuentro de Ortes con su hermana Electra. En la escena tercera Electra, sin notar la presencia de Orestes y su maestro, se acerca a la estatua de Júpiter, pero no con el espíritu esclavo y sumiso común a los habitantes de Argos. Electra se acerca a la estatua, no para arrepentirse y humillarse ante Júpiter, sino, al contrario, para insultarlo, para arrojar a sus pies un cajón de desperdicios. En su monólogo expresa Electra, además, la secreta esperanza que abriga su corazón: la esperanza en el regreso del hermano desterrado, que pondrá fin a la tiranía del dios de las moscas y de los muertos.

En la escena cuarta Orestes, luego de haberse presentado como Filebo, conversa con Electra, enterándose así de todas las humillaciones y vejaciones que debe soportar su hermana en palacio, de la amarga soledad en que transcurre su vida y del desamparo de su existencia, animada únicamente por la fuerza del odio a los asesinos de su padre y por la confianza en el regreso del hermano.

En la quinta escena, con la entrada de la reina Clitemnestra, se desarrolla una conversación en cuyo curso se pone de manifiesto que Orestes con su sola presencia, o sea con su mera aparición como un joven turista desconocido, ha producido ya un cambio fundamental. Su simple presencia ha bastado, en efecto, para que las tensas relaciones entre Clitemnestra y Electra se conviertan en un conflicto abierto que amenaza con ocasionar una catástrofe irreparable. Así dice Clitemnestra a Filebo (Orestes): «Je ne sais qui tu es, jeune homme, ni ce que tu viens faire parmi nous, mais ta présence est néfaste. Électre me déteste, et je ne l'ignore pas. Mais nous avons durant quinze années gardé le silence, et seuls nos regards nous trahissaient. Tu es venu, tu nous as parlé, et nous voilà, montrant les dents et grondant comme des chiens»⁵. Por ello Clitemnestra, presagiando nefastos acontecimientos, no vacila tampoco en exhortar al joven recién llegado para que abandone la ciudad. Más aún, le suplica que se vaya. Pero Orestes, que ha sido afectado profundamente por la situación desesperada de su hermana, decide permanecer en la ciudad. Tal es la declaración fundamental de la breve escena sexta, con la que concluye el primer acto de la pieza.

El segundo acto tiene dos cuadros. En las escenas primera y segunda del primer cuadro se describe con amplitud de detalles la ceremonia del día de los muertos. Confesando sus pecados públicamente e implorando misericordia a gritos, aguarda la multitud frente a la caverna a que el Gran Sacerdote dé orden de retirar la gran piedra negra que cierra la entrada de la caverna, donde supuestamente se hallan las almas de los muertos. En este escenario de contrición y penitencia aparece Electra —es la escena tercera—, y aparece con una actitud provocadora que contrasta abiertamente con la de la población de Argos. Pues Electra se presenta no con las vestiduras de luto exigidas por la situación, sino

5 Jean-Paul Sartre, *ibid.*, pp. 40-41.

con su vestido más hermoso. Para la ira de Egisto y Júpiter, Electra proclama su alegría, se ríe, baila. Quiere demostrar con ello que la ceremonia de los muertos no es más que una absurda farsa montada por Egisto y Júpiter, para mantener a la ciudad bajo su tiránico control. Y su actitud de resuelta provocación amenaza, de hecho, con resquebrajar el orden establecido, pues una parte de la multitud empieza a secundarla. En este momento, sin embargo, interviene Júpiter, haciendo rodar con un gesto la gran piedra que cerraba la entrada de la caverna contra las gradas del templo. Con esta acción milagrosa se restablece el orden, y el pueblo vuelve nuevamente a su actitud inicial de arrepentimiento y penitencia.

En la escena cuarta Electra, conversando con Filebo (Orestes), reconoce su debilidad y su fracaso. No sin tristeza confiesa a su interlocutor: «J'ai voulu croire que je pourrais guérir les gens d'ici par des paroles. Tu as vu ce qui est arrivé: ils aiment leur mal, ils ont besoin d'une plaie familière qu'ils entretiennent soigneusement en la grattant de leurs ongles sales. C'est par la violence qu'il faut les guérir, car on ne peut vaincre le mal que par un autre mal»⁶. Su fracaso refuerza todavía más su esperanza en la venida del hermano ausente, pues entiende ahora que sólo con la ayuda de Orestes podrá cambiar la situación de Argos. Por ello, cuando Filebo (Orestes) la intenta convencer para que huya junto con él, Electra lo rechaza rotundamente, y casi con desprecio. Ella espera al otro, al hermano que vendrá para vengar la muerte del padre y libertarla. Orestes le descubre entonces su verdadera identidad. En un primer momento Electra se niega a creer que Filebo sea realmente Orestes, pues el joven sensible y delicado que tiene ante sí no cuadra con la imagen del hermano vengador que se ha forjado en sus largos años de espera y de esperanza. La debilidad que Electra cree leer en la mirada de los ojos sin odio de Filebo motiva a continuación una cierta inversión de papeles; pues, una vez que Electra ha reconocido a Filebo como su hermano, es ella la que le ruega que abandone la ciudad. Orestes, por tanto, tiene que tomar una decisión. Pero es incapaz de decidirse, y no ve aún el camino que le permita llegar a obtener derecho de ciudadanía entre las gentes de Argos. En medio de su indecisión y perplejidad llega Orestes incluso a pedirle a los dioses una señal manifestadora de su voluntad. Y Júpiter, que ha venido escuchando el diálogo de los hermanos desde un sitio oculto, no desperdicia esta oportunidad. Envía, en efecto, la señal implorada por Orestes, formando una aureola luminosa alrededor de la piedra sagrada. Esta señal quiere poner de manifiesto que la voluntad de los dioses es la sumisión de los hombres al orden vigente, el acatamiento incondicional de las leyes establecidas. Sin embargo, la señal de Júpiter produce en Orestes el efecto contrario. De repente Orestes toma conciencia de su libertad y responsabilidad, viendo con claridad que su camino es el camino del compromiso. Así dice a su hermana: «Je te dis qu'il a un autre chemin ..., mon chemin. Tu ne le vois pas? Il part d'ici et il descend vers la ville. Il faut descendre, comprends-tu, descendre jusqu'à vous, vous êtes au fond d'un trou, tout au fond ... Tu es *ma* soeur,

6 Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 63.

