

La filosofía trágica de Albert Camus
ANEJOS/35

Ángel Ramírez Medina

LA FILOSOFÍA TRÁGICA DE ALBERT CAMUS

EL TRÁNSITO DEL ABSURDO A LA REBELIÓN

Universidad de Málaga

ANÀLECTÀ MALACITANA
(*AnMal*)

ANEJO XXXV DE LA REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Director: MANUEL CRESPILLO

Editor: JOSÉ LARA GARRIDO

Secretario: MANUEL GALEOTE

Administradora: LIDIA TAILLEFER

Coordinador de edición: CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de este libro por cualquier método o procedimiento (reprográfico, mecánico o electrónico) sin la debida autorización por escrito de los titulares del «Copyright».

© *Analecta Malacitana*

Campus de Teatinos/Universidad de Málaga

E-29071 Málaga/fax 952 134115

www.anmal.uma.es filespa@uma.es

© Ángel Ramírez Medina

ISBN: 84-95073-19-6

Depósito Legal: MA-82-2001

Fotocomposición: ANALECTA MALACITANA

Imprime: IMPRENTA MONTES

C/ Hiestrosa, 14

E-29012 Málaga

Impreso en España — *Printed in Spain*

A Clara

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	n
" PRIMERA PARTE, ANTECEDENTES DEL PENSAMIENTO TRÁGICO DE CAMUS	
1. Arthur Schopenhauer.....	19
2. C. Friedrich Hebbel.....	25
3. Friedrich Nietzsche.....	32
3.1. Componentes de la tragedia de ática: Esquilo.....	33
3.2. La cultura clásica.....	44
3.3. El mal y su justificación estética.....	45
3.4. El arte y su valor en orden al conocimiento de la realidad.....	47
4. Elementos de una filosofía trágica.....	49
SEGUNDA PARTE, LO ABSURDO Y LO TRÁGICO	
1. El mundo es <i>caos</i> : la opacidad de la realidad y su resistencia a ser unificada	63
1.1. El deseo de unidad en el ámbito físico.....	63
1.2. El deseo de unidad en el ámbito humano (las visiones teleológicas de la historia).....	69
2. La existencia es <i>dolor</i>	73
2.1. El problema del mal.....	73
2.2. La experiencia del sufrimiento físico y moral.....	78
3. Fenomenología del absurdo: el hombre absurdo ante el <i>caos</i> y el <i>dolor</i> . La <i>perplejidad</i> ante el sinsentido.....	85
4. La alianza <i>filosofía-arte</i>	104
4.1. Dimensión moral del arte: la rebeldía del creador.....	107
4.2. Dimensión cognoscitiva del arte.....	114

TERCERA PARTE, LA REBELIÓN Y LO TRÁGICO

1. El tránsito a la rebeldía en la obra de Camus: la necesidad de la <i>praxis</i> . Diversos tipos de rebeldía	121
2. Rebeldía y moral.....	134
3. Esperanza trágica y utopía no mitificada: críticas al marxismo.....	147
3.1. La necesidad del pensamiento utópico.....	148
3.2. Correcciones al marxismo: la renuncia a la violencia y a la dialéctica cerrada	150
3.3. Necesidad de un pensamiento utópico lúcido: la esperanza trágica	156
EPILOGO.....	i6i
BIBLIOGRAFÍA	165
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	169

INTRODUCCIÓN

Camus plantea en *Sur l'avenir de la tragédie*¹ que toda época histórica en que se haya dado una profunda crisis de valores religiosos constituye el caldo de cultivo idóneo donde germina el pensamiento trágico, y ése es un rasgo esencial del siglo xx. Me propongo dilucidar si la obra de Camus merece tal caracterización y, si la respuesta fuera afirmativa, señalar las claves y aportaciones de dicho pensamiento trágico. Creo que tal enfoque de la obra camusiana resulta novedoso.

La filosofía de Camus se centra en un primer momento en el análisis de lo *absurdo* como forma de ser en el mundo (y, en relación con él, el problema moral del suicidio). Posteriormente, la categoría que cobra protagonismo es la de *rebeldía* (y, en relación con ella, el problema moral del asesinato). Se trata de una rebeldía sustentada en una *moral atea* y en una *estética* puesta al servicio de esa moral que confieren un sentido —aunque relativo— a la existencia y permiten al ser humano aferrarse a ella con gozo. Si bien en la filosofía camusiana sólo puede hablarse con propiedad de un *pensamiento trágico* en este segundo momento que se expresa en la imagen del *hombre rebelde*, pues sólo él se ajusta al ideal de héroe trágico que encarna *Prometeo* —benefactor de los hombres, símbolo al que recurre Camus frecuentemente en su obra—, también intentaremos aquí ofrecer la cara trágica del hombre absurdo. Camus acude una y otra vez a la cultura griega como fuente de sabiduría práctica o moral. Ella le ofrecerá el modelo de conducta humana idóneo para transformar la oscuridad del sinsentido: los héroes trágicos encarnan las miserias en las que todos coincidimos y las afrontan con gesto rebelde. Su interpretación de las tragedias está influida por Nietzsche,

¹ Para las citas de las obras de Albert Camus hemos utilizado los dos volúmenes de la Bibliothèque de la Pléiade: *Théâtre, récits, nouvelles* (comentarios y notas de R. Quilliot) y *Essais* (comentarios y notas de R. Quilliot y L. Faucon), editados por Gallimard, París, 1962 y 1965 respectivamente, cuyo contenido se detalla en el apartado de fuentes bibliográficas. En lo sucesivo citaremos de este modo: el título de la obra seguido por el número del volumen en romanos y el número de la página en árabes. Así, en este caso, *Sur l'avenir de la tragédie*, i, 1.699 y sigs.

aunque las enseñanzas morales que en ellas descubre lo aproximan en parte a la interpretación tradicional aristotélica.

Tras sondear los antecedentes del pensamiento camusiano, haremos un recorrido por el concepto del *absurdo*, a través del cual la existencia humana y el mundo se dibujan con unos rasgos tales que conducirán a Camus a buscar salida al sinsentido por medio de una rebeldía trágica: percepción lúcida del conflicto del hombre consigo mismo (identidad), con los demás hombres (el problema de la armonización entre la libertad y la justicia) y con el mundo (el conocimiento). Analizaremos la naturaleza irresoluble del mismo y perfilaremos la imagen del individuo que lucha y busca una salida aunque carece de garantías de éxito. Un conflicto de tal naturaleza lo encontramos ya en Kant, cuya *Crítica de la Razón Pura* lo señala en relación con las aspiraciones de la razón humana y su necesaria búsqueda de lo incondicionado²; y antes en Pascal, que se refiere a la aspiración irrenunciable a lo absoluto que siente nuestro corazón y nos presenta al ser humano como ser agónico, desgarrado entre dos ejes superpuestos cuyos extremos respectivos apuntan a lo infinito: el ser supremo y la nada, en el ámbito espiritual; lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, en el natural. De modo que el conflicto puede expresarse como confrontación entre lo necesario y lo imposible.

Esos dos momentos que hemos señalado en la obra de Camus no la desgarran, como es natural, en dos compartimentos estancos, sin influencias mutuas ni vías de conexión. En mayo del año 36 escribe en su diario:

Œuvre philosophique: l'absurdité. Œuvre littéraire: force, amour et mort sous le signe de la conquête. Dans les deux, mêler les deux genres en respectant le ton particulier. Ecrire un jour un livre qui donnera le sens³.

Estas palabras, además de introducirnos en el tema de la interdependencia del arte y la filosofía en la obra camusiana, nos informan de una presencia simultánea del absurdo, la rebeldía y el amor en el joven Camus, algo que se confirma por el hecho de que ya a comienzos de los años cuarenta, al escribir *Le mythe de Sisyphe*, su ensayo sobre el absurdo, tenía en mente el proyecto de realizar su gran obra *L'homme révolté* que resuelve los problemas planteados en aquél. A pesar de ello, sí existe una evolución desde su reflexión inicial en torno al absurdo hasta la superación del mismo a través de la rebeldía apoyada en una moral atea o moral de la compasión: se da aquí un tránsito desde el ámbito de lo individual hacia el de lo colectivo. Ambos períodos dan lugar a una producción filosófica y literaria que se estructura en torno a dos ejes temáticos:

ABSURDO-NIHLISMO: *L'étranger* (novela), presentado en la editorial Gallimard en 1941 y publicado en junio de 1942; *Le mythe de Sisyphe* (ensayo filosófico), pre-

² «La razón humana tiene el destino singular, en uno de sus campos de conocimiento, de hallarse acosada por cuestiones que no puede rechazar por ser planteadas por la misma naturaleza de la razón, pero a las que tampoco puede responder por sobrepasar todas sus facultades» (I. Kant, *Crítica de la Razón Pura*, trad. de P. Ribas, Alfaguara, Madrid, 1984, *Krv*, A, VII, pág. 7).

³ *Carnets i*, Gallimard, París, 1962, pág. 40.

sentado en la editorial Gallimard en 1941 y publicado en octubre de 1942; *Caligula* (teatro), presentado en la editorial Gallimard en 1941, primera representación en 1945; *Le malentendu* (teatro), primera representación en 1944 con María Casares.

REBELIÓN: *La peste* (novela), 1947; *L'état de siège* (teatro), primera representación en 1948; *Les justes* (teatro), primera representación en 1949; *L'homme révolté* (ensayo filosófico), 1951. También se incluye en este segundo período *Lettres à un ami allemand*, 1945, si bien la primera de las cuatro cartas apareció en 1943.

Con anterioridad a *L'étranger* trabaja en su primera novela, *La mort heureuse*, de publicación postuma, y en su primera obra teatral, *Révolte dans les Asturies*, que se representó por vez primera en 1936. Asimismo, aparecen dos conjuntos de ensayos breves: *L'envers et l'endroit* (1937) y *Noces* (1939). Ambas obras corresponden a una etapa inicial de felicidad y afinidad con el mundo que puede denominarse de pensamiento solar, utilizando una expresión nietzscheana querida por Camus:

Je suis né pauvre, sous un ciel heureux, dans une nature avec laquelle on sent un accord, non une hostilité. Je n'ai donc pas commencé par le déchiement, mais par la plénitude⁴.

En esas obras está contenida la *sabiduría solar* o *pensée de midi* que nutrirá no sólo toda su obra posterior, sino también su vida como un manantial inagotable de amor por la existencia, tal y como afirma en el prefacio que escribe en 1956 para una nueva edición de la primera de ellas:

Pour moi, je sais que ma source est dans *L'envers et l'endroit*, dans ce monde de pauvreté et de lumière où j'ai longtemps vécu et dont le souvenir me préserve encore des deux dangers contraires qui menacent tout artiste, le ressentiment et la satisfaction⁵.

Las últimas obras de Camus publicadas son *L'été* (1954), que contiene ensayos comprendidos entre 1939 y 1953, *La chute* (1956), novela autobiográfica que supone una recaída en el pesimismo, y *L'exil et le royaume* (1957), compendio de relatos breves escritos a partir de 1952, así como *Réflexions sur la guillotine* (1957). Tras concedérsele el Nobel de literatura en 1957, trabaja en *Los possédés*, adaptación teatral de la novela de Dostoievski, que se representará en 1959. Hasta el día de su muerte, acaecida el cuatro de enero de 1960, se ocupó de la redacción de la novela autobiográfica *Le premier homme* que no llegó a terminar.

La obra de Camus constituye un ejemplo de honestidad intelectual que sabe reconocer que, de existir algún sentido inherente al mundo, no podemos conocerlo. La confrontación de nuestro deseo irrenunciable de unidad con la resistencia del mundo a dejarse unificar, de nuestra exigencia de eternidad con la presencia permanente de la muerte, de nuestro anhelo de perfección con la constatación de

⁴ *Actuelles* I, II, 380.

⁵ *L'envers et l'endroit*, II, 6.

nuestra finitud, conforman el núcleo de la lucidez que emerge del sinsentido. La rebeldía trágica, a la que dedicamos la tercera parte de este ensayo, se mostrará finalmente como la única actitud filosófica y existencial capaz de hacernos vivir sin traicionar la *lógica del absurdo*.

En las últimas páginas de *L'homme révolté*, Camus destaca como un síntoma de la crisis espiritual que padece Europa el hecho de que esta civilización ha dado la espalda a la vida: «Le secret de l'Europe est qu'elle n'aime plus la vie»; y añade, refiriéndose a los hijos del nihilismo que caminan a ciegas: «[...] le desespoir d'être homme les ont jetés enfin dans une démesure inhumaine»⁶. Coincide su diagnóstico con el que el propio Nietzsche expresara un siglo antes en *El nacimiento de la tragedia* al referirse a la hipocresía propia de nuestro tiempo:

[...] la cultura alejandrina necesita un estamento de esclavos para poder tener una existencia duradera: pero, en su consideración optimista de la existencia, niega la necesidad de tal estamento, y por ello, cuando se ha gastado el efecto de sus bellas palabras seductoras y tranquilizadoras acerca de la «dignidad del ser humano» y de la «dignidad del trabajo» se encamina poco a poco hacia una aniquilación horripilante⁷.

Nietzsche fue así profeta de una época de crisis y desolación para Europa —la primera mitad del presente siglo— que Camus vivirá como protagonista y testigo de excepción, descorazonado, a veces, esperanzado, otras; lúcido y comprometido, siempre. La desesperación, tan afín al romanticismo, se manifiesta ahora como *la maladie du siècle*.

En el discurso que pronunciara en Estocolmo con motivo de la concesión del premio Nobel, expresó esa conciencia de crisis y las posibles vías de salida a la misma. El fragmento que reproducimos a continuación constituye una declaración de principios y un compendio de la inmensa tarea de transformación espiritual que Camus persigue en el conjunto de su obra:

Ces hommes, nés au début de la première guerre mondiale, qui ont eu vingt ans au moment où s'installaient à la fois le pouvoir hitlérien et les premiers procès révolutionnaires, qui ont été confrontés ensuite, pour faire leur éducation, à la guerre d'Espagne, à la deuxième guerre mondiale, à l'univers concentrationnaire, à l'Europe de la torture et des prisons, doivent aujourd'hui élever leurs fils et leurs oeuvres dans un monde menacé de destruction nucléaire. Personne, je suppose, ne peut leur demander d'être optimistes. Et je suis même d'avis que nous devons comprendre, sans cesser de lutter contre eux, l'erreur de ceux qui, par une surenchère de desespoir, ont revendiqué le droit au déstronneur, et se sont rués dans les nihilismes de l'époque. Mais il reste que la plupart d'entre nous, dans mon pays et en Europe, ont refusé ce nihilisme et se sont mis à la recherche d'une légitimité.

⁶ *L'homme révolté*, II, 708.

⁷ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1995, pág. 147.

Il leur a fallu se forger un art de vivre par temps de catastrophe, pour naître une seconde fois, et lutter ensuite, à visage découvert, contre l'instinct de mort à l'oeuvre dans notre histoire⁸.

La nuestra es una época cuyos rasgos de miseria y crisis saltan a la vista: el mundo de la técnica ha puesto de manifiesto, junto a sus más llamativos logros, su rostro más terrible de poder mortífero y destructivo; las ideologías han muerto o están extenuadas; la razón exacerbada se ha rebajado hasta convertirse en la sierva del odio y la opresión o en la abogada del asesinato; el hambre y la miseria se han adueñado de un tercio de la población mundial; nuestro siglo ha padecido experiencias de barbarie colosal desconocidas hasta el momento.