Électre, et cette ville est *ma ville*»⁷. Orestes ha descubierto, pues, el camino que le permite vincularse a su hermana, a su ciudad. Y sabe que este camino le obliga a despedirse para siempre de su ligera e im-pasible libertad. «... je suis trop léger. Il faut que je me leste d'un forfait bien lourd qui me fasse couler à pic, jusqu'au fond d'Argos»⁸.

Con la decisión de realizar *su* acto Orestes expresa, pues, el cambio fundamental que se ha operado en él. Su decisión, diríamos, es la manifestación clara de su radical «conversión», ya que con ella ha dejado de ser turista, para convertirse en vengador. Y es justo en este momento cuando su hermana le llama por su verdadero nombre, mostrándose así que Orestes se le presenta ahora tal y como se le presentaba en sus sueños.

De esta escena cuarta del primer cuadro nos parece conveniente destacar, finalmente, el hecho de que Electra confiesa a Orestes el miedo que le produce la visión del acto a cumplir, y le ruega que la proteja. Esto, creemos, es determinante para la comprensión de la ulterior actitud de Electra frente al crimen consumado.

En la escena primera del segundo cuadro Orestes y Electra entran en el palacio y se esconden en la sala del trono, esperando el momento oportuno para realizar su acto. De las escenas de este cuadro cabe resaltar, en primer lugar, la escena quinta con su ilustrativa conversación entre Egisto y Júpiter. En esta conversión se perfilan muy claramente la imagen y la función de Júpiter. Este aparece, en efecto, no solamente como cómplice del tirano, en cuanto que advierte a Egisto de los planes de Orestes y Electra, sino también como un dios cruel, incapaz de amar a sus creaturas. Por ello no duda Júpiter en decir a Egisto que le ha descubierto la criminal confabulación de Orestes por una razón de utilidad particular, y no porque le ame más que a otro ser humano. Pues Júpiter sabe que Orestes no se arrepentirá ni tendrá remordimientos y que cometerá, por tanto, un crimen que él no podrá utilizar como el de Egisto, por el que le fue posible someter a su siniestro dominio toda una ciudad.

En su diálogo con Egisto revela Júpiter, además, el secreto doloroso de los dioses, al que ya había hecho alusión en el primer acto. «Le secret douloureux des Dieux et des rois: c'est que les hommes sont libres. Ils sont libres, Égisthe. Tu le sais, et ils ne le savent pas»⁹. Pero esto no es todo. Lo verdaderamente doloroso en el secreto de los dioses y de los reyes es que ellos saben que: «Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là»¹⁰. De aquí la necesidad de la complicidad entre dioses y reyes; pues, sin los segundos, los primeros no pueden mantener a los hombres en la esclavitud; y, viceversa, sin los dioses los reyes no pueden justificar su dominación. Con particular claridad se manifiesta este punto en el intento de Júpiter por convencer al ya cansado Egisto de

7 Jean-Paul Sartre, *ibid.*, pp. 70-71.

8 Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 71.

9 Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 84.

10 Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 86.

11 Jean-Paul Sartre, *ibid.*, pp. 91-92.

la necesidad de eliminar a Orestes, argumentando que la muerte de éste será igualmente beneficiosa para los intereses de ambos.

En la escena octava, después de que Orestes ha asesinado a Egisto y a Clitemnestra (escena sexta y séptima), alcanza el drama, a nuestro parecer, su punto culminante cuando Orestes, precisamente porque ha cumplido *su acto*, se afirma libre. Su libertad es su acto, y él lo asume con absoluta responsabilidad. «J'ai fait *mon acte*, Électre, et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte. Et plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui»¹¹.

La actitud de Electra es completamente distinta. Si para Orestes el tiranicidio y el matricidio conforman el acto por el que la libertad ha caído sobre él como un rayo, para Electra, en cambio, el crimen cometido constituye un acto irreparable que la marca para siempre como asesina. La masiva realidad de este crimen le revela así su impotencia, pues no puede hacer que lo acontecido no haya sucedido; y por ello no se siente libre.

El acto tercero se desarrolla en el templo de Apolo, donde Orestes y Electra se han refugiado. Las moscas, personificadas ahora en las Erinias, rodean a los dos hermanos, reconstruyendo con sadismo la crueldad del doble crimen cometido. Pretenden con ello aprovechar la debilidad de Electra para separarla de su hermano. Y, de hecho, Electra comienza ya a sentirse extraña a su hermano, pues, en su debilidad, no cree que pueda soportar la pesada carga del acto consumado. Así, y quizás como señal de su posterior actitud de arrepentimiento, intenta Electra desentenderse de este acto, absolverse de su responsabilidad, diciéndose que, si bien ha soñado con ese crimen, en el fondo de su alma no quería cometerlo. Orestes, que se da cuenta de que esta actitud hará de su hermana una presa fácil para las Erinias, trata de convencer a Electra de que sólo la asunción responsable de este acto podrá salvarla de sus recuerdos torturadores, de sus remordimientos, de su angustia: «C'est ta faiblesse qui fait leur force. Vois: elles n'osent rien me dire. Écoute: une horreur sans nom s'est posée sur toi et nous sépare. Pourtant qu'as-tu vécu que je n'aie vécu? Les gémissements de ma mère, crois-tu que mes oreilles cesseront jamais de les entendre? Et ses yeux immenses —deux océans démontés— dans son visage de craie, crois-tu que mes yeux cesseront jamais de les voir? Et l'angoisse qui te dévore, crois-tu qu'elle cessera jamais de me ronger? Mais que m'importe: je suis libre. Par delà l'angoisse et les souvenirs. Libre. Et d'accord avec moi. Il ne faut pas te hair toi-même, Électre. Donne-moi la main: je ne t'abandonnerai pas»¹².

Las palabras de Orestes no encuentran ningún eco en Electra. En realidad, su suerte ya está echada. Para ella, Orestes no es más el hermano amado, el hermano esperado con ansiedad en el que había cifrado sus sueños de libertad y salvación. Orestes se ha convertido más bien en el objeto de su odio. Electra decide entonces abandonar a su

¹² Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 103.

hermano, y en este momento se arrojan las Erinias sobre ella. A su grito de socorro entra Júpiter, cuya aparición marca el comienzo de la escena segunda.