Ante semejante panorama, en nombre de su propia generación, Camus propone la tarea urgente de restaurar «un peu de ce qui fait la dignité de vivre et de mourir»⁹: la empresa que se propone es la creación de significado por parte del hombre de cara a un mundo que permanece indiferente y silencioso. El ser humano se reconoce a sí mismo como un expósito arrojado en un mundo absurdo; su tarea será la de introducir referentes de significado en él a través de una rebeldía que habrá de manifestarse y dar sus frutos en el arte, la filosofía y la praxis política.

A pesar de los desastres de este siglo, Camus mantiene una esperanza problemática que se autocuestiona permanentemente: es una esperanza crítica y lúcida que no nos permite hablar de pesimismo craso ni de optimismo, ni tampoco de esperanza cierta en un futuro mejor que es posible. En el caso de Camus hablaremos de una esperanza trágica¹⁰.

Para muchos, después de Auschwitz, la fe en Dios y la confianza en el hombre se habían derrumbado sin remedio. Pero para otros, entre los que se encontraba Camus, aun a la vista de tal horror, no era aceptable que tales acontecimientos condujeran al menosprecio de la naturaleza humana: abrigaban la esperanza aunque no pudieran borrar de sus almas la inquietud y el temor. Era una esperanza que había emergido del fondo oscuro de la desesperación, lugar del que, como indica Unamuno, nace la auténtica esperanza, fuente de la acción humana y solidaria". Era también una esperanza agónica, luchadora, que confía en alcanzar parcialmente sus objetivos. El mensaje de Camus será que sólo es auténtica la esperanza de quien colabora en la tarea revolucionaria de transformar el mundo: la *praxis* autentifica la esperanza.

En los años de posguerra, Camus se hizo cargo de la dirección de la colección *Espoir* en la editorial Gallimard. En la contraportada de cada uno de los libros que iban apareciendo en ella se incluía el siguiente texto:

⁸ *Discours de Suède*, II, 1.073.

⁹ *Loe. cit.*

¹⁰ Nos referimos al tipo de esperanza que palpita en diversos lugares de su obra. Así, en el prólogo que escribe con motivo de la publicación de *Actuelles n* —compendio de artículos aparecidos entre 1948 y 1953—, se afirma que *estamos saliendo del nihilismo*, en clara sintonía con la aurora espiritual que se anuncia en las últimas páginas de *L'homme révolté*.

" Cf. M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Alianza, Madrid, 1986, pág. 130.

Estamos en el nihilismo [...]. No saldremos de él fingiendo ignorar el mal de la época o diciendo negarlo. Por el contrario, la única esperanza es nombrarlo y hacer su inventario para encontrar la curación al final de la enfermedad [...]. Reconozcamos pues que son tiempos de esperanza, aunque se trata de una esperanza difícil¹².

El mal que atormenta Europa es sobre todo el mal moral ocasionado por el propio ser humano y dirigido contra sí mismo:

En 1933, a commencé une époque qu'un des plus grands parmi nous a justement appelée le temps du mépris. Et pendant dix ans, à chaque nouvelle que des êtres nus et désarmés avaient été patiemment mutilés par des hommes dont le visage était fait comme la nôtre, la tête nous tournait et nous demandions comment cela était possible¹³.

Esta terrible experiencia del mal ocasionado por quienes carecen de otro valor que no sea el de la eficacia se ha producido, además, en una sociedad que había perdido hacía tiempo su confianza en los valores religiosos y morales de antaño: los *filósofos de la sospecha*, como los llama Ricoeur, la habían aniquilado ya. El diagnóstico del mal que afecta a la sociedad de nuestro siglo no es, pues, muy alentador. Es un mal que arranca del siglo precedente y que, con Nietzsche, médico de la cultura, podemos identificar como nihilismo. En este escenario, y sin asideros desde los que reconstruir la esperanza dañada, el hombre parece encaminarse irremisiblemente hacia un mundo embrutecido en que la barbarie, la muerte, la nada, el sinsentido, constituyen el único horizonte.

Sin un Dios al que obedecer, sin una sociedad que respetar, sin una naturaleza a la que someterse¹⁴, el ser humano ha quedado a solas ante esa imagen abismal, oscura y terrible de sí mismo que le devuelve la crueldad gratuita e injustificable que es capaz de provocar, no ya como consecuencia de esas inclinaciones inconscientes que tanto interesaron a los románticos y que fueron puestas al descubierto en la obra de Freud, sino como el resultado de la acción de un ser racional que calcula el mal y lo aplica con el pulso firme de un cirujano que empleara su ciencia en dislocar las fibras más sensibles del cuerpo y el alma de sus semejantes. Este ser humano es como un nuevo Edipo que, al reconocer su identidad y quedar expuesto a la descarnada historia de su propia verdad y del mal que ha hecho, ha perdido la inocencia y ha sentido el asco y la náusea. La experiencia de la crueldad sin límites ha quebrado la confianza en el ser humano¹⁵.

El siglo xx es también el siglo del miedo: la hiperconfianza en la razón ha cristalizado en ideologías fanáticas sordas a toda posibilidad de diálogo y ciegas a toda

¹² Citado por H. Lottman, *Albert Camus* (trad. de A. Alvarez Fraile *et ai*), Taurus, Madrid, 1994, pág. 418.

¹³ *Actuelles /*, 258.

¹⁴ Cf. *Carnets il*, Gallimard, París, 1964, pág. 209.

¹⁵ Cf. *Carnets !*, pág. 177 y sigs.

consideración moral¹⁶. La miseria actual se expresa en la justificación racional del asesinato, en la estrategia de la destrucción para la que la vida y la muerte aparecen como asuntos banales frente a la razón de Estado o a ideales mitificados de cualquier clase¹⁷.

Por todo lo dicho hasta aquí, la situación histórica actual agudiza el sentimiento trágico que se manifiesta en la literatura, dado que lo que está en cuestión no es ya tal existencia nacional o tal destino individual, «sino la condición humana en su totalidad»¹⁸.

Pero como se irá viendo en el desarrollo de nuestro estudio, Camus nos quiere hacer ver que no es la hora de arrancarse los ojos para no ver el horror, sino de tomar partido en favor de este hombre culpable e inocente a un tiempo, en una lucha rebelde-trágica contra ese mal que nos rodea y, a veces, nos posee. Nuestra época es una época trágica, o al menos lo ha sido en la primera mitad de nuestro siglo; Nietzsche con la proclamación solemne de la muerte de Dios expresaba el hecho de que vivimos en la *época del absurdo* y el sinsentido más radicales. Él la denominó «el tiempo del último hombre» que por no poder encontrarle sentido a su existencia prefería dejarse llevar, dejarse morir en brazos de la nada. El hombre no podía encontrarle sentido al mundo y, por ello, se hacía imprescindible el advenimiento de un nuevo ser inocente y poderoso, el *superhombre*, capaz de crear una cultura más allá del nihilismo y la muerte.

Aun cuando coincide con el diagnóstico nietzscheano, Camus no comparte la terapia: prefiere hablar de un primer hombre que, huérfano de Dios, inicia, desde planteamientos morales nuevos, la construcción de un sentido para su existencia. Cuando leemos el título de su novela autobiográfica de publicación relativamente reciente, *Le premier homme*, no podemos evitar pensar en Camus como uno de los fundadores de esa nueva cultura: una de las tareas fundamentales que se propone es la de crear una moral laica de fraternidad humana, que dé sentido a la nueva vida anunciada tras esa muerte de Dios y que ha de poner de manifiesto que Iván Karamazov se equivoca cuando, tras certificar la no existencia de la divinidad, exclama amargamente: «Todo está permitido».

La actitud existencial básica de este hombre renovado es la rebeldía con la que éste se levanta contra toda forma de injusticia. La rebeldía humana es la única forma de introducir sentido en este mundo absurdo mediante dos instrumentos: la creación artística y la praxis revolucionaria, ambas orientadas por una moral atea que profese su amor al hombre y al mundo bajo los valores de la solidaridad y la compasión entre seres que reconocen mutuamente su dignidad sagrada:

La révolte humaine a deux expressions qui sont la création et l'action révolutionnaire. En lui, et hors de lui, l'homme ne peut rencontrer au départ

¹⁶ Cf. *loc. cit.*

¹⁷ Cf. «Le témoin de la liberté», en *Actuelles I*, 397 y sigs.

¹⁸ Cf. «Trois interviews», en *loc. cit.*, 379 y sigs.

que le désordre et l'absence d'unité. C'est à lui qu'il revient de mettre autant d'ordre qu'il le peut dans une condition qui n'en a pas¹⁹.

Esta época de crisis y crueldad puede ser un revulsivo que haga resucitar al auténtico arte —el arte trágico— que yace en el olvido, mientras que el idealismo burgués y el realismo soviético, dos falsificaciones del arte, imponen su ley, como analizaremos en el parágrafo 4 de la Segunda Parte:

[...] au milieu même du bruit et de la fureur de notre histoire: «Réjouissons-nous». Réjouissons-nous, en effet, d'avoir vu mourir une Europe menteuse et confortable et de nous trouver confrontés à de cruelles vérités... réjouissons-nous en tant qu'artistes, arrachés au sommeil et à la surdité, maintenus de force devant la misère, les prisons, le sang. Si, devant ce spectacle, nous savons garder la mémoire des jours et des visages, si, inversement, devant la beauté du monde, nous savons ne pas oublier les humiliés, alors l'art occidental peu à peu retrouvera sa force et sa royauté²⁰.

La creación de sentido sólo es posible, para Camus, si cuenta con un doble apoyo: una moral laica vigorosa que vuelva a anclar al hombre en la existencia y que sirva de guía en la acción transformadora o revolucionaria: una *ética para la rebelión*; y una estética como cultivo del propio espíritu y como instrumento de transformación social, que parta del convencimiento de que sólo a través de la belleza se presiente la felicidad como algo posible, y que tenga como objetivo fundamental hacerse cargo de las dimensiones sombrías de nuestra existencia, en especial la muerte; realidades sobre las que la belleza habrá de irradiar la luminosidad que le es propia y cuyo magnetismo, según mostró ya Platón, es capaz de hacer salir a nuestra alma de su profunda amnesia, colocándola en la senda de la verdad: además de una ética, hay que hablar también de una *estética de la rebelión*²¹.

El arte debe dar cuenta de la desesperación pero no puede detenerse en ella, sino que ha de superarla mediante la rebeldía. La visión desnuda de los abismos de nuestra existencia, aun cuando se trate de una visión mediada a través del lenguaje artístico, resulta estéril pues es paralizante. La auténtica misión del arte será dar forma a la pasión que sienten aquellos que no permanecen impassibles en su perplejidad, aquellos que aman al ser humano «con una pasión esperanzada».

Tras la concesión del Nobel el embajador de Suecia en París se dirigió al laudado en los siguientes términos:

Comme le héros cornélien, vous êtes un homme de la Résistance, un homme révolté qui a su donner un sens à l'absurde et soutenir, du fond de l'abîme, la nécessité de l'espoir, même s'il s'agit d'un espoir difficile, en rendant une place à la création, à l'action, à la noblesse humaine dans ce monde insensé²².

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ *Discours de Suède*, il, 1.094-1.095.

²¹ Cf. *Carnets U*, pág. 144 y sigs.

²² *Discours de Suède (Commentaires)*, 1.893.

PRIMERA PARTE

ANTECEDENTES DEL PENSAMIENTO TRÁGICO DE CAMUS

Analizaremos en este apartado la concepción de lo trágico en tres autores que, desenvolviéndose en un ámbito común de reacción antihegeliana, influyen de diversa manera y en distinto grado en los planteamientos filosóficos de Camus.

1. Arthur Schopenhauer

Creemos conveniente comenzar con un somero análisis de la filosofía schopenhaueriana en lo relativo al absurdo y al pensamiento trágico, y a la relación entre ambos, de manera que no incurriremos aquí en el olvido que Clément Rosset lamenta en *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*¹.

Schopenhauer es el primer filósofo en abordar de manera explícita el tema del absurdo, haciendo de él una fuente de inspiración y una referencia obligada en todo intento por arrojar alguna luz sobre la filosofía camusiana.

Selon Bergson, toute profonde philosophie se ramène à une ou deux intuitions fondamentales dont l'oeuvre entière du philosophe, dans sa diversité et sa complexité, n'est qu'une expression plus ou moins directe. L'exemple de la philosophie de Schopenhauer [...] est fait pour donner du poids à cette théorie [...].

^k L'objet de cet essai est de montrer que cette intuition relève d'une certaine conception de l'absurde, d'une vision du monde en opposition com-

¹ «Il est remarquable que l'influence de plus en plus considérable des philosophes généalogistes —Marx, Nietzsche y Freud—, ainsi que l'intérêt contemporain manifesté pour les expressions littéraires et esthétiques de l'absurde, n'aient pas suscité un regain d'intérêt autour de l'oeuvre de Schopenhauer» (C. Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, PUF, París, 1967, pág. 6).

plète avec toute espèce de raison ou de justification, d'un sentiment d'étrangéte absurde devant la simple notion d'existence [...] c'est bien Schopenhauer qui, le premier, construisit une philosophie dont le sentiment de l'absurde fût le fondement unique².

El análisis de lo absurdo en Schopenhauer se desarrolla en cuatro frentes: el problema de la finalidad, el de la necesidad, el de la libertad y el problema del tiempo. Por mediación de estos cuatro elementos, el filósofo alemán va trenzando la imagen del universo gobernado por una Voluntad que constituye su esencia, su ser-en-sí, carente de toda causalidad que la origine y de toda teleología que la oriente. Se trata asimismo de una realidad en la que todo se repite circularmente y en la que, por consiguiente, el tiempo como concatenación de sucesos irrepetibles no existe, siendo éste una apariencia, una falsa imagen heredada de la tradición judeocristiana.

Con este armazón, Schopenhauer hilvana la escena de un mundo absurdo que puede ser caracterizado del siguiente modo:

1. En relación con la finalidad, la existencia de todos los seres parece obedecer a un *telos*. En el caso particular de las acciones humanas la tradición filosófica ha insitado en su carácter teleológico desde Aristóteles hasta Kant, por considerar que están sujetas a una estrategia racional que las hace encaminarse hacia la felicidad como objetivo último y motivo primordial de toda praxis. Sin embargo, esto es verdad sólo en el ámbito apariencial, no en el nouménico:

El universo, con todo lo que encierra, se nos aparece como juguete de una eterna necesidad, de una insondable e implacable *ananké*, y que, careciendo de fin conocido, nos es incomprendible³.

Absurdo es el mundo en que coexisten principios incompatibles, o, más bien, contradictorios —teleología y azar—, aunque en niveles distintos: en eso consiste la concepción schopenhaueriana del carácter absurdo de la Voluntad que desafía las leyes más elementales de nuestra lógica.

Lo absurdo del mundo es el contraste que opone la perfección aparente de la organización de los fines a la ausencia real de finalidad:

La variedad de las organizaciones, la perfección artística de los medios en virtud de los cuales cada una de ellas está dispuesta en atención a sus elementos y a sus presas, contrastan aquí claramente con la ausencia de todo lo que podría suponerse que fuera un fin. En lugar de esto hallamos sólo el bienestar de un momento, un goce fugitivo condicionado por la necesidad, largos y numerosos dolores, un combate perpetuo, *bellum omnium*, en que cada ser es a su vez cazador o cazado; confusión, privaciones, necesidad,

² C. Rosset, *loc. cit.*, págs. 63-64.

³ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y como representación* (trad. de E. Ovejero y Mauri), ii, Aguilar, Madrid/Buenos Aires/México, 1960, capítulo xxv, pág. 156.

i angustia, lamentos, gritos y congojas, y esto *per saecula saeculorum*, o hasta que estalle otra vez la corteza de nuestro planeta⁴.

Schopenhauer sostiene aquí la tesis opuesta a la de la *Teodicea*: para Leibniz es la perfección del diseño general del mundo lo que justifica las imperfecciones de detalle; para Schopenhauer, la ausencia de todo diseño general deja intactas las múltiples perfecciones de detalle de un mecanismo absurdo.

2. En relación con la causalidad, Schopenhauer sostiene que la voluntad como cosa en sí carece de fundamento o razón de ser. No hay principio u origen al que ella pueda ser referida pues, en cuanto que totalidad, no es posible hallar un punto exterior que sea razón de su existencia. Lo absurdo, desde esta nueva perspectiva, no es ya lo contradictorio ni lo ilógico, sino lo incausado: el mundo y la existencia carecen de fundamento, son incausados. La no existencia de razones causales se manifiesta como el vacío original del que derivan la ausencia de fines, la ausencia de libertad, la vanidad de todo esfuerzo humano, y la imagen del hombre como «pasión inútil», que dirá Sartre.

La Voluntad que todo lo dirige no tiene en sí misma ni origen ni fin, ni tampoco razón de su propio poder —categorías que sólo tienen cabida en el marco fenoménico—, y no hace más que repetirse eternamente; no procede de nada ni conduce a ninguna parte. Schopenhauer hizo suya la famosa definición shakespeariana:

•• La vida es una sombra tan sólo que transcurre; un pobre actor que, orgulloso, consume su turno sobre el escenario para jamás volver a ser oído. Es una historia narrada por un idiota, llena de estruendo y furia que nada significa⁵.

En un mundo sin origen ni finalidad, cuyos protagonistas carecen de libertad y en el que nacer o morir resulta indiferente, pues, vivos o muertos, somos seres arrastrados por las procelosas aguas de la existencia, la tragedia no tiene lugar, en el sentido de que no cabe la lucha heroica para resolver el conflicto de un ser que decide enfrentarse con su destino. Por esta razón puede afirmarse que el pensamiento schopenhaueriano no admite una lectura trágica en los términos en que la tragedia se plantea en este estudio.

En relación con el arte en general y con los dramas trágicos en particular, puede afirmarse, sin embargo, que Schopenhauer les concede una importancia excepcional en orden al conocimiento de la verdad:

Lo que se ofrece a la visión estética es un objeto puro, la Idea, objetivación inmediata de la voluntad [...]. El artista es ese sujeto puro que, en cuanto tal, remonta, aunque sólo sea temporalmente, su condición de individuo

⁴ A. Schopenhauer, *loc. cit.*, capítulo xxviii, pág. 180.

⁵ W. Shakespeare, *Macbeth* (ed. y trad. del Instituto Shakespeare, bajo la dirección de M. A. Conejero), Alianza, Madrid, 1980, pág. 128.

sometido al espacio, el tiempo y la causalidad [...]. El artista [...] abandona el estado miserable de individuo y atraviesa el velo ilusorio de Maya⁶.

Pero la verdad que se aprehende a través del arte es ésta: la esencia del mundo es dolor y esa esencia no puede ser modificada, y esto, en especial, sucede en las tragedias. Contra la *Teodicea* de Leibniz, de nuevo, el artista constata que éste es el peor de los mundos posibles.

Schopenhauer relaciona dos actitudes que casan mal, espíritu trágico y resignación, en el siguiente fragmento:

Lo que, independientemente de cómo aparezca, imprime a todo lo trágico su peculiar impulso hacia la elevación no es sino el alumbramiento de la certidumbre de que ni el mundo ni la vida son capaces de garantizar satisfacción auténtica alguna y, por consiguiente, que el apego que les tengamos carece de valor: en eso estriba el espíritu trágico: conduce en consecuencia a la resignación⁷.

'Resignación' y 'tragedia' son dos términos que se excluyen, y será precisamente esta concepción de lo trágico como alumbramiento de lo insatisfactorio, estéril e inútil que resulta vivir contra la que Nietzsche elevará su interpretación de la tragedia como apego a la vida y compromiso con ella; interpretación que Camus hará suya. Sin embargo en Schopenhauer el gesto sabio no es otro que el del desprecio hacia el mundo y la espera resignada y paciente de la muerte.

El ser humano aparece como una marioneta presa de ilusiones (la libertad, la elección de motivos, el transcurrir del tiempo, el nacimiento y la muerte) que despierta lo cómico más que lo trágico⁸. Para Schopenhauer, el único y auténtico protagonista de la tragedia no es otro que la Voluntad destruyéndose a sí misma, autoinmolándose: el espectador, enfrentado en el drama a la autodestrucción de la Voluntad, descubre que la vida, expresión de la misma, no merece el apego que se le tiene. Como en Aristóteles, la tragedia tiene aquí una función catártica, si bien ésta se opera no sobre emociones, sino sobre el propio deseo de subsistir que la vida ha puesto en todos los seres.

El arte trágico escapa de algún modo a esa servidumbre de la Voluntad a la que todo está sometido, y la función de conocimiento que para la propia Voluntad tiene el arte en cuanto que nítido espejo del mundo, se vuelve aquí contra ella:

En los conflictos que constituyen la acción de la tragedia descubre Schopenhauer —indistintamente si se producen entre hombre y hado o entre hombre y hombre— la lucha desencadenada entre las diversas manifestaciones de la voluntad y, en consecuencia, por la voluntad consigo misma⁹.

⁶ R. Avila Crespo, «Pesimismo y filosofía en A. Schopenhauer», *Pensamiento*, 177, vol. 45, 1989.

⁷ A. Schopenhauer, *op. cit.*, ni, capítulo xxxvn, pág. 319.

⁸ A. Schopenhauer, *loe. cit.*, ii, capítulo xxvin, pág. 184.

⁹ P. Szondi, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico* (trad. de J. Orduña), Destino, Barcelona, 1994, pág. 205.

El suceso trágico consiste para Schopenhauer, por tanto, en la oblación que la dimensión que sirve de fundamento al mundo hace de sí misma.

Se considera con razón la tragedia como el género poético más elevado [...]. La tragedia nos representa el conflicto de la voluntad consigo misma en todo su horror y en el desarrollo más completo del grado supremo de objetivación. Y nos presenta este cuadro, ya provengan nuestros dolores del azar o del error que gobierna el mundo bajo la forma de fatalidad y con tal perfidia que tiene todas las apariencias de una persecución personal liberada, ya tengan su origen en la misma voluntad humana, en los proyectos y esfuerzos individuales que se entrecruzan y combaten o en la malicia y estupidez de la mayor parte de los mortales. Una y la misma voluntad es la que vive y se manifiesta en todos; pero sus manifestaciones luchan y se destrozan entre sí¹⁰.

El hombre aparece, pues, como una víctima del conflicto trágico: el héroe que se rebela contra su destino no es sino un títere agitado por los designios azarosos de la Voluntad.

A la vista de todo ello parece justificado afirmar que, en el contexto de una filosofía del absurdo sin más, difícilmente cabe hablar de tragedia en sentido propio si entendemos que, para que se dé lo trágico, es necesaria la presencia de un conflicto entre lo sentido y exigido como necesario y lo que el reino de lo posible le ofrece a un individuo dotado de libertad y de una capacidad de acción creíble, que se hace cargo de tal conflicto y se rebela".

Y es que, al referirse al mundo como «representación», Schopenhauer no está aludiendo sólo a su condición de fenómeno que aparece ante un sujeto, sino también a su carácter *teatral*:

Detrás de los bastidores, más allá de las bambalinas, existe una verdad cuyo rostro es menos «aparente» que el que presentimos mientras no cae el telón. Y en ese inmenso teatro que es el mundo —el recuerdo de Calderón resulta obvio— no cabe hablar de división entre actores y espectadores:

¹⁰ A. Schopenhauer, *op. cit.*, m, pág. 248.

¹¹ En este sentido escribe Rosset: «En un certain sens, l'absurde absolu, tel que le décrit Schopenhauer, participe davantage du risible que du tragique. A la clef de l'expérience de la vie, se trouve une grossière faute d'harmonie qui entraîne dans la dissonance toute l'ordonnance du monde: telle une partition d'une facture parfaite exécutée sur un piano désaccordé par un pianiste devenu subitement sourd. Le caractère comique de la situation humaine, toujours présent à l'esprit de Schopenhauer lors même qu'il la maudit, provient de la surdité des hommes à l'égard de leur expérience absurde: au sein du déterminisme, ils agissent comme s'ils étaient libres, et se croient actifs et vivants alors qu'ils sont passifs et morts. Ainsi rit-on au guignol des marionnettes animées par le montreur, et qui miment la vie. Dans toute conduite, le mélange de déterminisme aveugle et de consciencie de liberté revêt une puissance comique; Bergson, on le sait, a tiré de cette idée toute la théorie du Rire. Pour employer le langage de Bergson, l'homme apparaît, dans la philosophie schopenhauerienne, comme de la finalité 'plaquée' sur une absence de fins. C'est là son sort absurde, et en même temps risible» (C. Rosset, *op. cit.*, pág. 103).

todos somos actores, y sólo en contadas ocasiones nos está permitido, como espectadores, meditar sobre nuestra propia condición¹².

El héroe trágico que lucha ha tomado partido por la verdad, por la compasión, por el honor; posee su jerarquía de valores y, a partir de ella, decide afrontar su destino con rebeldía: todo ello resulta imposible en un mundo absurdo ante el que no cabe más que la perplejidad, o sea, la parálisis. Algo distinto es que el paso por la experiencia de lo absurdo, la toma de conciencia del nihilismo, sea un tránsito necesario para el que es hijo de una tradición que condena la vida: sólo así aprecia el valor y el sentido de la belleza y es capaz de salir de un estado de engaño y anulación de su conciencia¹³.

Ce n'est pas que certains hommes ne puissent, prenant conscience de leur asservissement, s'en affranchir d'une certaine manière en accédant à la lucidité. Mais, et c'est là une autre intuition profonde de Schopenhauer, la plupart des hommes refusent d'écouter la voix de la raison qui les convie à cette prise de conscience, parce que la lucidité les plongerait dans un ennui qu'ils pressentent pour l'avoir plus ou moins directement expérimenté, ennui qui n'est pas seulement lassitude et fatigue, mais surtout sentiment du néant, dont l'inconscience les protège, de manière psychanalytique. Ils préfèrent donc consentir à jouer de bonne foi leur rôle de poupée. On aura reconnu le thème du *divertissement* pascalien, sur lequel Schopenhauer surenchérit à plaisir. L'homme du divertissement, chez Schopenhauer comme chez Pascal, préfère un sérieux dérisoire à une angoisse véritablement sérieuse; il veille, en conséquence, à chasser de sa conscience toute forme inquiétante de mise en question: «Son centre de gravité, dit Schopenhauer, tombe en dehors de lui» (*Aphorismes sur la sagesse dans la vie*)¹⁴.

En Schopenhauer no se encuentra en ninguna parte la idea de una grandeza trágica de la condición humana, de ese «misère prince dépossédé» del que nos habla Pascal.

Pero, al margen de la ausencia de una visión trágica de la existencia humana en la filosofía schopenhaueriana que venimos señalando, también su teoría sobre el teatro trágico ha sido puesta en entredicho por Walter Kaufmann:

Se dice que Schopenhauer desarrolló una importante teoría sobre la tragedia; pero en realidad únicamente dedicó unas pocas páginas, muy decepcionantes, sobre la materia. En primer lugar, tres páginas en *El mundo como voluntad y como representación* (1819), al final de la sección 51, y luego

¹² R. Ávila Crespo, «Pesimismo y filosofía», págs. 63-64.

¹³ Para Camus el caso de O. Wilde es emblemático de cómo la experiencia de lo absurdo, en su caso la soledad de una prisión injusta, operó una profunda transformación en su concepción del arte, haciendo que su obra posterior adquiriera los caracteres que definen, según Camus, el arte rebelde. Véase el capítulo 4 de la Segunda Parte.

¹⁴ C. Rosset, *op. cit.*, págs. 103-105.

seis páginas más al final del capítulo 37 del segundo volumen, añadido a la segunda edición en 1844¹⁵.

Hay, sin embargo, un fragmento que sí queremos destacar por aparecer en él una fecunda idea sobre la culpa trágica que encontramos también desarrollada en Hebbel y en Nietzsche. Schopenhauer se pregunta en él acerca del motivo por el que se puede inculpar a las Ofelias, las Desdémonas o las Cordelias, y responde:

Únicamente la concepción del mundo vulgar, optimista racionalista-protestante, o para hablar con más propiedad, judaica, puede reclamar esta justicia dramática, sin la cual no se sienten satisfechos. El verdadero sentido de la tragedia es la comprensión de que lo que el héroe expía no son sus pecados individuales, sino el pecado original, la culpa de vivir¹⁶.

Acto seguido, Schopenhauer rinde cumplido homenaje a Calderón por ser el primero en expresar poéticamente, por boca de Segismundo, la idea de que la culpa primordial del hombre es haber nacido, rompiendo como individuo la unidad original del ser:

¡Ay mísero de mí! ¡Y ay infelice!
 Apurar, cielos, pretendo,
 ya que me tratáis así,
 qué delito cometí
 contra vosotros, naciendo;
 aunque si nací, ya entiendo
 qué delito he cometido.
 Bastante causa ha tenido
 vuestra justicia y rigor;
 pues el delito mayor
 del hombre es haber nacido¹⁷.

2. C. Friedrich Hebbel

Ortega cita en numerosas ocasiones a Christian Friedrich Hebbel —pensador y dramaturgo alemán que vive entre 1813 y 1863—, del que anuncia su próxima resurrección a la fama, tras años de olvido entre los alemanes y europeos en general¹⁸. Ciertamente este resurgimiento no se ha producido, a pesar de la perspicacia orteguiana. Sí que ha tenido, no obstante, fugaces y tímidas emergencias: tal

¹⁵ W. Kaufmann, *Tragedia y filosofía* (trad. de S. Oliva), Seix Barrai, Barcelona, 1978, pág. 433.

¹⁶ A. Schopenhauer, *op. cit.*, m, pág. 248.

¹⁷ Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (éd. de E. Rodríguez Cuadros), Espasa, Madrid, 1997, Primera Jornada, pág. 180, vv. 102-112.

¹⁸ J. Ortega y Gasset, «El Espectador H. Poeta de la costumbre», en *Obras completas*, H, Revista de Occidente, Madrid, 1966, pág. 178.

sucede, creemos, en algún lugar de la obra camusiana. Las ideas filosóficas que aparecen en *Sur l'avenir de la tragédie* proceden, según ha señalado M. Carlson¹⁹, de Hebbel, más que de Hegel como se había sostenido. Una lectura atenta, tanto de su obra dramática como de sus ensayos, nos permite conceder crédito a esta tesis, si bien reconocemos que es arriesgada. Confiamos en que estudios posteriores nos permitan profundizar en ella y aportar nuevos datos.

Hebbel, a diferencia de Schopenhauer, se interesó ampliamente por la tragedia, no sólo como creador —*Judith, Inés Bernauer, Giges, Los nibelungos*—, sino también como filósofo que, imbuido de romanticismo, hizo del arte la más sublime expresión del espíritu, y del drama el soberano de todas las artes:

El drama expone el proceso vital en sí mismo. Concretamente [...] en el sentido de que nos patentiza la desasosegante relación en que se encuentra el individuo; a saber, que el individuo, desligado de su nexo original, continúe viéndose confrontado con el todo, siendo como es parte integrante de él a pesar de su inconcebible libertad [...].

El arte ha sabido siempre disolver el aislamiento sirviéndose del mismo descomedimiento arraigado en él, liberando así a la idea de lo deficiente de su forma. En el descomedimiento reside la culpa, pero también —en la medida en que quepa requerirla en el terreno del arte— la reconciliación, toda vez que lo aislado sólo es descomedido en tanto imperfecto y desasistido de todo derecho a la pervivencia, razón por la cual se ve abocado a laborar en el sentido de su propia destrucción. Es ésta una culpa originaria, inseparable de la noción de hombre y apenas percibida, que viene impuesta con la misma vida²⁰.