Esta es la escena central del tercer acto. Júpiter aparece aquí con una actitud que bien podría calificarse de conciliante, ya que viene con el propósito (oculto) de ver si le es posible utilizar el crimen cometido para sus fines. Condición indispensable para lograr dicho propósito es, sin embargo, el arrepentimiento de Orestes y de Electra. Por ello, en un primer intento, Júpiter les promete salvarlos de la ira de la multitud reunida frente al templo, a condición de que se arrepientan de su crimen. Pero Orestes, que no considera su acto como un crimen, no se siente culpable; no ve ninguna razón para espiar su acto y se mantiene, por consiguiente, firme en su actitud. La firmeza de Orestes motiva que Júpiter, en un segundo intento, llegue incluso a prometerles el trono de Argos, a cambio de que repudien el crimen y acepten continuar la función que Egisto y Clitemnestra desempeñaban. También esta vez fracasa Júpiter en su intento por seducir a Orestes, y recurre así, por último, a su argumento más decisivo. Muestra a Orestes el grandioso y magnífico espectáculo del universo; un universo que él ha creado y ordenado; un universo en el que reina la armonía establecida por él; un universo, en fin, cuyo principio es el bien. Todo este universo penetrado por el Bien acusa a Orestes. Más aún, prueba que Orestes, al hacer el mal, se ha separado del orden de la naturaleza, incurriendo en un fatal extravío. Por esto Júpiter exhorta a Orestes a que reconozca su equivocación y vuelva al orden de la naturaleza. Pero la visión del maravilloso orden universal de Júpiter tampoco impacta a Orestes. Y no le impacta porque entiende, muy sartrianamente, que la singularísima peculiaridad del hombre radica justo en su «desnaturalización», que no es sino la primera figura de su libertad. Así puede Orestes replicar a Júpiter: «... tout ton univers ne suffira pas à me donner tort. Tu es le roi des Dieux, Jupiter, le roi des pierres et des étoiles, le roi des vagues de la mer. Mais tu n'est pas le roi des hommes»¹³. Con esta réplica se sella la derrota de Júpiter, que termina por reconocer a Orestes como el hombre que debía venir a anunciar su crepúsculo. La actitud de Orestes señala, pues, el comienzo del crepúsculo de los dioses.

Y sin embargo, Júpiter no se da por vencido. Sabe que con Orestes ha comenzado el crepúsculo de los dioses, pero sabe igualmente que su reino dista mucho todavía de haber llegado a su fin. La actitud final de Electra lo atestigua. En la escena tercera se consuma la separación definitiva de los dos hermanos. Aquí, en el caso concreto de la lucha por su hermana, Orestes es el perdedor, pues Electra, atormentada por los remordimientos, busca la protección de Júpiter. Para la Electra acongojada, Júpiter no es más el dios cruel, el dios de las moscas y de los muertos, sino el dios bueno y misericordioso que quiere redimirla. En claro contraste con la actitud de Orestes, Electra reconoce a Júpiter como dios de los hombres y decide someterse incondicionalmente a su voluntad, a su autoridad. «Jupiter, roi des Dieux et des

13 Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 111.

hommes, mon roi, protège-moi. Je suivrai ta loi, je serai ton esclave et ta chose, j'embrasserai tes pieds et te genoux. Défends-moi contre les mouches, contre mon frère, contre moi-même, ne me laisse pas seule, je consacrerai ma vie entière à l'expiation. Je me repens, Jupiter, je me repens»¹⁴.

Al final queda, pues, Orestes solo; y solo se presenta a la multitud airada que aguarda frente al templo para matarlo. La multitud calla, y Orestes habla al pueblo de Argos, a *su* pueblo. Reconoce con orgullo su acto, diciendo que lo ha cumplido por amor a su pueblo; para ligarse a él, para cargar sobre sí todas sus faltas y angustias. Orestes cree, pues, haberse merecido el trono de Argos. Pero él no quiere reinar. «Je veux être un roi sans terre et sans sujets»¹⁵, dice. Así Orestes abandona la ciudad, seguido por las moscas. En el Argos liberado todo está por empezar.

IV.—«LES MOUCHES»:

LOS DOS PUNTOS DE VISTA FUNDAMENTALES DE SU AUTOR

En noviembre de 1947 afirmaba Sartre: «Chaque époque saisit la condition humaine et les énigmes qui sont proposées à sa liberté à travers des situations particulières. Antigone, dans la tragédie de Sophocle, doit choisir entre la morale de la cité et la morale de la famille. Ce dilemme n'a plus guère de sens aujourd'hui. Mais nous avons nos problèmes: celui de la fin et des moyens, de la légitimité de la violence, celui des conséquences de l'action, celui des rapports de la personne avec la collectivité, de l'entreprise individuelle avec les constantes historiques, cent autres encore. Il me semble que la tâche du dramaturge est de choisir parmi ces situations-limites celle qui exprime le mieux ses soucis et de la présenter au public comme la question qui se pose à certaines libertés»¹⁶. Y ya sabemos, además, que, desde la perspectiva sartriana de la literatura comprometida, toda obra literaria debe constituir una propuesta concreta de liberación humana a partir de una situación de alienación particular.

A la luz de estos presupuestos no podemos extrañarnos de que Sartre prefiera explicar el contenido de *Les Mouches* desde un punto de vista político. Sin embargo, su misma opción por dramatizar en esta pieza la materia del mito antiguo de la venganza de Orestes le plantea un problema que no puede escamotear. Pues, ¿qué tiene que ver este mito griego con los problemas y las situaciones límites del hombre contemporáneo? Nada. Pero precisamente por esto, nos dice Sartre, entendió él la reelaboración dramática de la materia del mito griego como una posibilidad incomparable para alegorizar una situación histórica concreta. En las manos de Sartre, decíamos más arriba, la materia de la tragedia griega se vuelve un pretexto, y, añadimos ahora, también un

¹⁴ Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 116.

¹⁵ Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 121.

¹⁶ Jean-Paul Sartre, 'Pour un théâtre de situations', en *Un théâtre de situations* (Paris 1973) pp. 20-21.

medio. No olvidemos que el drama *Les Mouches* fue presentado por primera vez en el París ocupado por la Alemania de Hitler. En este contexto histórico, indica Sartre, el tema del mito clásico es el medio elegido por él para burlar la censura de las autoridades alemanas, presentando en forma alegórica la situación política concreta de la Francia ocupada. De esta suerte el recurso a la materia aparentemente ahistórica del mito clásico encontraría su explicación y justificación en las intenciones políticas con que Sartre quiere cargar la elaboración de dicha materia.

Las implicaciones políticas de *Les Mouches*, su carácter de pieza eminentemente política es un punto que Sartre ha subrayado con fuerza en muchas de sus entrevistas y declaraciones sobre esta obra, y particularmente en 1948 en el curso de una discusión pública con ocasión de la representación de su pieza en Berlín¹⁷. A su juicio, este drama debe ser entendido como una alegoría política. Pues tanto su escenario general como sus personajes centrales remiten, en verdad, a realidades políticas concretas. Así, por ejemplo, la ciudad de Argos representaría la Francia ocupada o, más concretamente, el régimen establecido por el mariscal Pétain en Vichy después de la deprimente y vergonzosa derrota francesa ante los alemanes, que con su política derrotista pretendía sumir al pueblo francés en el arrepentimiento y en la contrición. Y la figura de Orestes, por su parte, simbolizaría el grupo de los combatientes de la resistencia francesa, es decir, el grupo de aquellos hombres heroicos que, al cometer atentados contra la *Wehrmacht*, tienen que cargar sobre sí no solamente su acto, sino también, como consecuencias inevitables del mismo, los actos de represalia del enemigo contra personas inocentes, viéndose así obligados a vivir por más allá de la angustia y de la desesperación.

Desde este punto de vista el contenido todo de *Les Mouches* toma, consecuentemente, una significación bien determinada. Partiendo de la situación histórica de opresión y alienación de Francia bajo la ocupación alemana, y con su presentación crítica de la actitud de penitente contrición como una actitud que explotan los tiranos Egisto y Clitemnestra (símbolos del poder alemán de ocupación y de sus colaboradores franceses respectivamente) para mejor mantener a la población bajo su yugo opresor, con su exaltación de la libertad heroicamente conquistada por Orestes como prueba de que el hombre debe y puede, por su compromiso, liberarse y ayudar a la liberación de los demás, con su justificación del sangriento crimen como expresión de la legitimidad de la violencia revolucionaria de los que se rebelan contra el orden injusto imperante, con todo ello el drama *Les Mouches* constituye, según Sartre, la concretización manifiesta de su deseo de contribuir, si bien con los escasos medios del compromiso literario, a la liberación política del pueblo francés. De este modo *Les Mouches* serían, a la vez, producto y vehículo de las intenciones políticas de su autor. Estas palabras de Sartre lo atestiguan: «Nous étions en 1943 et Vichy voulait nous enfoncer dans le repentir et dans la honte. En écrivant "Les Mouches" j'ai essayé de contribuer avec mes seuls moyens à extirper quelque peu

17 Cf. Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, ed. cit., pp. 229-34.

cette maladie du repentir, cet abandon à la honte qu'on sollicitait de nous»¹⁸.

Pero, por otra parte, y sin ánimo de querer descubrir contradicciones, hemos de advertir que Sartre ha hecho declaraciones en las que ofrece una visión de *Les Mouches*, que contrasta un tanto con el punto de vista político expuesto hasta ahora. Así, en su primera entrevista sobre esta pieza ya llamaba Sartre la atención sobre la intención filosófica central de su obra, al señalar que en *Les Mouches* había querido tratar el problema de la tragedia de la libertad en oposición con la tragedia de la fatalidad¹⁹.

Desde la perspectiva abierta por esta declaración se puede decir, y con fundamento, que el recurso de Sartre a la materia mitológica de la tragedia griega vendría motivado no tanto por su intención de realizar una alegoría política, como por su preocupación filosófica de exponer una determinada concepción de la libertad, tomando como modelo negativo y contrastante justamente el cuadro de la fatalidad dibujado en la tragedia griega. A favor de esta afirmación habla el indudable carácter filosófico de *Les Mouches*; una pieza que presenta una proximidad sorprendente a las tesis centrales de *L'être et le néant*, particularmente en lo referente a la temática de la libertad. Más aún, esta pieza de Sartre se podría considerar como una especie de continuación de su primera gran obra de sistematización filosófica, pues la tragedia de la libertad expuesta aquí brota en gran parte del intento de afrontar el problema de las consecuencias morales de la acción humana libre, indicado ya al final de *L'être et le néant*²⁰.

Desde este otro punto de vista, que bien podemos denominar como filosófico, habría que interpretar *Les Mouches* como una pieza que quiere contribuir a la liberación metafísica del hombre, proponiendo un ejemplo concreto de descubrimiento y asunción responsable de la verdadera libertad humana; es decir, de la libertad tal como la entiende Sartre. Con ello, naturalmente, aparecen los personajes centrales de esta obra bajo una luz nueva. Orestes sería, así, el portavoz de la concepción sartriana de la libertad. El Pedagogo y Júpiter simbolizarían, por su parte, dos concepciones distintas de la libertad, que, por contraste, ayudarían a perfilar mejor los rasgos fundamentales de la noción sartriana de la misma. Desarrollemos un poco este punto.

Por las palabras que pone en la boca del Pedagogo Sartre nos transmite, en efecto, toda una concepción de la libertad; a saber, la concepción de la libertad negativa meramente intelectual que se presenta como un poder para elevarse por encima del mundo, para «des-comprometerse», para desligarse de las cosas y de los hombres. Esta es la libertad del hombre que se ha declarado extranjero al mundo y la

18 Jean-Paul Sartre, 'Ce que fut la créations des Mouches', en *La Croix* (20 de enero de 1951); citado en Michel Contat - Michel Rybalka, *Les écrits de Sartre* (Paris 1970) p. 91.

19 Cf. Jean-Paul Sartre, 'Ce que nous dit Sartre de sa première pièce' (Entrevista con Yvon Novy), en *Comoedia* (24 de abril de 1943); aquí citada según la reimpresión en Sartre, *Un théâtre de Situations*, ed. cit., p. 224.