Así, Hebbel pondera la desmesura (*hybris*) del héroe —individuo que, a pesar de su imperfección, se separa del todo proteico y se opone a él— como origen de la culpa trágica, idea que acabamos de ver también en Schopenhauer. Pero se trata de una desmesura que no tiene su razón de ser en la voluntad del héroe, sino en su propia condición de individuo dotado de cualidades inusuales. Frente al exceso está la virtud de la *sophrosine* (moderación), denostada por Nietzsche como virtud pasiva, sólo negativa²¹, pero asumida por Camus como enseñanza capital de la tragedia griega.

Esta idea de moderación, que en el caso de Hebbel no es considerada, se refiere a la restricción de los impulsos espontáneos motivada por

[...] el respeto a la prohibición social de invadir ciertas esferas, es decir, el *aidós*; la conveniencia de no ir más allá de un cierto límite, por miedo al castigo divino; o el simple cálculo humano de la ventaja a largo plazo [...]. Su verdadero oponente es la *hybris*²².

¹⁹ M. Carlson, *Theories of the theatre*, Cornell University Press, Londres, 1993, págs. 398-399.

²⁰ Citado por P. Szondi, *op. cit.*, págs. 214-215.

²¹ F. Nietzsche, *Sulla storia délia tragedia greca* (trad. de G. Ugolini), Cronopio, Ñapóles, 1994, pág. 62. No he podido hallar traducción española de este breve ensayo.

²² F. Rodríguez Adrados, *La democracia ateniense*, Alianza, Madrid, 1993, pág. 64.

Hebbel, igual que Kierkegaard, rechaza la reconciliación hegeliana como un acercamiento excesivamente optimista a la realidad; pero mientras Kierkegaard fundó en la fe religiosa otro centro para la existencia, Hebbel encontraba en el núcleo del universo sólo un conflicto irresoluble. Desafiaba la pretensión de Hegel de que la filosofía hubiese reemplazado al arte como la más alta interpretación de la vida y afirmaba que, por el contrario, la filosofía de Hegel enmascaraba la terrible realidad de la existencia mediante su recurso a unificar tesis y antítesis en una más alta síntesis: si Hegel se aproxima al centro de la vida mediante círculos lógicos concéntricos que lo van acosando indirectamente, el arte mira simbólica pero directamente a ese centro turbulento. «El arte es una filosofía realizada, igual que el mundo es la Idea realizada», escribe —y ésta es una teoría que encontraremos desarrollada en Camus como veremos más adelante—. Es el drama, no la filosofía, el que puede «mediar entre la Idea y la condición del hombre y el mundo». Para hacer esto el drama debe reflejar el proceso histórico, debe llegar a ser el espejo del día e incluso del instante inmediato y expresar el espíritu de su propia edad cualquiera que sea el tema. En esta misma dirección escribe Ricardo Baeza en su estudio preliminar al drama *Judith*:

Hebbel es, ante todo, un artista, sin grandes disposiciones para la especulación metafísica. Toda su filosofía no existe sino en relación y aplicada a su estética. La idea central es la teoría del hombre de genio, que él, desde luego, identifica con el poeta [...].

Para Hebbel, el arte es la suprema actividad del espíritu. En contra de Hegel —y éste es el punto principal en que difieren— él considera el arte como superior a la filosofía²³.

Estableciendo una consideración del arte como experiencia próxima a la religiosa, escribe Hebbel que «no hay otra revelación de lo divino que el arte»²⁴, y señala la poesía como «Evangelio laico» que engendra en nosotros la serenidad y la alegría, elevándonos hasta llegar a contemplar la confusión y miseria de este mundo a vista de pájaro²⁵.

En *Ein Wort iiber das Drama* (1843), Hebbel establece una teoría general de la tragedia basada sobre la común división filosófica de la vida entre el *ser* y el *llegar a ser* (*Sein* y *Werden*). El *Sein* representa el «nexo original», como el *Geist* de Hegel, del cual las manifestaciones individuales del *Werden* nacen. Cuando el individuo busca expresar su propia forma y focalidad, necesariamente se aparta

²³ F. Hebbel, *Judith* (trad. de R. Baeza y K. Rosenberg), Atenea, Madrid, 1918, pág. xv.

²⁴ Citado por R. Baeza, «F. Hebbel, su vida y su obra», en F. Hebbel, *loe. cit.*, pág. xvi.

²⁵ En la misma línea de Hebbel, su coetáneo Kierkegaard, lamentándose de la arrogancia y presunción propias de nuestra época por las que ésta ha despreciado las lágrimas de la tragedia, el arte por excelencia, y ha prescindido de la misericordia, se pregunta: «Ahora bien, ¿qué es la vida humana y qué es el género humano si se eliminan ambas cosas? Porque no hay más alternativa que la melancolía de lo trágico o la profunda pena y la profunda alegría de la religión» (S. Kierkegaard, *Obras y papeles. IX. Estudios Estéticos ir. de la tragedia y otros ensayos*, trad., de D. Gutiérrez Rivero, Guadarrama, Madrid, 1969, pág. 24).

del significado original unitario y así, inevitablemente, se libera una fuerza contraria para restaurar el equilibrio que él ha roto. Este hecho se hace patente con especial fuerza en el caso del héroe. La culpa dramática es, como en Schopenhauer, el inevitable resultado de este proceso de individualización.

Lo que define a Holofernes, «el primero y el último hombre que ha nacido en el mundo», figura central de la obra *Judith*, es la conciencia de su propia grandeza y originalidad como individuo. Es un héroe que vive instintivamente en medio de un universo que no teme y en el que todo vestigio de los dioses que los hombres adoran ha desaparecido. Cuando Ñabucodonosor, su rey, hace pregonar que no hay más dios que él, Holofernes exclama:

¡Maldito sea Ñabucodonosor! ¡Maldito sea, por haber concebido un gran pensamiento, un pensamiento que él no puede llevar a buen término, que sólo conseguirá estropear y hacer ridículo! Desde hace tiempo lo sentía yo: la humanidad no tiene más que un gran fin: engendrar un dios; a este dios, ¿cómo probarle su divinidad sino oponiéndose a ella por un eterno combate? ¿Le será preciso suprimir todos los movimientos insensatos de la piedad, del horror de sí mismo, del vértigo ante su misión monstruosa; tendrá que triturar esta humanidad, y aun en la hora de la muerte arrancarle un grito de gozo? [...]. Ñabucodonosor sabe hacerse más fácil la obra: el pregonero le consagra dios; ¡y yo, yo, tengo que entregar al mundo la prueba de mi divinidad!²⁶

No teme a la muerte, que le llegará de manos de una enemiga judía, Judith, de cuya belleza queda cautivo, y quien, empuñando la espada que le ha arrebatado al héroe, segará su cabeza mientras éste duerme sereno y confiado en su propia fuerza. Pero Judith es semejante a él en grandeza y, por eso, después de haber rechazado a su marido, se siente atraída por Holofernes. Es la mujer nacida para Holofernes que, después de haber acabado con su vida, pide para sí a los ancianos y sacerdotes su propia muerte cuando éstos quieren recompensar su acción valerosa.

A diferencia del pecado original del cristianismo, que se asienta en la dirección de la voluntad humana —*Génesis*—, esta culpa surge del mismo trabajo de la Voluntad creadora. El héroe es destruido no tanto por acciones demoníacas, sino principalmente porque él es un individuo. Como símil de la vida, Hebbel sugiere un gran río en el cual los individuos son témpanos de hielo que necesariamente deben ser derretidos y absorbidos por la corriente:

La vida es el gran río y gotas las individualidades, donde las de condición trágica son témpanos de hielo destinados a fundirse refregándose y deshaciéndose mutuamente a golpes²⁷.

Como ha señalado Szondi, el héroe

²⁶ F. Hebbel, *op. cit.*, pág. 17.

²⁷ Citado por P. Szondi, *op. cit.*, pág. 215.

[...] debe perecer por la interposición que su forma alterada supone a la idea de la vida que fluye, por más que su metamorfosis en rígido aislamiento no se desprenda de su voluntad, sino del propio proceso objetivo de la vida²⁸.

Con todo ello queda patente que, para Hebbel, la condición trágica es inseparable de la propia condición de toda existencia.

Dado que en la teoría de Hebbel se abandonó el paradigma de la reconciliación hegeliana, no resulta sorprendente que los hegelianos lo atacasen tachándolo de pesimista e incluso de rupturista desde el punto de vista filosófico. El, no obstante, se mantuvo firme y afirmaba «que es inútil pedirle al poeta lo que Dios mismo no provee: la reconciliación y la disolución de las disonancias». Todo lo más que se puede pedir al poeta es que «muestre que la catástrofe es inevitable, es decir, que como la muerte, está establecida por el nacimiento mismo». El único solaz ofrecido es el de la Idea que no cambia y Hebbel sugiere que el héroe trágico no debería morir «resentido e irreconciliado», sino ganar en la muerte «una clara visión de la relación de lo individual con la totalidad». En vez de una verdadera reconciliación al estilo hegeliano, Hebbel vio esto como un tipo de aceptación estoica de lo inevitable. En el caso de Camus, este acatamiento no conduce a la ataraxia sino a una tensión vital que no emerge del aturdimiento, sino de la decisión lúcida de aferrarse a la existencia; siendo, sin embargo, aquélla la vía elegida por Schopenhauer como acabamos de ver en el apartado anterior²⁹. Escribe Szondi:

El pensamiento de Hebbel supone una inflexión en la historia de las ideas del siglo XIX, en la medida en que, sin dejar de circular por la senda metafísica del idealismo, carece de certidumbre acerca del sentido en base al cual se emprendiera el camino³⁰.

Sin embargo, su rechazo del optimismo teleológico hegeliano no le llevó en la dirección de Schopenhauer a desear rechazar las obras de la Voluntad de vivir en su conjunto. Hebbel vio la Voluntad como una parte necesaria del proceso de la vida, y en el drama un medio de proveer si no una reconciliación del dualismo de la vida, al menos una resolución temporal de la disonancia «en cuanto ésta aparece demasiado prominentemente»; su imagen es la de dos círculos en el agua que se funden en un único círculo mayor. Siempre permanecerá ahí una más fundamental disonancia que ni el drama ni la filosofía intentan resolver, la disonancia original que causó la individuación o dualidad en el primer momento. La *culpa trágica* es inevitable porque esta causa interior permanece sin revelar, incluso cuando el individuo alcanza una luz parcial y muere en paz.

²⁸ P. Szondi, *loc. cit.*

²⁹ Cf. capítulo 1 de la Tercera Parte donde reproducimos un texto de *Le mythe de Sisyphe* en el que Camus reflexiona sobre la muerte del héroe, poniéndola en relación con estos mismos términos de reconciliación y resentimiento aunque en sentido distinto al hebbeliano.

³⁰ P. Szondi, *op. cit.*, págs. 216-217.

A la pregunta de por qué hubo de producirse la fractura entre el individuo y el conjunto de la vida, no hallaría Hebbel *nunca una respuesta, como tampoco la encontrará nadie que formule seriamente la cuestión*. Al perderse el drama [...] *junto con el misterio del mundo en una misma noche*, la condición trágica del hombre se acrecienta en un doble sentido [...]. El hombre en Hebbel deviene —anticipando así a Kafka— culpable respecto a una potencia vital que ni conoce ni comprende, inmerso en un proceso no solventable racionalmente [...]. En consonancia con la radicalización de la culpa, se descartará en Hebbel la posibilidad de una conciliación *en el marco del concierto individual*, es decir, en la tragedia misma.

Mientras que para Schopenhauer el arte trágico «afirma la autoanulación de la voluntad en la resignación», constituye para Hebbel el arte trágico —que al *aniquila(r) la vida individual frente a la idea* [...] *se eleva sobre ella*— sólo un *rayo refulgente de la conciencia humana, que [...] nada puede iluminar sin a la vez consumirlo*. El sentido que la tragedia pudiera alumbrar se verá así aniquilado con el mismo acto de su conocimiento. La 'pantragicidad' de Hebbel culmina en la tragedia del arte trágico³¹.

Esta interpretación metafísica de la tragedia dejará paso posteriormente a una interpretación histórica en la obra de Hebbel, como se observa en la definición de acción trágica que Hebbel propone, mirando retrospectivamente hacia sus primeras obras, en el prólogo a *María Magdalena*. Así, la acción de Judith se definirá como trágica, es decir, necesaria en sí misma, a tenor de los fines histórico-universales; pero destructora a la vez del individuo a quien se le encomienda la tarea, en virtud de la vulneración parcial que infiere a la ley moral.

Estas observaciones generales sobre la dinámica de la tragedia son objeto de un enfoque más particular en *Vorwort zur 'María Magdalena'* (1844). Aquí repite su opinión de que la función del drama consiste en ilustrar «el estado de existencia del mundo y el hombre en su relación con la Idea». El objeto del drama no es otro, pues, que la naturaleza esencial del ser humano y las relaciones entre los individuos y el universo, y no los conflictos accidentales o los intereses banales que puedan inquietar a la sociedad en una época determinada. Él arguye que el gran drama sólo puede ocurrir cuando se está verificando algún cambio significativo en esta relación; una situación que ha tenido lugar sólo tres veces en toda la historia del drama: la primera, durante el período de la tragedia griega, cuando la vieja concepción ingenua de los dioses fue desafiada por el nuevo concepto del Hado. Tragedias con fuerte contenido religioso. La segunda, en tiempos de Shakespeare, cuando la creciente conciencia protestante volvió la atención sobre lo individual, y el conflicto hombre-hado se transformó en un dualismo trágico dentro del propio individuo. El conflicto trágico en la modernidad se imanentiza en el propio sujeto, siendo ahora sus propias e íntimas necesidades las que entran en conflicto. En Pascal encontramos un conflicto intestino entre la inteligencia (razón) y el sentimiento (corazón), mientras que en Kant se manifiesta

³¹ P. Szondi, *loc. cit.*, págs. 217-218.

en el interior de la propia razón humana. Tragedias con fuerte contenido moral. Por último, en el propio tiempo de Hebbel ha aparecido una nueva fuente de dualismo trágico —un dualismo que según Hebbel se vislumbra ya en algunas obras de Goethe— que es el dualismo dentro de la Idea misma o, al menos, en la parte de ella que nosotros podemos comprender:

Las instituciones existentes en la sociedad humana —políticas, religiosas y morales— han llegado a ser problemáticas y la tragedia puede desarrollarse sobre la base de las contradicciones percibidas en estas manifestaciones de la Idea.

Tragedias con fuerte contenido político. El hombre moderno no desea derribar las instituciones tradicionales sino restablecerlas sobre fundamentos más firmes, menos contradictorios.

El destino, el yo y el estado constituyen, pues, los tres focos sobre los que ha pivotado la tragedia históricamente. El ensayo concluye con una ingeniosa defensa de la tragedia burguesa, la cual ha sido despreciada por artistas «inferiores» que descuidan que la esencia de toda tragedia debe ser retratar un *conflicto universal* a través de casos individuales. Según Hebbel los autores modernos han puesto conflictos externos y evitables tales como la falta de dinero o los conflictos de clase en lugar del *pathos* de la tragedia; además han falsificado el discurso de sus personajes, haciéndolo grandilocuente, en un intento por ennoblecerlos, o bien en nombre del realismo los han transformado en «bloques de madera vivientes cuya habilidad para decir sí y no es causa de una sorpresa no pequeña». La tragedia burguesa será significativa sólo en la medida en que se enfrente, como la gran tragedia ha hecho siempre, con las tensiones básicas de la condición humana.