20 Cf. Karl Kohut, 'Jean-Paul Sartre: *Les Mouches*', en Walter Pabst, *Das moderne französische Drama* (Berlín 1971) p. 160.

historia; y, en cuanto vivencia de esta extranjería, conduce necesariamente a la inactividad.

Y Júpiter, a nuestro modo de entender, es el expositor de la (malentendida) libertad cristiana que, en cuanto libertad creada, ha sido concedida gratuitamente al hombre justo para que sirva a su creador. En la perspectiva de Sartre ésta es la libertad del hombre que no se ha encontrado a sí mismo, que no ha trazado su propio camino; en fin, del hombre que no se atreve a afirmarse como mayor de edad.

Estas dos concepciones de la libertad humana se exponen, en el fondo, como figuras histórico-existenciales de la no libertad. Por su extranjería, es la libertad predicada por el Pedagogo negación de la verdadera libertad humana; y la de Júpiter también lo es, por significar el total sometimiento del hombre a una instancia superior y ajena a sí mismo. Por ello Orestes nos expone la verdadera libertad humana como una libertad que, emergiendo de sí misma en la forma de una autoelección incondicionada que implica la elección cualificadora del mundo, se manifiesta como la superación simultánea del sometimiento del hombre a una instancia superior y de la extranjería. En cuanto elección de sí y del mundo la libertad de Orestes es la libertad del hombre que decide convertir el destino en futuro, comprometiéndose y tomando los asuntos humanos en sus manos de hombre abandonado a sí mismo. De aquí que el descubrimiento de la verdadera libertad vaya parejo con la experiencia de la soledad, del desamparo, del abandono y de la angustia. Y todo se decide en la actitud del hombre frente a esta experiencia, pues la autenticidad o inautenticidad de la libertad humana se decide propiamente en la actitud que cada individuo asuma frente a esta angustia reveladora de la libertad.

Así, pues, quien hace frente a la angustia y la asume, vive auténticamente su libertad; o sea que la experimenta como aquella dimensión que le permite trazar, por más allá de la desesperación, un proyecto de vida humana verdadera. Ejemplo típico de esta actitud frente a la angustia es, naturalmente, Orestes; y por ello no es casual que sea éste el personaje al que Sartre hace decir que «la vie humaine commence de l'autre côté du désespoir»²¹.

Pero, al contrario, quien trata de escapar a la angustia que le produce su libertad, huyendo de sí mismo y buscando amparo en una instancia extraña, reniega de su libertad o, mejor dicho, la realiza como inautenticidad, ya que en la perspectiva de Sartre la vida inauténtica es una forma de existencia que remite a la libertad como condición de su posibilidad. En el fondo, pues, el mismo hombre es responsable también de esa forma de esclavitud que se expresa en la inautenticidad. Este segundo modo de comportarse ante la libertad lo hallamos ejemplificado en el personaje de Electra. En clara oposición con Orestes que decide cargar con la responsabilidad de su acto, es decir, de su libertad, Electra, asustada ante la abrumadora responsabilidad de la libertad humana, huye de sí misma y de su acto, buscando la protección de Júpiter. Prefiere, pues, la esclavitud a la libertad. Y el arrepentimiento

21 Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, ed. cit., p. 114.

por el que Júpiter la absuelve de la responsabilidad de su libertad, no es más que la expresión de su inautenticidad.

Por la exposición precedente de la problemática de la libertad se corrobora el eminente carácter filosófico de *Les Mouches*, y con ello la afirmación inicial de que, desde el punto de vista filosófico, el propósito fundamental de Sartre en esta obra es, en efecto, el de contribuir a la liberación metafísica del hombre. Bien. Justamente como parte integrante de esta liberación metafísica entendemos nosotros los múltiples elementos de crítica religiosa contenidos en esta pieza. Es cierto que Sartre, al menos en lo que alcanza a ver nuestro conocimiento actual, no ha subrayado nunca en forma expresa el contenido antirreligioso de *Les Mouches*. No obstante, esperamos poder mostrar a continuación que la crítica de la religión, en cuanto consecuencia implícita de la concepción sartriana de la libertad humana, conforma una parte esencial de *Les Mouches*, en el sentido de que la envuelve como un momento importante de su mensaje general de liberación metafísica.

V.—«LES MOUCHES» Y LA CRITICA DE LA RELIGION

Aunque pueda parecer un tanto paradójico, partimos de la convicción de que el trasfondo y la estructura general de la elaboración sartriana de la materia mitológica de la tragedia griega resultan incomprendibles sin la influencia de la religión cristiana. Pero esta influencia se tiene en cuenta precisamente para criticar al cristianismo, tanto en su contenido religioso como en su función social.

Como efecto de esta influencia cabría señalar, en un primer momento, el hecho de que Sartre designe el primer crimen al que se hace alusión en *Les Mouches*, a saber, el asesinato del rey Agamenón, con el nombre de un concepto central del cristianismo: el pecado original²². En la perspectiva de la pieza, sin embargo, esta falta original se presenta como un sentimiento de culpabilidad provocado por la inautenticidad humana. Con lo cual se quiere dar a entender que la religión, en su mismo contenido esencial, no es sino la proyección objetivante del más doloroso de los traumas engendrados por la existencia inauténtica: el trauma del sentirse culpable ante una realidad superior y extraña. El hombre se convierte así en el esclavo del producto de su propia inautenticidad. El naufragio del hombre en el océano de la esclavitud es, pues, la consecuencia fundamental de su «pecado original». Símbolos concretos de esta esclavitud resultante del «pecado original» son las moscas y la ceremonia penitencial de los muertos, por las que Sartre quiere resaltar, además, cómo el sentimiento religioso de la culpabilidad es explotado tanto por Júpiter como por su cómplice Egisto para sus fines de dominación.

Las moscas obedecen a Júpiter. Más aún, han sido enviadas por él

²² Cf. Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 20. Sobre este aspecto puede consultarse también el artículo citado de Karl Kohut.

para castigar a la población de Argos, para mantener viva la necesidad de espiar el crimen cometido y sumir de este modo a la población en la esclavitud de sus remordimientos de conciencia. En este sentido las moscas constituyen, pues, un instrumento consolidante de la dominación de los dioses sobre el hombre, simbolizando por consiguiente el estadio de la esclavitud religiosa del género humano.

La ceremonia de los muertos debe ser vista también desde esta perspectiva. Es cierto que, a la primera mirada, la presentación sartriana de esta ceremonia despierta la sospecha de no ser más que una imitación burlesca de las letanías penitenciales de la liturgia cristiana de la cuaresma. La intención sartriana de fondo en la descripción de la ceremonia de los muertos nos parece, sin embargo, mucho más profunda; y por ello preferimos interpretarla en el sentido de que la religión, aún en sus formas populares más ridículas, cumple una función social bien determinada. Pues mucho más importante que los rasgos de parodia que pueda contener la presentación sartriana de la ceremonia de los muertos es, indudablemente, el hecho de que Sartre destaca en ella cómo Egisto no solamente manipula, sino que alienta incluso esta forma concreta de la religiosidad popular, con el fin expreso de fortalecer su tiranía. De esta suerte la ceremonia del culto a los muertos querría expresar la necesidad que tienen los regímenes totalitarios de recurrir a la religión para sancionar su despotismo político. Y a un nivel más filosófico podría decirse que la ceremonia de los muertos presentada en *Les Mouches* resume la alienación religiosa del hombre en el sentido de una situación existencial inauténtica, que, por estar determinada por una atadura esclavizante del hombre a los muertos y a lo pasado en general, le cierra toda posibilidad de proyectar un futuro libre, sumiéndolo en una actitud de continuada contricción que conduce necesariamente a la pasividad política.

Como fruto de la influencia del cristianismo cabría mentar, en segundo lugar, que en *Les Mouches* Orestes aparece como un redentor, y su acto como un acto de redención salvífica. Desde esta perspectiva el Orestes de Sartre no sería tanto representación alegórica del heroico combatiente de la resistencia francesa, como inversión radical de la figura de Cristo y de su misión redentora. Orestes redime, sí; pero, a la inversa que Cristo, no redime al hombre ni en nombre de Dios ni para Dios. Orestes quiere, justamente, redimir al hombre de Dios, es decir, redimirlo por sí mismo y para sí mismo²³. Por esto el Orestes de Sartre, en clara oposición con las presentaciones clásicas griegas de este personaje, no obra por encargo de los dioses. Y Sartre pone especial cuidado en subrayar que su Orestes descubre el camino propio de su libertad justo en el momento en el que se decide a desobedecer la voluntad de los dioses. Orestes descubre así su libertad bajo el signo de la desobediencia a la voluntad divina de sometimiento a las leyes de la ciudad, que reflejan el orden establecido y querido por los dioses. El camino de Orestes es distinto e incluso opuesto al camino marcado

23 Sobre este punto puede consultarse el 'Vorwort' de Walter H. Sokel a *Orest* (Aischylos, Euripides, Voltaire, Krenek, Sartre, Anouilh) (München 1963).

por los dioses. Andar el camino que le esboza su libertad significa, por tanto, ir en contra de la voluntad expresa de Júpiter.

Ahora podemos comprender quizá mejor por qué el protagonista del drama de Sartre nos plantea el problema de la redención del hombre como un asunto que no puede ser asumido por Dios. Este problema es un asunto de competencia estrictamente humana; el hombre, y sólo él, es el único que puede asumir el problema de su salvación. Pero Orestes nos dice más, pues no oculta que el acontecimiento que posibilita la puesta en marcha de la autoredención del hombre se produce justamente cuando éste decide romper las cadenas que lo atan a la voluntad de Dios, es decir, cuando elige su libertad contra Dios. Así, la redención del hombre por sí mismo y para sí mismo debe comenzar con un acto de rebelión contra la voluntad divina, porque Dios o, dicho más concretamente, la creencia en Dios hace que los hombres se olviden de sí mismos. Curiosamente Sartre expresa esta idea por boca de Júpiter, al hacerle confesar: «Moi aussi, j'ai mon image. Crois-tu qu'elle ne me donne pas le vertige? Depuis cent mille ans je danse devant les hommes. Une lente et sombre danse. Il faut qu'ils me regardent: tant qu'ils ont les yeux fixés sur moi, ils oublient de regarder en eux-mêmes»²⁴.

Considerado desde un punto de vista filosófico, el acto redentor de Orestes apunta a mostrar que Dios existe sólo para el hombre que no ha descubierto aún su libertad, o para aquél que la ha descubierto, pero que ha vuelto a encubrir la por la inautenticidad. Frente a un hombre libre los dioses no pueden nada, nos dice Sartre en su pieza; y, añadimos nosotros, no pueden nada, porque, para el hombre que descubre y asume su libertad, los dioses dejan de existir. A esta luz la afirmación ya citada en la que Orestes replicaba a Júpiter diciéndole que él no era el rey de los hombres (libres), declara que Dios no existe; que el grado de existencia de eso que llamamos Dios se mide por el grado de esclavitud y de olvido de sí mismos en el que se encuentran los hombres; que Dios sólo puede reinar sobre aquellos hombres que han preferido considerarse a sí mismos como objetos regidos por una fatalidad inexorable, a fin de disculparse de la responsabilidad total de su libertad.

De lo expuesto hasta aquí se puede deducir que, para Sartre, Dios es un producto engendrado por la reacción natural del hombre frente a la verdad que le abre la experiencia de su libertad. Ya sabemos que, según el autor de *Les Mouches*, la experiencia de la libertad entraña la manifestación de la verdad de la existencia humana como una realidad atravesada por la contingencia y la infundamentalidad, por el abandono y la soledad, por el desamparo y la desnaturalización; en fin, por la angustia de saberse existiendo una existencia que no le ha sido dada por nadie ni para nada. Y la reacción natural del hombre ante la verdad de su existencia es el miedo. Porque siente miedo ante sí mismo, porque la contingencia radical de su existencia le angustia y desespera, tiende el hombre a crear la imagen de Dios como una instancia fundante y envolvente de su existencia, para escapar así a la trágica verdad de su existir injustificado e injustificable. Por consiguien-

24 Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, ed. cit., p. 85.

te, la «realidad» de Dios y la creencia humana en él, en cuanto productos de la actitud natural e inauténtica del hombre frente a la verdad de su existencia, representan fenómenos que deben ser tomados en serio, porque, además de sus consecuencias para el comportamiento sociopolítico del hombre, aparecen con la función metafísica determinada de enmascarar el radical desamparo ontológico del ser humano. En un pasaje de la decisiva conversación de Orestes y Júpiter se resume esta función de la religión en el plano metafísico de la manera siguiente:

«JUPITER: Que comptes-tu faire?