Hebbel dedica los actos cuarto y quinto de su tragedia *Judith* al sitio de la ciudad hebrea de Betulia que narra la Biblia, haciendo una reflexión en torno al sufrimiento, la muerte, la soledad y el silencio de Dios; así como a la relación de estas experiencias con las creencias religiosas de los sitiados. Aquí encontramos escenas semejantes a las que Camus plasmará tanto en *L'état de siège* como en *La peste*: la muerte del inocente como escándalo de toda teodicea; el enfrentamiento de visiones diversas de la religión: una trágica que ve en el mal un escollo inexplicable que conmueve los cimientos de la fe, otra dialéctica que considera toda calamidad como el justo castigo a los pecados de los mortales; la propia figura del sitiador, Holofernes, que encarna al déspota que somete y domina sin miramientos ni compasión; la locura en el sufrimiento extremo cuando la dignidad se desdibuja y el semejante queda reducido a un mero medio o instrumento para satisfacer mis deseos; la lucha interna de Judith, su fe atormentada, sus dudas, su corazón que se debate entre la pasión que le arrastra hacia el héroe y la piedad que debe a su Dios y a su pueblo, su ambigua condición de personaje culpable e inocente a un tiempo, su heroísmo civil. Todos estos elementos constituyeron una fuente de inspiración para algunas de las obras mayores de Camus.

3. Friedrich Nietzsche

Me considero, con pleno derecho, el primer filósofo trágico; es decir, la antítesis suprema y el máximo antípoda de un filósofo pesimista. Antes de mí no existía esta trasposición de lo dionisiaco a un pathos filosófico: faltaba la sabiduría trágica.

Ecce Homo

Aun cuando, tras habernos acercado a la obra de Hebbel, estas palabras de Nietzsche nos suenen más como la expresión de un deseo que como la constatación de una realidad, es cierto, sin embargo, que en Nietzsche la tragedia adquiere una dimensión muy especial. La importancia de lo trágico en la obra de Nietzsche, no sólo en su vertiente artística sino como caracterización de un género de pensamiento, ha sido puesta de manifiesto por la profesora Ávila Crespo en su obra *Nietzsche y la redención del azar*.

La investigación de Nietzsche acerca de la esencia de lo trágico y su plasmación definitiva en *El nacimiento de la tragedia*, constituye sin duda un acontecimiento decisivo tanto en su propia vida como en su posición filosófica. Muchos años después, cuando esta primera obra quede ya lejos, cuando lejos queden también los años de la docencia en la Universidad de Basilea y la dolorosa polémica con Wilamowitz von Möllendorf, será precisamente la evocación y la puesta en práctica de este hallazgo fundamental, lo trágico, lo que mantenga firme y serena la voluntad de Nietzsche ante el espectáculo de sus visiones de juventud: junto a aquellos sepulcros conducirá entonces «una corona siempre verde de vida»³².

A dilucidar las características de esa cultura trágica en la interpretación que de ella hace Nietzsche dedicaremos las próximas páginas. Esto nos permitirá comprobar la proximidad que existe entre las teorías de Nietzsche y las de Hebbel, quien escribió algunas de sus obras en torno a las fechas en que nace Nietzsche (1843-1844), lo que puede inducirnos a pensar que éste, además de conocerlas, hallara en ellas la inspiración para algunas de las vigorosas teorías que luego plasmará en *El nacimiento de la tragedia*. Y no se trata sólo de una hipótesis, pues, aunque se ha sostenido lo contrario³³, hemos podido comprobar que Nietzsche cita a este autor en diversos lugares de su obra³⁴.

³² R. Ávila Crespo, *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, 1986, pág. 27.

³³ Cf. F. Hebbel, *op. cit.*, pág. vin, donde Ricardo Baeza escribe, refiriéndose a Nietzsche: «De haber conocido (a Hebbel) no habría dejado de saludar en Holofernes la prefiguración de su superhombre ni de señalar tantas ideas afines».

³⁴ Cf. F. Nietzsche, *Nietzsche Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari*, Walter de Gruyter, Munich/Berlín/Nueva York, 1967-1977 y 1988, vol. 7, págs. 167, 210 y 355; vol 11, pág. 336; vol. 14, págs. 45 y 537.

3.1. Componentes de la tragedia ática: Esquilo

El talante de *El nacimiento de la tragedia* se cifra en el rechazo de la resignación postulada por Schopenhauer: el objetivo principal que se proponía en ella era poner de manifiesto cómo los griegos vencieron el pesimismo.

Helenismo y pesimismo habría sido un título menos ambiguo, y habría indicado que en él se muestra por primera vez cómo acabaron los griegos con el pesimismo, con qué lo vencieron. La tragedia es precisamente la demostración palpable de que los griegos no fueron pesimistas³⁵.

Según Nietzsche, la tragedia griega antigua puede ser definida como la expresión *apolínea* de misterios *dionisiacos*, y, en este sentido, podemos referirnos a ella como obra de arte total: funde los elementos más subjetivos del arte —la música y la lírica (Arquíloco), expresiones del instinto dionisiaco— con elementos más objetivos —la épica y el drama (Homero), expresiones del espíritu apolíneo—³⁶. Es así como en la tragedia ática se mantiene un tenso equilibrio entre Apolo y Dioniso: «[...] hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes»³⁷.

Para el propio Nietzsche, el esclarecimiento y comprensión del fenómeno dionisiaco constituye una de sus aportaciones más decisivas y novedosas: mientras que Apolo es el dios triunfante, el dios de la belleza luminosa, Dioniso es el dios sufriente, expresión de la Vida y del Uno Primordial que permanece oculto, velado, en la sombra. Éste es un dios singular en el universo olímpico, pues se complace en aparecer como el dios de la máscara y el extravío, convocando a sus fieles lejos de la ciudad donde los invita a una comunión con la naturaleza en el éxtasis y el entusiasmo;

[...] es un dios de la vegetación, del ímpetu natural, del impulso hacia la vida desbocada, del férvido brotar de las plantas y los seres animados. Inspira el frenesí, la manía o «desvarío» que puede ser una bendición o un castigo³⁸.

Lo que Nietzsche denomina el instinto dionisiaco, uno de los impulsos artísticos que sintió el pueblo griego en su alma, está representado por la sabiduría trágica del viejo Sileno, compañero de Dioniso, que se expresa con estas palabras al ser interpelado por el rey Midas:

Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo

³⁵ F. Nietzsche, *Ecce Homo* (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1978, págs. 67-68.

³⁶ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1995, pág. 61.

³⁷ F. Nietzsche, *loe. cit.*, pág. 84.

³⁸ C. García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Alianza, Madrid, 1992, pág. 157.

es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto³⁹.

Esta sabiduría se hace omnipresente en la tragedia: el héroe siempre es aniquilado, y el coro, médium de Dioniso, nos recuerda constantemente la presencia de la muerte con sus exclamaciones. El principio de individuación (Apolo) está representado por el héroe y sus hazañas (elemento épico), mientras que el fondo primigenio de la vida del que todo emerge y al que todo retorna (Dioniso), viene expresado por el coro (elemento musical). Lo que le confiere a la tragedia su *estatus* especial dentro del arte es su combinación de la épica homérica con la música.

El ditirambo, himno coral, tiene en el espectador un efecto semejante al de la embriaguez: éste pierde conciencia de su propia individualidad y se percibe formando parte de un todo amorfo agitado por las mismas sensaciones:

La excitación dionisiaca es capaz de comunicar a una masa entera ese don artístico de verse rodeada por semejante muchedumbre de espíritus, con la que ella se sabe íntimamente unida. Este proceso del coro trágico es el fenómeno dramático primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter [...]. Aquí hay una cosa distinta del rapsoda, el cual no se fusiona con sus imágenes, sino que, parecido al pintor, las ve fuera de sí con ojo contemplativo; aquí hay ya una suspensión del individuo, debida al ingreso en una naturaleza ajena⁴⁰.

Nietzsche hace consistir lo esencial de la tragedia en su elemento musical (el coro), frente a la consideración aristotélica de la música, junto a la dicción y el espectáculo, como un mero adorno de la base de la tragedia que, según él, reside en el argumento y el personaje⁴¹. Así, en Esquilo el coro posee un carácter preponderante como elemento generador de la tragedia, su «causa primera». El coro representa esa permanencia gozosa de la vida indestructible tras la destrucción de los individuos que, según Nietzsche, ha de transmitir toda verdadera tragedia, convirtiéndose así para el espectador en *consuelo metafísico*:

[...] ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de seres naturales que, por así decirlo, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos⁴².

³⁹ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pág. 52.

⁴⁰ F. Nietzsche, *loc. cit.*, págs. 83-84. La embriaguez también es presentada por Hebbel como un estado propicio para la percepción de la unidad originaria, y así en *Judith* Holofernes exclama: «La embriaguez es la riqueza de nuestra miseria, y ¡qué alegría cuando irrumpiera fuera de mí como un mar, anegando todo lo que es dique o frontera! Y si este torrente se agolpase y bullese un día en todo lo que vive, ¿no podría romperlo todo entonces, y juntarse...?» (F. Hebbel, *op. cit.*, pág. 104).

⁴¹ Aristóteles, *Poética*, vi, 1450 a-b.

⁴² F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pág. 77. Véase también pág. 81.

La música posee unas características y origen completamente diferentes a las artes figurativas, como supieron ver Schopenhauer y R. Wagner. A éste rinde Nietzsche homenaje en *El nacimiento de la tragedia*. Confundir la música con el resto de las artes es un error que Nietzsche atribuye a la estética moderna, que

[...] se ha habituado a exigir de la música, partiendo de aquel concepto vigente en el mundo figurativo, un efecto similar al exigido a las obras de arte figurativas, a saber, la excitación *del agrado por las formas bellas*^.

En la disonancia y no en la armonía halla la música su verdadera esencia y poder artístico⁴⁴. Apoyándose en un extenso fragmento de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer que reproduce literalmente un poco más abajo, define la música como el «lenguaje inmediato de la voluntad». La esencia de lo trágico sólo es expresable a través de la música:

Sólo partiendo del espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo [...]. La alegría metafísica por lo trágico es una transposición de la sabiduría dionisiaca instintivamente *inconsciente* al lenguaje de la imagen: el héroe, apariencia suprema de la voluntad, es negado, para placer nuestro, porque es sólo apariencia, y la vida eterna de la voluntad no es afectada por su aniquilación. «Nosotros creemos en la vida eterna», así exclama la tragedia; mientras que la música es la Idea inmediata de esa vida⁴⁵.

La muerte, y esto ya lo vio Hebbel, es interpretada en la tragedia griega como el regreso al Uno originario, al fondo de la vida: muriendo abonamos esa vida eterna. La sabiduría de Sileno pone así de manifiesto la íntima afinidad que existe entre la vida y la muerte, afinidad que se experimenta en la embriaguez mística, en el éxtasis dionisiaco como superación de los límites de mi propia individualidad y fusión con el Ser. El éxtasis que se alcanza mediante la música, la danza o el amor, cuando son vividos como experiencias profundas, implica siempre un resabio de muerte y vida, un sabor de gloria y ceniza:

El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los Olímpicos⁴⁶.

El instinto dionisiaco revela así al griego el fondo abismal que se esconde tras toda forma bella y serena. Refiriéndose Nietzsche a lo titánico y bárbaro que al griego le parecía el estado dionisiaco, escribe:

⁴³ F. Nietzsche, *loe. cit.*, pág. 133.

⁴⁴ Cf. F. Nietzsche, *loe. cit.*, pág. 188.

⁴⁵ F. Nietzsche, *loe. cit.*, pág. 137.

⁴⁶ F. Nietzsche, *loe. cit.*, pág. 52.

Incluso tenía que sentir algo más: su existencia entera, con toda su belleza y moderación, descansaba sobre un velado substrato de sufrimiento y de conocimiento, substrato que volvía a serle puesto al descubierto por lo dionisiaco. ¡Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dioniso!⁴⁷

La grandeza de la tragedia griega consiste en que ennoblecía la existencia humana y embellecía sus aspectos más dolorosos, haciendo a los dioses y a los héroes los sagrados protagonistas de sucesos en los que el espectador se reconoce, produciéndose en él el prodigio de que la sentencia de Sileno acabe por cambiar de signo, de modo que la vida resulte amable y brote el deseo de que la existencia continúe y se repita indefinidamente. Así Nietzsche se aparta decididamente de la interpretación schopenhaueriana de la tragedia según la cual ésta encamina la voluntad hacia la nada:

Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella *Moira* que reinaba despiadada sobre todos los acontecimientos, aquel buitre del gran amigo de los nombres, Prometeo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atridas, que compele a Orestes a asesinar a su madre, en suma, toda aquella filosofía del dios de los bosques, junto con sus ejemplificaciones míticas, por la que perecieron los melancólicos etruscos, fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel mundo intermedio artístico de los Olímpicos [...]. Viviéndola ellos mismos es como los dioses justifican la vida humana, ¡única teodicea satisfactoria!⁴⁸

La antítesis que aquí se plantea no es entre optimismo y pesimismo como dos visiones de la existencia: en cierto modo, los griegos, al tener tan presentes esos aspectos oscuros de la existencia, especialmente la muerte, y sentir una predilección tan especial por la tragedia, podían ser considerados pesimistas; pero el suyo era un pesimismo de la fuerza o pesimismo trágico⁴⁹: nacía del propio vigor espiritual de un pueblo que encontraba amable su existencia en todas sus dimensiones y que sabía que no puede amarse plenamente la vida dando las espaldas a la muerte:

Yo fui el primero en ver la auténtica antítesis: la del instinto *degenerativo*, que se vuelve contra la vida con subterránea avidez de venganza —el cristianismo, la filosofía de Schopenhauer, en cierto modo ya la filosofía de Platón, el idealismo entero, como formas típicas—, y una fórmula de la *afirmación suprema*, nacida de la abundancia, de la sobreabundancia, un

⁴⁷ F. Nietzsche, *loc. cit.*, págs. 58-59.

⁴⁸ F. Nietzsche, *loc. cit.*, págs. 52-53.

⁴⁹ En «¿Qué es el romanticismo?» (*La gaya ciencia*), Nietzsche contrapone al pesimismo romántico degenerado, síntoma de una vida decadente que encarna Schopenhauer, el pesimismo trágico noble de los clásicos.

decir sí sin reservas aun al sufrimiento, aun a la culpa misma, aun a todo lo problemático y extraño de la existencia⁵⁰.

El espíritu dionisiaco, en lo que tiene de demoníaco, exceso desmesurado, embriaguez extática, impulso bárbaro, se reveló como verdad, la verdad oculta del Ser. Sin embargo, la gran intuición de Nietzsche, que él plantea como hipótesis metafísica, es que

[...] lo Uno primordial necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera".

Así, el Uno primordial —Dioniso— necesita de la bella ilusión apolínea: la multiplicación y concreción en lo fenoménico, en las formas individuales:

Apolo nos sale al encuentro como la divinización del *principium individuationis*, sólo en el cual se hace realidad la meta eternamente alcanzada de lo Uno primordial, su redención mediante la apariencia: él nos muestra con gestos sublimes cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora, y cómo luego el individuo, inmerso en la contemplación de ésta, se halla sentado tranquilamente, en medio del mar, en su barca oscilante⁵².

De manera que es de la propia constatación de los aspectos horribles de la existencia —el sufrimiento y la muerte— de donde el griego obtiene el empuje, el ímpetu para crear formas bellas y armoniosas que lo rediman de tales tormentos y lo sujeten con vigorosos lazos a la vida. Así, la lección que el griego aprende del sufrimiento no es la huida resignada de la existencia, sino la de su aceptación vigorosa, por cuanto constituye la condición común de todos los seres existentes y el requisito indispensable para que la vida se perpetúe eternamente.

Apolo puede definirse como el dios de la apariencia y la medida. Representa todo aquello que brilla y resplandece, lo que aparece en un límite, lo que adquiere figura frente al indefinido fondo abismal. En cuanto expresión del sentido de la medida se opone a lo salvaje, lo bárbaro, la desmesura dionisiaca. Apolo es la serenidad, la claridad, la distancia de lo patético que, mediante el «espejismo de ilusiones agradables», vence monstruos, derriba un imperio de titanes y libera del «profundo horror del espectáculo del mundo». Como escribe W. Otto, «el carácter dionisiaco quiere el éxtasis; por lo tanto, la proximidad; el apolíneo, en cambio, claridad y forma, en consecuencia distancia»⁵³.

⁵⁰ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, pág. 69.

⁵¹ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pág. 57.

⁵² F. Nietzsche, *loc. cit.*, pág. 58.

⁵³ W. F. Otto, *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego* (trad. de R. Berge y A. Munguía), Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1973, pág. 63.

La expresión más lograda del arte apolíneo la encontramos en Homero, el poeta épico por excelencia, pues

[...] la epopeya homérica es la poesía propia de la cultura olímpica, con la cual ésta encontró su propia canción de victoria sobre los horrores de la titanomaquia⁵⁴.

Si la embriaguez extática era la expresión del instinto dionisiaco, su correlato apolíneo lo hallamos en el ensueño:

Si prescindimos por un instante de nuestra propia «realidad», si concebimos nuestra existencia empírica, y también la del mundo en general, como una representación de lo Uno primordial engendrada en cada momento, entonces tendremos que considerar ahora el sueño como la «apariencia de la apariencia» y, por consiguiente, como una satisfacción aún más alta del ansia primordial de apariencia⁵⁵.

En el ensueño se da una modesta experiencia de creación artística apolínea en la que el sujeto tiene presente que ese mundo, producto de su imaginación, le satisface, le alivia de la pesantez de su existencia. Es una ilusión que, momentáneamente, nos transfigura con su luminosidad. Eso mismo ocurre con la obra de arte apolínea y, por ello, Apolo es también el «dios del ensueño» que crea y finge a la vez.

Pero la belleza apolínea, aun cuando no sea toda la verdad, no es tampoco pura ilusión, pues toda creación artística «desvela encubriendo», ambivalencia de toda verdad que Nietzsche reclama y que Heidegger hará suya. De manera que

[...] a cada desvelamiento de la verdad el artista, con miradas extáticas, permanece siempre suspenso únicamente de aquello que también ahora, tras el desvelamiento, continúa siendo velo⁵⁶.

Si bien esto sólo se alcanza de manera definitiva en la obra de arte total, la tragedia.

Como señala Eugen Fink, en la contraposición nietzscheniana entre el ensueño apolíneo y la embriaguez dionisiaca, está latente la distinción schopenhaueriana entre fenómeno y cosa en sí, representación y voluntad⁵⁷.

⁵⁴ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pág. 98. Cf. F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca*, pág. 51 y sigs. En este estudio introductorio al curso universitario sobre *Edipo rey* de Sófocles que impartió en la Universidad de Basilea en el segundo semestre de 1870, dos años antes de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche plantea una confrontación entre la tragedia antigua y la moderna —ya lo había hecho Kierkegaard—, y señala un doble origen de la tragedia griega: las fiestas primaverales en honor de Dioniso (ditirambo) y la épica de Homero.

⁵⁵ F. Nietzsche, *loe. cit.*, pág. 57.

⁵⁶ F. Nietzsche, *loe. cit.*, pág. 126.

⁵⁷ E. Fink, *La filosofía de Nietzsche* (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1992, pág. 28.

puede expresarse más que bajo la máscara de bellas imágenes; y esto es justamente lo que sucede en la tragedia ática donde el fondo dionisiaco del universo se nos manifiesta sometido a la potencia de transfiguración apolínea. Granier lo ha expresado así:

El nombre del Ser es Dioniso. He aquí su significado: el Ser es esta voluntad de poder «artista» que se ama eternamente a sí misma como anillo del Retorno, ocultando, bajo los velos de la bella ilusión apolínea el abismo terrorífico de la verdad trágica⁶¹.

El espejismo de belleza apolínea permite, pues, combatir el dolor haciendo soportable la vida y los horrores de la existencia. Queda así de manifiesto la necesidad de la ilusión que se convierte en el refugio ante el abismo de la Verdad, ante la hostilidad de lo real: la necesidad que engendró el mundo luminoso, olímpico, apolíneo, a partir de la experiencia original griega del dolor —como «las rosas que nacen de un zarzal espinoso»—, fue hacer soportable la existencia y justificarla. El arte apolíneo no es, en efecto, más que la santificación de la ilusión y la apariencia, que representan el único ámbito en que la vida —y con ella el hombre— puede florecer sin ser fulminada por el rayo de la verdad. Éste es el sentido de la afirmación nietzscheana según la cual tenemos el arte para no morir de la verdad.

La existencia bajo el luminoso resplandor solar de tales dioses es sentida como lo apetecible de suyo, y el auténtico dolor de los hombres homéricos se refiere a la separación de esta existencia [...]: de modo que ahora podría decirse de ellos, invirtiendo la sabiduría silénica, «lo peor de todo es para ellos el morir pronto, y lo peor en segundo lugar el llegar a morir alguna vez»⁶².

El mito trágico comparte los dos instintos artísticos por tratarse de una obra de arte que nos invita a ir más allá de la imagen, de la apariencia; en este sentido, el velo de la belleza se hace patente y nos invita a hurgar detrás de él: comparte con el arte apolíneo el placer por la apariencia —figura del héroe— pero, a la vez, niega ese placer en la aniquilación del héroe y la preponderancia del coro que se ofrecen como motivos para un goce estético aún mayor⁶³.

El contenido del mito trágico es un acontecimiento épico en el que se glorifica a un héroe luchador que padece todo tipo de desgracias y sufrimientos que, en ocasiones, tienen como desenlace la muerte.

Ese tenso equilibrio entre el espíritu apolíneo y el instinto dionisiaco a que nos hemos referido encuentra su mejor expresión en las tragedias de Esquilo, que representan para Nietzsche la esencia de la tragedia griega al conjugar el aspecto épico y el musical:

⁶¹ J. Granier, *op. cit.*, pág. 557.

⁶² F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pág. 53.

⁶³ Cf. F. Nietzsche, *loe. cit.*, pág. 186 y sigs.

Detengámonos aquí un instante para traer de nuevo a la memoria la impresión antes descrita de algo discordante e inconmensurable en la esencia misma de la tragedia esquílea. Pensemos en nuestra propia extrañeza ante el coro y ante el héroe de aquella tragedia, a ninguno de los cuales sabíamos compaginar con nuestros hábitos ni tampoco con la tradición —hasta que redescubrimos que esa misma duplicidad es el origen y la esencia de la tragedia griega, la expresión de dos instintos artísticos entretejidos entre sí, lo apolíneo y lo dionisíaco—^M.

Frente a la «bella ilusión» de la apariencia apolínea tal como queda plasmada en la poesía épica de Homero, arte luminoso con el que el pueblo griego subsanó las heridas espirituales que la época precedente de dominio dionisíaco le había abierto, surge ahora el arte total de la tragedia en el que conviven en difícil armonía la sombra de la verdad dionisíaca y la luz de la apariencia apolínea: la belleza apolínea en la tragedia se convierte en un tamiz a través del cual mirar el fondo oscuro de la existencia. La imagen apolínea nos protege, de algún modo, de la verdad, pero no la traiciona: se afronta la verdad a través de la mediación de imágenes bellas que nos permiten abrazarnos a ella y amarla:

[...] la tragedia irradia aquella visión en que consiste el drama: visión que es en su totalidad una apariencia onírica, y por tanto de naturaleza épica, mas, por otro lado, como objetivación de un estado dionisíaco, no representa la redención apolínea en la apariencia, sino, por el contrario, el hacerse pedazos el individuo y el unificarse con el ser primordial. El drama es, por tanto, la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisíacos, y por ello está separado de la epopeya como por un abismo enorme⁶⁵.

Nietzsche se pregunta por el motivo que impulsa a ese pueblo pujante, juvenil y gozoso a mostrar tal predilección por ejemplificar, a través del sufrimiento del héroe, esa sabiduría de Sileno a la que nos hemos referido: ¿por qué mostrar tal interés en lo feo y disarmónico si, a través de ello, no se alcanza un placer superior? Tal placer no puede consistir en el hecho de que las tragedias representen los acontecimientos como suceden en la realidad,

[...] ya que el arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla⁶⁶.

En esta misma obra escribe Nietzsche que «en los griegos la 'voluntad' quiso contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio y del mundo del arte»⁶⁷.

⁶⁴ F. Nietzsche, *loe. cit.*, pág. 108.

⁶⁵ F. Nietzsche, *loe. cit.*, pág. 85.

⁶⁶ F. Nietzsche, *loe. cit.*, pág. 187.

⁶⁷ F. Nietzsche, *loe. cit.*, pág. 54.

f El sufrimiento y la muerte se transfiguran en la tragedia mediante la belleza, capacitando al pueblo griego para soportar las más profundas desdichas con ánimo fuerte y espíritu alegre, sin dejarse apocar por el desaliento ni dejarse vencer por la amargura que conducen al resentimiento, y, como último estado, al deseo de la muerte. El arte nos salva así de la náusea que el horror y lo absurdo de la verdad desnuda provocan en nosotros. El consuelo se obtiene aquí a través de la belleza, que es fiel a la realidad aunque la transfigura por la luz del genio creador, sin forjar falsas imágenes que den la espalda a la verdad y coloquen el paradigma de la belleza más allá de la realidad misma, como ha hecho tradicionalmente la filosofía. El arte salva al hombre de la melancolía y el espanto que producen en él la verdad, que no es otra que la muerte y su victoria:

Consciente de la verdad intuida, ahora el hombre ve en todas partes únicamente lo espantoso o absurdo del ser [...], ahora reconoce la sabiduría de Sileno, dios de los bosques: siente náuseas.

Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sentimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo⁶⁸.

Si nos elevamos hasta una consideración metafísica del arte, más allá de un tratamiento moral del mismo que sólo descubre en la tragedia «un deleite moral, por ejemplo en forma de compasión», podremos descubrir el significado de la afirmación nietzscheana según la cual «sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo»; la tragedia tenía como misión hacer ver al espectador que incluso lo feo y lo disarmónico, el sufrimiento y la muerte, tienen un lugar en el gran «juego artístico» en que consiste la existencia:

[...] ahora comprendemos qué quiere decir que en la tragedia nosotros queramos mirar y a la vez deseemos ir más allá del mirar [...]. Ese aspirar a lo infinito, el aletazo del anhelo dentro del máximo placer por la realidad claramente percibida, nos recuerdan que en ambos estados hemos de reconocer un fenómeno dionisiaco, el cual vuelve una y otra vez a revelarnos, como efluvio de un placer primordial, la construcción y destrucción por juego del mundo individual, de modo parecido a como la fuerza formadora del mundo es comparada por Heráclito el Oscuro a un niño que, jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego los derriba⁶⁹.

⁶⁸ F. Nietzsche, *loe. cit.*, págs. 78-79. Vinculando la risa y lo absurdo Nietzsche percibe el parentesco que existe entre el sinsentido y lo cómico, tal como hemos visto que hace Bergson al referirnos al concepto de lo absurdo en Schopenhauer, mientras que lo trágico se sitúa del lado de lo sublime.

⁶⁹ F. Nietzsche, *loe. cit.*, pág. 188.

Ese derribar montones incluye la destrucción de vidas inocentes a las que, en este juego cósmico, les toca correr semejante suerte: el juego y el arte tienen sus reglas, pero en su esencia son actividades libres y espontáneas, gratuitas, sin otra justificación que el deseo. No cabe otra teodicea satisfactoria, según Nietzsche, una vez que hemos derribado los ídolos de un Ser Supremo trascendente o de una Razón inmanente que gobierna el desarrollo del mundo. El sufrimiento y la muerte son hijos del azar, del puro juego: no hay que buscarles otro fundamento racional pues carecen de él. La teodicea es un puro engaño, pues el mal es sólo fruto de un juego, el mismo juego cósmico que, también por azar, reparte la vida y la abundancia. Éste es el mensaje del mito trágico, que ciertamente requiere una gran fortaleza de ánimo para ser asumido.

Schopenhauer afirmó que ningún ser humano querría recomenzar de nuevo su vida. Frente a tal afirmación, Nietzsche recapitulaba la experiencia de la suya, nada fácil por otra parte, con un «venga de nuevo». Ahora bien, semejante afirmación de la vida parece exclusivamente reservada a los espíritus fuertes resueltos a vivir en un mundo sustraído a toda tutela suprema, un mundo duro y cruel sin segundas oportunidades en las que resarcirse. No parece justo que alguien pueda exigirle a cualquiera y en cualquier circunstancia que afronte con tal entereza su destino.

El «consuelo metafísico» que dispensa la tragedia consiste en que Dioniso, la Vida, permanece siempre como potencia indestructible, a pesar del sufrimiento y la muerte del héroe:

En las intuiciones aducidas tenemos ya juntos todos los componentes de una consideración profunda y pesimista del mundo, y junto con esto «la doctrina misteriosa de la tragedia»: el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida⁷⁰.

Así, tal como Aristóteles, en su célebre definición⁷¹, le reconocía a la tragedia una *virtud curativa* al afirmar que «mediante la compasión (*eleos*) y el temor (*phobos*), produce la purificación (*catharsis*) de dichas emociones», Nietzsche le atribuye como resultado en el ánimo del espectador un consuelo ante los aspectos sombríos de la existencia: a pesar de todo, la vida —como unidad— está en el fondo de las cosas, «indestructiblemente poderosa y agradable», de manera que el arte salvó a los griegos de una existencia del tipo que propone el budismo mediante la negación del deseo, vía a la que se adhirió Schopenhauer.

Sin embargo la curación a la que nos referimos es de muy distinto género, pues, a diferencia de Aristóteles, no habla de ella en clave moral ni psicológica, sino metafísica:

⁷⁰ F. Nietzsche, *loc. cit.*, pág. 98.

⁷¹ Aristóteles, *Poética*, vi, 1449 b.

El decir sí a la vida, incluso en sus problemas más duros y extraños; la voluntad de vida, regocijándose de su propia inagotabilidad al sacrificar a sus tipos más altos, a eso fue a lo que yo llamé dionisiaco, eso fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta trágico. No para desembarazarse del espanto y la compasión, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga del mismo —así lo entendió Aristóteles—, sino para, más allá del espanto y la compasión, ser nosotros mismos el eterno placer del devenir, ese placer que incluye en sí también el *placer del destruir* [...] ⁷².

Apolo y Dioniso representan así experiencias psicológicas fundamentales: la palabra 'apolíneo' designa la contemplación extasiada de un mundo de imaginación y ensueño, el mundo de la bella apariencia que nos libera del devenir perpetuo; la palabra 'dionisiaco' nombra aquella experiencia que concibe el devenir y lo experimenta subjetivamente como la voluptuosidad furiosa del creador, mezclada con la cólera del destructor. Es el goce de una fuerza que engendra y destruye en una creación perpetua.