ORESTE: Les hommes d'Argos sont mes hommes. Il faut que je leur ouvre les yeux.

JUPITER: Pauvres gens! Tu vas leur faire cadeau de la solitude et de la honte, tu vas arracher les étoffes dont je les avais couverts, et tu leur montreras soudain leur existence, leur obscène et fade existence, qui leur est donnée pour rien.

ORESTE: Pourquoi leur refuserais-je le désespoir qui est en moi, puisque c'est leur lot?

JUPITER: Qu'en feront-ils?

ORESTE: Ce qu'ils voudront: ils sont libres, et la vie humaine commence de l'autre côté du désespoir»²⁵.

Por su recurso a Dios y a la religión, el hombre se oculta, por tanto, la verdad de su existencia. El hombre religiosamente alienado vive en penumbras, pues ha cerrado los ojos ante la verdad de su existencia. Por eso Orestes habla de abrirles los ojos a los hombres de Argos, queriendo decir con ello que su tarea consiste en infundirles valor, por su ejemplo, para que asuman la verdad de la realidad humana, despojándose de su actitud inauténtica frente a ella, o sea, negando mediante un acto redentor de autenticidad esa negación de la libertad efectuada por ellos mismos, al buscar sanar la angustia de su ser libre por el recurso a Dios.

Para la interpretación de *Les Mouches* desde la perspectiva de la crítica de la religión, hay, sin embargo, otro personaje casi tan relevante como Orestes; un personaje que se presenta también con una importancia de primer orden para la elucidación cabal del carácter antirreligioso de este drama. Nos referimos, naturalmente, al personaje de Júpiter. Y todo parece indicar que Sartre quiere, desde el principio, prevenir al público o a los lectores de su drama frente a este personaje, adelantando su imagen chocante, odiosa, cruel; pues en sus indicaciones para el escenario del primer acto no solamente concede a Júpiter el título de «dios de las moscas y de la muerte», sino que hace objetivizar además la imagen humana de este dios mediante una estatua embadurnada de sangre. Pero, para Sartre, contemporáneo nuestro, este Júpiter no es lógicamente una simple figura de la mitología clásica. A pesar de las contradicciones manifiestas que contiene la presentación sartriana de la deidad de este personaje, el Júpiter de *Les Mouches* quiere ser,

25 Jean-Paul Sartre, *ibid.*, pp. 113-14.

en el fondo, una representación del Dios de la religión cristiana o, dicho más exactamente, una representación evidenciadora de que el Dios del cristianismo saca su realidad, su fuerza y su poder justo de la debilidad y del miedo de los hombres.

Muy ilustrativo para esta declaración central de *Les Mouches* nos parece el hecho de que Sartre haga coincidir en su drama el comienzo de la dominación de Júpiter sobre la población de Argos con el asesinato de Agamenón. Antes de este asesinato, Argos era una ciudad alegre y ligera, apartada del corazón de los dioses. Con el asesinato de Agamenón, sin embargo, cambia su situación por completo. Su población se siente culpable, se hunde en los remordimientos y entiende que está condenada a espiar su crimen. He aquí la condición que posibilita el comienzo del reino de Júpiter. Sin forzar demasiado el texto en favor de nuestra interpretación, creemos que lo que realmente quieren decir estas escenas iniciales de *Les Mouches* no es otra cosa sino que Dios y su reino sobre los hombres son un producto directo de la inautenticidad humana.

La realidad y el poder del Júpiter de Sartre se remontan, en efecto, a los sentimientos de arrepentimiento y de penitencia de la población de Argos. La inautenticidad humana es la fuente de vida de Dios. Pero esto es precisamente lo que la existencia inauténtica tiene que ocultarse a toda costa, pues pretende absolverse de las consecuencias de su libertad y necesita convencerse, por tanto, de que la instancia en la que busca dicha absolución no es un simple producto suyo. En el movimiento de alienación que describe la existencia inauténtica se podrían distinguir dos momentos que se complementan entre sí: primero, el momento en el que la existencia inauténtica produce la imagen de Dios como instancia absolvente; y, segundo, el momento en el que —para que Dios pueda cumplir su función absolvente— tiene que ocultarse su carácter de proyección humana, es decir, contemplar a Dios no como su producto, sino como revelación de una realidad otra, extraña y superior. Así se invierten los términos, la existencia inauténtica se olvida de que es la realidad que pone la «realidad» de Dios, para entenderse como una realidad puesta por Dios; y al entenderse así puede «crear» en Dios y buscar en él su salvación.

Desde esta perspectiva de la existencia inauténtica se presenta Júpiter en *Les Mouches* como un poder independiente, como un Dios al que recurren los hombres desesperados en busca de amparo y de consuelo. Y aquí es necesario precisar, pues el Júpiter de Sartre quiere representar, ciertamente, al Dios del cristianismo, pero no como el Dios del amor, como el Dios que libera para la libertad, sino, al contrario, como un Dios temible y cruel que manipula sin escrúpulos el asesinato de Agamenón como una falta original e irreparable, para ocultar y maniar la libertad del ser humano. Así no podemos extrañarnos de que sea el mismo personaje de Júpiter quien nos comunique que a él poco le importa si el tirano Egisto se arrepiente o no. Toda la población de Argos se arrepiente por él, y esto es lo que cuenta. Con cinismo confiesa Júpiter que estos crímenes que hunden a los hombres en el arrepentimiento y en la penitencia son de su agrado, ya que le permi-

ten mantener a los hombres bajo su control. Las palabras con que comenta a Egisto el provecho que ha sacado del asesinato de Agamenón revelan su actitud cínica con claridad meridiana: «J'aime les crimes qui paient. J'ai aimé le tien parce que c'était un meurtre aveugle et sourd, ignorant de lui-même, antique, plus semblable à un cataclysme qu'à une entreprise humaine. Pas un instant tu ne m'as bravé: tu as frappé dans les transports de la rage et de la peur; et puis, la fièvre tombée, tu as considéré ton acte avec horreur et tu n'as pas voulu le reconnaître. Quel profit j'en ai tiré cependant! Pour un homme mort, vingt mille autres plongés dans la repentance, voilà le bilan. Je n'ai pas fait un mauvais marché»²⁶.