3.2. *La cultura trágica*

Para Nietzsche la historia de la Grecia Antigua puede dividirse en cuatro grandes etapas atendiendo al predominio alternativo de lo apolíneo o lo dionisiaco, culminando éstas en una quinta época presidida por la tragedia ática, que representa, como hemos visto, el equilibrio entre ambos «instintos artísticos»:

[...] cómo lo dionisiaco y lo apolíneo, dando a luz sucesivas criaturas siempre nuevas, e intensificándose mutuamente, dominaron el ser helénico: cómo de la edad de 'acero', con sus titanomaquias y su ruda filosofía popular, surgió, bajo la soberanía del instinto apolíneo de belleza, el mundo homérico, cómo esa magnificencia 'ingenua' volvió a ser engullida por la invasora corriente de lo dionisiaco, y cómo frente a este nuevo poder lo apolíneo se eleva a la rígida majestad del arte dórico [...] no debemos considerar tal vez el último período alcanzado, el período del arte dórico, como la cumbre y el propósito de aquellos instintos artísticos: y aquí se ofrece a nuestras miradas la sublime y alabadísima obra de arte de la tragedia ática y del ditrambo dramático como meta común de ambos instintos, cuyo misterioso enlace matrimonial se ha enaltecido, tras la prolongada lucha anterior, en tal hijo que es a la vez Antígona y Casandra ⁷³.

En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche ha reflexionado sobre la relación arte-verdad, mostrando cómo el arte protege a la vida de la amenaza de la verdad

⁷² F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos* (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1975, págs. 135-136.

⁷³ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, págs. 59-60. Los términos 'cumbre', 'meta', 'propósito' o 'enlace' que aparecen en este fragmento hacen de él uno de los que más resonancias hegelianas tienen en el joven Nietzsche, el gran enemigo de la dialéctica y del idealismo.

desnuda, y cómo la tragedia ática permitió al pueblo griego vivir amando su vida a pesar de conocer, a pesar de tener ante sus ojos lo horrible de una existencia abocada a la muerte, tal como ésta se hacía patente en las fiestas dionisiacas.

En el efecto de conjunto de la tragedia lo dionisiaco recobra la preponderancia; la tragedia concluye con un acento que jamás podría brotar del reino del arte apolíneo. Y con esto el engaño apolíneo se muestra como lo que es, como el velo que mientras dura la tragedia recubre el auténtico efecto dionisiaco: el cual es tan poderoso, sin embargo, que al final empuja al drama apolíneo mismo hasta una esfera en que comienza a hablar con sabiduría dionisiaca y en que se niega a sí mismo y su visibilidad apolínea. La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general⁷⁴.

Un viajero imaginario que, llegando a la Grecia antigua, quedara extasiado con la belleza de sus edificios, la grandeza de sus gentes y la hermosura de sus paisajes, exclamaría seguramente:

¡Dichoso pueblo de los helenos! ¡Qué grande tiene que haber sido entre vosotros Dioniso, si el dios de Délos considera necesarias tales magias para curar vuestra demencia ditirámica!⁷⁵

3.3. *El mal y su justificación estética*

El problema del mal y la culpa en su doble dimensión humana —la desmesura del héroe— y divina —la cólera del dios— es una constante en la tragedia, que expresa el trasfondo religioso de la misma. Un rasgo de la tragedia que conviene señalar relacionado con la culpa es la condición ambigua que, al respecto, ostentan los personajes:

La tragedia presenta siempre la subversión de un orden. Lo trágico supone que un orden, no importa que esté localizado en el cielo o en la tierra, alguna vez ha sido trastocado o desgarrado. Pero lo peculiar en Nietzsche es que ello no implica la existencia de una culpa. Todo lo contrario; frente al drama, donde sólo un orden es legítimo —lo cual significa la culpabilidad del resto—, en la tragedia se enfrentan fuerzas todas ellas provistas de razón e igualmente legítimas [...]. La tragedia permanece del lado de la inocencia, de la falta de culpa⁷⁶

⁷⁴ F. Nietzsche, *loc. cit.*, pág. 172.

⁷⁵ F. Nietzsche, *loc. cit.*, pág. 191.

⁷⁶ R. Ávila Crespo, *Nietzsche y la redención del azar*, págs. 34-35. Sobre el origen hegeliano de esta interpretación, véase el epígrafe 4 de la Primera Parte de nuestro estudio.

En efecto, Nietzsche ha denostado las interpretaciones 'moralizantes' de la tragedia⁷⁷, y si en el seno de su interpretación puede hablarse de 'culpa' es sólo, como en el caso de Hebbel, en el sentido del quebranto que la emergencia de la individualidad supone para la unidad primigenia de la vida. Esta «culpa originaria» es inherente a la vida de todo individuo y no permite hablar de 'reponsabilidad', correlato inseparable de la culpa en sentido moral.

Sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo: en ese sentido, es justo el mito trágico el que ha de convencernos que incluso lo feo y disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer⁷⁸.

El arte transfigura la dureza, el absurdo y el abismo de la existencia, y sólo en este sentido cabe hablar de una redención del mundo y la existencia. Al sostener en *El nacimiento de la tragedia* que la plasmación estética de lo horrible y lo absurdo es lo que lo «justifica», se muestra la vena romántica de este escrito de juventud. La muerte, la destrucción, el mal, tanto en su vertiente física como moral, no son sino momentos necesarios en el proceso vital-creador. Unas formas de vida desaparecen, regresan de la superficie al fondo primordial para dejar paso a otras nuevas de las que, a su vez, surgirán más seres en este incesante anillo del Ser que es el Eterno Retorno. La sabiduría trágica no trata de borrar ni de hacer olvidar el sufrimiento, el «dolor original», sino que lo siente y lo hace suyo con compasión y amor, mostrando así una impulsión heroica hacia lo extraordinario y lo monstruoso de la que el hombre moderno, de carácter más pusilánime, es ya incapaz. La debilidad instintiva de este hombre, incapaz de afrontar el horror de la existencia, pretende suplir su falta por la redención de una razón todopoderosa y lúcida que le devuelva el optimismo y el deseo de vivir. Frente al optimismo racionalista que encarna Sócrates y al pesimismo que podemos ver representado en la filosofía de Schopenhauer, el pueblo griego encarnó un pesimismo de la fuerza capaz de amar la vida sin dar la espalda a sus dimensiones más sombrías. Este carácter, que con acierto supo ver Nietzsche, será uno de los ingredientes esenciales de la cultura trágica por el que Camus recomendará un retorno al *pathos* de esa civilización.

El arte trágico supone una afirmación de la vida total sin renegar de ninguna de sus facetas ni fragmentarla: es la exaltación del mundo tal cual es, sin dis-

⁷⁷ Cf. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pág. 175 y sigs., 187 y sigs.; y *Sulla storia délia tragedia greca*, pág. 54 y sigs. Aquí reflexiona Nietzsche sobre la «moralidad» como finalidad añadida al teatro a partir de las sacras representaciones medievales, mientras que el teatro griego persigue profundizar en los temas y personajes extraídos de la época de Homero o bien en los argumentos históricos narrados en los poemas épicos de los cíclicos (cf. W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, trad. de J. Xirau y W. Roces, FCE, Madrid, 1996, pág. 227), que eran reelaborados en una forma nueva. A partir del medievo entran en escena la redención del pecado original o la lucha entre las fuerzas del bien y las del pecado como temas centrales.

⁷⁸ F. Nietzsche, *loe. cit.*, págs. 187-188.

crimación ni excepción. Y en lo que este arte tiene de instinto dionisíaco se complace en el espectáculo terrible e inquietante, ama el lado oscuro y el lujo de la destrucción, la disgregación, la negación: la maldad, la brutalidad le parecen, en cierto modo, permitidas por una superabundancia capaz de convertir en fértil cualquier desierto. Por ello en los males y horrores de la existencia no descubre í un límite insuperable que encierre al hombre, sino una riqueza superior a todo < límite, la infinitud de una fuerza que se expande sin tasa y que lo transforma y fecunda todo. Así, el arte nos aleja, o mejor, nos redime de la presencia abrumadora de la muerte: el pesimismo trágico que contiene la sabiduría de Sileno quedó transfigurado en la tragedia y ésta apartó a los griegos de la tentación de huir de la vida. El pesimismo trágico se muestra así como contrapartida al pesimismo no sólo religioso, sino también metafísico. Éstos sufren por la corrupción del hombre y el enigma de la vida; aquél acepta lo que hay de problemático y terrible en ella: la negación y el mal no pueden servir como testigos de cargo en el proceso que la filosofía idealista hace a la vida, una vez que hemos dejado de tratar la negación por referencia a criterios exclusivamente morales como el mal que empapa la esencia del Ser⁷⁹, y la afrontamos como la expresión de una plenitud existencial creativa:

El dolor y el sufrimiento resultan plenamente justificados por la vida. La necesidad de redención es, según Nietzsche, consecuencia de atribuir la culpabilidad a la existencia; pero, puesto que no hay nada que permita deducir esa atribución, tampoco la vida necesita ser redimida. Sólo ella, siendo lo absolutamente primario, es capaz de justificar igualmente la felicidad y el dolor. Trágico es, pues, sinónimo de afirmación⁸⁰.

Lo dionisíaco expresa «la gran participación panteísta en toda alegría y en toda pena», que acepta incluso las cualidades más espantosas de la existencia y las considera como sagradas; la eterna voluntad de engendrar, de dar fruto, de nacer; el sentimiento de la unión necesaria entre la creación y la destrucción. El dolor y el sufrimiento no son ya expresión de una deficiencia en el Ser uno y bueno, sino la revelación de la plenitud creativa que lo atraviesa: el Ser es un dios artista.

3.4. El arte y su valor en orden al conocimiento de la realidad

El deseo de conocer es un instrumento al servicio de la vida pero que puede degenerar en dogmatismo si la vida que lo utiliza es decadente y débil; en caso contrario —vida afirmativa y pujante—, se transforma en una forma más de arte:

Instinto de conocimiento y voluntad de verdad se relacionan entre sí como aquella sabiduría del acompañante de Dioniso, Sileno, y el arte apolíneo que

⁷⁹ El plantearse la necesidad de una justificación racional del mal y del sufrimiento ya supone caer en las redes del hiperracionalismo metafísico.

⁸⁰ R. Avila Crespo, *Nietzsche y la redención del azar*, pág. 36.

se engendraba a partir de ella; pero ambos elementos, en la unidad de la relación que forman, se oponen a la cultura, lo socrático. Estos últimos reclaman para sí una determinada voluntad de verdad, pero desgajada de su origen; disocian los elementos de aquella relación, con lo cual la voluntad de verdad queda radicalmente falseada. La posición de Nietzsche se configura, pues, frente a la *Kulturlügen* que expresa según él un falso ideal, y en favor de un instinto de conocimiento que necesita de la ficción, de la ilusión y del juego artístico⁸¹.

Como señala Eugen Fink, Nietzsche ve en el fenómeno de lo trágico la verdadera naturaleza de la realidad: «El arte, la poesía trágica se convierte para él en la llave que abre paso a la esencia del mundo. El arte se convierte en el 'organon' de la filosofía»⁸². Como en Schopenhauer y en Hebbel, el artista adquiere un papel preponderante respecto al conocimiento de la verdad.

Nietzsche lleva a cabo una apología del arte, señalando que el «error-útil» artístico constituye la forma suprema de conocimiento, frente a la concepción hegeliana del arte como una forma menor de conocimiento que debe ser superada por el saber absoluto de la reflexión filosófica, imbuido por el «prejuicio metafísico» de que la verdad es un logos divino y, como tal, sólo se manifiesta en el sistema de las categorías racionales. Pero desde el momento en que se ha refutado la creencia en la logicidad del Ser y en el valor incondicional de la verdad, el arte es concebido no como una deficiente expresión de la misma, sino como el correctivo indispensable al fanatismo del saber absoluto, el afán de conocer a toda costa.

La tragedia ática nos proporciona una intelección fidedigna del Ser en su dimensión abismal como un mundo regido únicamente por la ley inexorable de la decadencia de todo aquello que, desde el fundamento de ese Ser, ha emergido a la existencia concreta. En la visión trágica del mundo, vida y muerte, nacimiento y decadencia de lo finito, se encuentran entrelazados. Así, bajo categorías estéticas, se verifica un esclarecimiento metafísico de una realidad hecha de antagonismos irreconciliables. Se da una defensa de la intuición como facultad capaz de penetrar en la esencia de lo real, al margen de la especulación teórica. Y lo que hay que intuir es la dimensión dúplice del Ser, que debe ser expresada simbólicamente como hicieron los griegos. Los símbolos míticos, escribe Nietzsche,

[...] hacen perceptible al hombre inteligente las-prófundas doctrinas secretas de su visión del arte, no ciertamente con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses⁸³.

El arte trágico es la manifestación de «las doctrinas secretas» del Ser.

Nietzsche sigue, pues, las huellas de Schopenhauer en su elevación del arte no sólo a la categoría de experiencia metafísica, sino también a la de principio

⁸¹ R. Ávila Crespo, *loe. cit.*, pág. 102.

⁸² E. Fink, *op. cit.*, pág. 20.

⁸³ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pág. 40.

ontológico, tal como se encuentra recogido en *El nacimiento de la tragedia*: al ensueño humano creador de imágenes, «apariencia de la apariencia», corresponde el poder ontológico creador de formas y figuras. El poder de la bella apariencia es el creador del mundo fenoménico; la individuación, la disgregación de los seres es también una ilusión apolínea. Pero, a su vez, la embriaguez dionisiaca es la marea cósmica del ser que elimina todo lo finito y particularizado:

Partiendo del instinto artístico del hombre, Nietzsche halló los dos principios metafísicos del mundo y ahora interpreta el arte humano como un acontecimiento cósmico. Mediante el ser humano y en él tiene lugar —en cuanto en el arte éste se abre universalmente a los poderes fundamentales de Dioniso y Apolo— un acontecimiento cósmico⁸⁴;

así como Hegel, al hacer de la filosofía el templo de la Razón Autoconsciente donde la Idea adquiere el autoconocimiento, la convertía en el lugar en el que se verifica un acontecimiento que, superando los límites de lo humano, adquiere una dimensión excepcional: todo el Universo está pendiente-xle esa actividad intelectual en la que se verifica su culminación.

El arte trágico griego, que Nietzsche equipará con la ópera de Wagner, es la obra apolíneo-dionisiaca que tiene como tema fundamental los sufrimientos de Prometeo y revela el misterio del Ser.

4. Elementos de una filosofía trágica

Existen géneros de pensamiento filosófico irreductibles entre sí: el pensamiento trágico es uno de ellos como lo es también el pensamiento dialéctico, que en diversos aspectos constituye su antítesis. Ésta es la tesis que sostiene el propio Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*; si bien hay autores, entre los que se encuentra Peter Szondi, que defienden una concepción también dialéctica de lo trágico presentando ambos estilos como géneros afines⁸⁵.

Lo habitual en la filosofía, desde el racionalismo griego, ha sido la representación del pensamiento trágico como actitud delirante, en la que la exaltación del sentimiento impide cualquier forma de rigor conceptual y lo acaba por convertir en un vástago de la inteligencia carente del vigor del pensamiento filosófico en sentido estricto. Frente a esta actitud es preciso reivindicar el papel esencial que el pensamiento trágico ha jugado en la tradición filosófica occidental: anidando en las zonas más sombrías de la existencia se ha hecho cargo del mal y de la muerte. Según la advertencia de Nietzsche, en la que han insistido pensadores como Benjamin, Horkheimer y el propio Camus, el hiperracionalismo tiene sus peligros: el triunfo de la razón esconde males terribles para la existencia humana. Estableciendo

⁸⁴ E. Fink, *op. cit.*, pág. 30.

⁸⁵ Cf. P. Szondi, *op. cit.*, pág. 241 y sigs.

los límites de la razón, Nietzsche hizo entrar en crisis la tradición dialéctica, que se había iniciado con Sócrates y Platón, y abrió un hueco al pensamiento trágico poniendo de relieve su capacidad para aprehender la verdad que, al ser sustraída de la esfera tradicional del intelecto, deja de ser expresable mediante conceptos lógicos. Aunque la tradición del pensamiento trágico no había muerto nunca del todo y encontramos vigorosos testimonios en autores como Pascal, su revitalización por parte de Schopenhauer, Hebbel y Nietzsche hizo que prendiera con fuerza en la filosofía y emergiera en Heidegger, Unamuno o Camus.