Pero en *Les Mouches* no se quiere criticar la religión únicamente desde el punto de vista de su contenido; es decir, desenmascarando su esencia como el resultado de una proyección objetivizante de la existencia inauténtica. Se quiere, además, criticar la religión en el dominio práctico de su función política. En este plano se pone el acento, naturalmente, en la significación social de la religión en cuanto construcción ideológica utilizable para la sanción sacralizadora de un determinado orden político. Se trata, en resumen, de hacer ver que la religión, además de ser una forma particular de la alienación metafísica del hombre, entraña una incidencia directa en el terreno de la enajenación política, y que la comporta justamente en base a su carácter de momento peculiar de la esclavitud metafísica del hombre. Por ello el tema de la crítica de la función política de la religión se aborda en *Les Mouches* desde una perspectiva que apunta a resaltar la conexión íntima existente entre la esclavitud metafísica y la esclavitud política del hombre.

A la luz de lo dicho en el párrafo precedente podemos comprender por qué la crítica de la función política de la religión se inicia en *Les Mouches* con la presentación del pacto cerrado por los dos personajes que han sido elegidos para simbolizar la esclavitud metafísica y la esclavitud política de la población de Argos: Júpiter y Egisto respectivamente. Tanto para Júpiter como para Egisto la necesidad de cerrar este pacto de mutuo apoyo brota de ese secreto doloroso del que ambos son depositarios, a saber, el secreto de que los hombres son libres. Júpiter necesita de Egisto para que éste, por su tiranía política, oculte a los hombres el poder de su libertad y asegure así la continuidad del reino de los dioses; puesto que, y esto es algo que Júpiter también sabe, el estallido de la libertad humana es el acontecimiento que señala el comienzo del fin de su dominación sobre los hombres. Por su parte, Egisto también necesita de Júpiter para apuntalar su régimen despótico con razones de orden religioso, presentándolo como un sistema ajustado a la voluntad expresa de Júpiter.

El pacto de Júpiter y Egisto se presenta, pues, como figura concreta de la unión de trono y altar, tan criticada a lo largo de la historia. Pero, en *Les Mouches*, esta unión toma un matiz especial, pues, motivada por el conocimiento de la verdad ontológica de la libertad del

²⁶ Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 83.

hombre, aparece como un medio imprescindible para realizar el interés común a la autoridad religiosa y a la autoridad política de perpetuar indefinidamente la etapa de la minoría de edad metafísica y política de la humanidad.

Y cuando se lee el diálogo entre Júpiter y Egisto en la escena quinta del segundo cuadro del acto segundo, se tiene incluso la impresión de que Sartre quiere dar a entender que la autoridad religiosa está más interesada aún que la autoridad política en el mantenimiento de ese pacto por el que se vinculan trono y altar, pues Júpiter aparece aquí no solamente como el socio fiel²⁷ que avisa a Egisto del peligro de muerte que se cierne sobre él, sino también como el socio que quiere alentar al ya cansado Egisto para que no se rinda, para que dé orden de eliminar a Orestes, para que siga, en fin, representando su engañosa comedia. Y Júpiter, al ver el profundo hastío de Egisto, llega incluso a amenazarlo. Resaltamos este detalle porque él es revelador de que Júpiter está consciente de representar la instancia de poder verdaderamente determinante en el pacto acordado.

Por otra parte, pensamos que la razón histórica concreta que posiblemente llevó a Sartre a presentar en esta forma la unión de trono y altar, a saber, el hecho de que muchos obispos franceses simpatizaban y exhortaban a la cooperación con el régimen colaboracionista de Vichy, no disminuye en nada el indudable alcance general que trasluce su crítica a la función política de la religión como fuerza de sanción sacralizadora. En este punto la tesis central de *Les Mouches* no circunscribe su validez a una determinada situación histórica, pues dice, simple y llanamente, que la religión constituye un obstáculo tanto para la liberación metafísica como para la liberación política del hombre.

VI.—CONCLUSION

Las notas para la interpretación de *Les Mouches* que hemos tratado de esbozar en el presente artículo partieron del convencimiento de que en este drama de Sartre la crítica de la religión aparece inserta en el **amplio y complejo cuadro** que dibuja el proceso general de la liberación **metafísica del hombre**, porque ésta implica la liberación religiosa como **una parte integrante** de sí misma. Y creemos que las consideraciones precedentes han probado o fundamentado al menos nuestro convencimiento inicial. Con lo cual quedaría demostrada o fundamentada también aquella otra afirmación inicial en la que proponíamos incluir al filósofo francés entre los representantes de la crítica filosófica de la religión, que toman la experiencia de la seriedad del fenómeno religioso como punto de partida para su crítica.

Por lo que toca a una crítica de la crítica de la religión expuesta

27 La fidelidad de Júpiter frente a su socio político en este mundo se destaca también en la escena tercera del primer cuadro del acto segundo, en la que interviene con una acción milagrosa para restablecer el orden y salvar así la autoridad de Egisto, que parte de la población, bajo el influjo de la actitud rebelde de Electra, había empezado a poner en tela de juicio.

en *Les Mouches*, permítasenos señalar que una crítica semejante debería comenzar por esclarecer dos puntos fundamentales. El primero, referente al contenido esencial de la religión, consistiría consecuentemente en elucidar la cuestión de si el Júpiter de Sartre, en cuanto pretendida representación del Dios de la religión cristiana, no es más que el resultado de una absolutización ilícita de la tan peculiar imagen de Dios que nos ofrecen algunos libros sagrados del Antiguo Testamento, es decir, de la imagen de ese Dios que reclama, a veces, una actitud de total sometimiento por parte del hombre. El segundo se referiría a la función política de la religión, y tendría como tarea central la de averiguar si Sartre incide también en este dominio en el error de la absolutización, al pretender sacar conclusiones universalmente válidas para la función política de la religión a partir de la actitud política asumida por determinadas autoridades religiosas en un momento histórico concreto.

La problemática implicada en estos dos puntos no puede, sin embargo, ser tratada en este artículo; excede su intención y sus límites. Quede, pues, propuesta como materia para una investigación especial.

RAUL FORNET BETANCOURT