En *El nacimiento de la tragedia* sostiene Nietzsche que a lo largo de toda la historia de nuestra filosofía puede descubrirse una pugna eterna entre una consideración teórica del mundo, cuya clave es el optimismo racionalista que inaugura Sócrates, y una consideración trágica del mismo que encuentra su primera expresión lograda en las tragedias de Esquilo y se caracteriza por un pesimismo no claudicante —pesimismo de los fuertes— ante los aspectos más sombríos de la existencia:

Si la tragedia antigua fue sacada de sus rieles por el instinto dialéctico orientado al saber y al optimismo de la ciencia, habría que inferir de este hecho una lucha eterna entre la *consideración teórica* y la *consideración trágica del mundo*; y sólo después de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta su límite, y de que su pretensión de validez universal esté aniquilada por la demostración de esos límites, será lícito abrigar esperanzas de un renacimiento de la tragedia⁸⁶.

El símbolo de esa nueva cultura trágica renacida de las cenizas del optimismo dialéctico sería «Sócrates cultivador de la música». Esa nueva emergencia del pensamiento trágico la encuentra Nietzsche, por un lado, en la crítica kantiana a las posibilidades del conocimiento objetivo y el consiguiente enclaustramiento de la razón teórica en el ámbito de lo fenoménico y lo condicionado, permaneciendo la realidad nouménica, fundamento de los fenómenos, como un más allá inalcanzable, guardado celosamente bajo los límites infranqueables de la experiencia sensible que constituyen, simultáneamente, la condición de posibilidad del conocimiento válido y la evidencia humillante de que tal conocimiento descansa sobre un abismo inexplorable para él; y, por otro, en la interpretación que hace Schopenhauer de la filosofía kantiana, que él expresa metafísicamente en términos de *voluntad* y *representación*, y que constituye una recaída en el pesimismo tras el solaz que para la razón supusiera el idealismo hegeliano, que volvía a reivindicar para la razón teórica el derecho a lo absoluto o incondicionado.

Camus comparte con Nietzsche su admiración por la cultura griega anterior al socratismo y en especial por su componente trágica que, por mediación de la

⁸⁶ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pág. 140. Como veíamos al analizar el pensamiento de Hebbel, éste también había vislumbrado la posibilidad de que en su propio siglo la tragedia conociera un nuevo renacimiento tras siglos de silencio. A diferencia de Nietzsche, él sí escribe dramas, de modo que con su propia obra trata de contribuir a que tal evento se lleve a cabo.

belleza, permite al griego amar la vida en todas sus dimensiones; así como por tratarse de una civilización hecha a medida del ser humano: es hija de Némesis, diosa de la medida que vela sobre los orgullosos mortales para que éstos no caigan en la *hybris* intentando igualarse a los dioses.

En *L'été* escribe:

On peut comprendre en ces lieux que si les Grecs ont touché au désespoir, c'est toujours à travers la beauté, et ce qu'elle a d'oppressant.

Nous avons exilé la beauté, les Grecs ont pris les armes pour elle [...]. Némesis veille, déesse de la mesure, non de la vengeance. Tous ceux qui dépassent la limite sont, par elle, impitoyablement châtiés⁸⁷.

Camus coincide con los diagnósticos hebbeliano y nietzscheano en torno a los avatares históricos del pensamiento trágico, y en el prefacio a la edición alemana de las *Poesías* de René Char escribe:

Mais j'admèrerai moins la nouveauté de cette poésie si son inspiration, en même temps, n'était à ce point ancienne. Char revendique avec raison l'optimisme tragique de la Grèce présocratique. D'Empédocle à Nietzsche, un secret s'est transmis de sommet en sommet, dont Char reprend, après une longue éclipse, la dure et rare tradition [...]. Ce que Char appelle 'la sagesse aux yeux pleins de larmes' revit ici, à la hauteur même de nos désastres⁸⁸.

Camus emplea aquí un antónimo para referirse al mismo *pathos* griego que Nietzsche cuando éste habla del «pesimismo trágico». Ambos términos antagónicos coinciden en el adjetivo que les acompaña: pesimismo trágico es el de quien, consciente de los sufrimientos de la existencia, no claudica ante ellos y se aferra con gozo a la vida, sabedor de que tal dimensión disonante es necesaria para que la vida exista y que no requiere de otra justificación; el optimismo trágico, por su parte, conviene a quien, no dejándose encandilar por los aspectos amables y luminosos que la existencia le manifiesta, mantiene lúcida la conciencia del dolor y se aferra a la vida con un gozo franco pero libre de ingenuidad.

En *Noces* encontramos una hermosa definición de lo que podemos denominar la «felicidad trágica»:

Mais, qu'est-ce que le bonheur sinon le simple accord entre un être et l'existence qu'il mène? Et quel accord plus légitime peut unir l'homme à la vie sinon la double conscience de son désir de durée et son destin de mort?⁸⁹

Reflexionando sobre la experiencia griega y renacentista, Camus, en su conferencia de Atenas del año 1955, observa que

⁸⁷ *L'été*, II, 853.

⁸⁸ «René Char», il, 1.163-1.164.

⁸⁹ *Noces*, II, 85.

[...] l'âge tragique semble coïncider chaque fois avec une évolution où l'homme, consciemment ou non, se détache d'une forme ancienne de civilisation et se trouve devant elle en état de rupture sans, pour autant, avoir trouvé une nouvelle forme qui le satisfasse⁹⁰.

Hay un efecto pendular en la historia entre sociedades basadas en la religión y sociedades basadas en el hombre, y la tragedia nace justamente cuando el péndulo de la civilización se halla a igual distancia de una sociedad sagrada y otra edificada en torno al ser humano. Tanto los griegos como los autores del Renacimiento retrataron al hombre heroico —trágico— en conflicto con el orden del mundo, pero en ambos casos, cuando la razón y los derechos del individuo triunfaban, la tragedia desaparecía, lo que pone de manifiesto la necesidad de que el conflicto sea irresoluble para que la tragedia subsista. En los tiempos modernos, tras la muerte de Dios, el hombre ha convertido el intelecto, la ciencia y la historia en nuevas deidades que ahora «han asumido la máscara del destino». El individuo, buscando la libertad y la propia afirmación frente a estos nuevos dioses, está una vez más en el contradictorio estado que puede hacer crecer de nuevo la expresión trágica después de más de tres siglos de permanecer en estado de hibernación.

Camus coincide con Hebbel en que hasta el momento presente se han sucedido dos grandes épocas trágicas en la historia de Occidente: la tragedia griega (Esquilo y Sófocles) y la que se corresponde a los siglos xvi y xvii en Inglaterra (Shakespeare), España (Siglo de oro) y Francia (Corneille y Racine).

En sintonía ahora con el diagnóstico nietzscheano, sostiene que en cada uno de estos períodos el triunfo de la razón individual ha supuesto el fin de la tragedia: en el primer caso fue Sócrates, cuyo correlato artístico lo hallamos en la obra de Eurípides al consagrar éste el triunfo de lo individual y de la psicología: es el drama individualista. En el segundo caso es Descartes el protagonista:

Lorsqu'on examine le mouvement des idées dans ces deux époques aussi bien que dans les oeuvres tragiques du temps, on se trouve devant une constante. Les deux époques marquent en effet une transition entre les formes de pensée cosmique, toutes imprégnées par la notion du divin et du sacré et d'autres formes animées au contraire par la réflexion individuelle et rationaliste [...]. Nous passons de la tragédie rituelle et de la célébration quasi religieuse, à la tragédie psychologique [...]. Et chaque fois le triomphe définitif de la raison individuelle, au iv siècle en Grèce, au xviii siècle en Europe, tarit pour de longs siècles la production tragique⁹¹.

También Camus cree descubrir en su propio tiempo los ingredientes espirituales idóneos para un nuevo florecimiento de la tragedia al que él contribuirá con sus propias obras, algunas de las cuales, como *Le malentendu* (1944), son propuestas como tentativas para crear tragedias modernas. En el *Préface à l'édition*

⁹⁰ *Sur l'avenir de la tragédie*, I, 1.703.

⁹¹ *Loc. cit.*, 1.702-1.703.

américaine du théâtre, al referirse a la mala acogida que el lenguaje de esta obra teatral tuvo en el público, escribe:

Faire parler le langage de la tragédie à des personnages contemporains, c'était au contraire mon propos. Rien de plus difficile à vrai dire puisqu'il faut trouver un langage assez naturel pour être parlé par des contemporains, et assez insolite pour rejoindre le ton tragique⁹².

Lo que Camus pretende hacer, por tanto, en sintonía con lo que ya intentara Hebbel⁹³, es lograr la fusión del drama griego (destino) con el drama moderno (individuo: creación de caracteres).

Para conseguir simultáneamente los sentimientos de familiaridad y de extrañeza propios de la tragedia, manifiesta su pretensión de introducir la indiferencia y el alejamiento en los caracteres y la ambigüedad en los diálogos. Asimismo en este prefacio declara haber intentado crear dos tragedias modernas con *L'état de siège* y *Les justes*. Respecto a la primera, Camus afirma que con ella quiso separar el teatro moderno de las especulaciones psicológicas individualistas y llevarlo al terreno de las grandes pasiones universales, que es el propio de la tragedia. En relación con la segunda, expresa su deseo de crear una tragedia moderna al ajustaría a los cánones de lo trágico: «J'ai essayé d'y obtenir une tension dramatique par les moyens classiques, c'est-à-dire l'affrontement de personnages égaux en force et en raison». Más adelante añade:

[...] il me semble qu'il n'est pas de vrai théâtre sans langage et sans style, ni d'oeuvre dramatique qui, à l'exemple de notre théâtre classique et des tragiques grecs, ne mette en jeu le destin humain tout entier dans ce qu'il a de simple et de grand.

Trataremos ahora de establecer los elementos esenciales que concurren en el pensamiento trágico y que nos servirán de medida para aquilatar las aportaciones de la obra camusiana, así como en qué aspectos Camus bebe de la fuente de alguno de los autores incluidos en este parágrafo (Schopenhauer, Hebbel y Nietzsche).

En el artículo que venimos comentando se pregunta Camus qué es una tragedia y, siguiendo la concepción hegeliana de la misma⁹⁴, hace residir la esencia de lo trágico, si es que se puede hablar en términos genéricos de la misma, en que las fuerzas en litigio son equivalentes desde el punto de vista de la razón que las asiste: «[...] les forces qui s'affrontent dans la tragédie son également légitimes,

⁹² *Preface à l'édition américaine du théâtre*, I, 1.731.

⁹³ Cf. J. Grau, «Estudio preliminar», en F. Hebbel, *op. cit.*, págs. xxv-vi.

⁹⁴ Respecto a la concepción hegeliana de la tragedia, ha escrito Kaufmann: «[Hegel] se dio cuenta de que en el centro de las mejores tragedias de Esquilo y de Sófocles no encontramos un héroe trágico, sino una colisión trágica, y que el conflicto no es entre el bien y el mal, sino entre posiciones parciales, donde encontramos siempre algo bueno en cada una de ellas» (W. Kaufmann, *op. cit.*, pág. 308).

également armées en raison». Frente a lo que puede denominarse la ambigüedad de la tragedia, el drama se nos presenta con mayor simplicidad puesto que en él sólo una fuerza es legítima. De hecho, y a pesar de las dificultades para englobar toda la tragedia en un único molde que viniera a constituir el hecho trágico por antonomasia, hay que tener presente que la tragedia griega tuvo sus raíces en la *Iliada* de Homero, donde lo noble lucha con lo noble y ningún héroe es la encarnación del mal. Ésta es también la interpretación de Nietzsche, como acabamos de ver en los apartados precedentes.

En la tragedia, pues, cada fuerza es buena en un sentido, mala en otro. La posición del héroe, que representa al hombre y su deseo de poder (*hybris*), es, a un tiempo, justa e injusta, al igual que la de la divinidad que le oprime y que, en la modernidad, ha dejado de ser la *moira* para convertirse en la razón científica e histórica⁹⁵.

La clave de la tragedia es el mantenimiento del equilibrio tal como acontece en la obra de Sófocles, frente a la cual la de Eurípides supone una ruptura del mismo en favor del individuo. De igual forma, sostiene Camus, las tragedias renacentistas enfrentan un «vasto misterio cósmico» que opone una oscura resistencia a los esfuerzos apasionados de sus personajes, mientras que ya en Corneille triunfa la moral del individuo y se anuncia el fin de la tragedia.

Karl Jaspers en su obra *Lo trágico. El lenguaje*⁹⁶, ha establecido los caracteres fundamentales de lo trágico en los siguientes términos:

Lo trágico se le presenta a la intuición como un acontecimiento que muestra lo funesto de la existencia, de la existencia del hombre, atrapada en las redes de lo envolvente que contiene la naturaleza humana. Sin embargo, la intuición opera por sí sola una liberación de lo trágico, un género de purificación y redención.

El ser se manifiesta en el fracaso. En el fracaso no se pierde la existencia. Todo lo contrario: se hace completa y resueltamente perceptible. No existe tragedia alguna no trascendente. En la tenacidad de la mera autoafirmación, o en el naufragio frente a los dioses y el destino, existe también un trascender hacia el ser propio del hombre, que se manifiesta como tal en el ocaso.

La conciencia de lo trágico convertida en fundamento de la conciencia del ser se llama *actitud trágica*. Es preciso distinguir la conciencia de la caducidad de la conciencia genuinamente trágica [...].

La genuina conciencia de lo trágico, aquella con la que lo trágico se torna auténticamente real, no abarca sólo el sufrimiento y la muerte, ni la mera finitud y la caducidad. Para que todo ello se convierta en trágico, es preciso que el hombre actúe. Con su acción el hombre crea, en principio,

⁹⁵ Según Camus, el cristianismo al sumergir el universo entero, hombre y mundo, en el orden divino, suprime la tensión entre el hombre y la divinidad, característica de la tragedia, con lo que elimina la posibilidad misma de la tragedia; de modo que «le mystère chrétien peut être dramatique mais n'est pas tragique» ya que cuando uno de los dos principios se impone al otro la tragedia muere (*Sur l'avenir de la tragédie*, pág. 1.702).

⁹⁶ K. Jaspers, *Lo trágico. El lenguaje* (trad. de J. L. del Barco), Agora, Málaga, 1995, págs. 55-56.

un conflicto, y después, por necesidad fatal, produce la destrucción. No se trata sólo de la ruina de la vida como existencia, sino del fracaso de cualquier asomo de perfección. Es la naturaleza espiritual del hombre la que fracasa en medio de una riqueza inmensa de posibilidades, cada una de las cuales produce y consume el fracaso de una manera peculiar.

En esta definición de Jaspers aparecen reflejados los elementos esenciales con los que identificar lo trágico, tanto como género literario cuanto como forma de pensamiento.

La definición recoge asimismo la necesidad de la *acción* para que la conciencia de la finitud y la muerte, conciencia de la caducidad, se convierta en auténtica conciencia trágica, asunto que ya surgió al referirnos al tema del absurdo en Schopenhauer y que nos da pie para reafirmarnos en la tesis de que, si bien lo absurdo puede ser un momento previo y en ocasiones necesario para que aparezca el pensamiento trágico, no puede identificarse con él de ningún modo; de manera que en Camus sólo puede hablarse de un planteamiento netamente trágico en *L'homme révolté* y no en *Le mythe de Sisyphe*.

La definición de Jaspers destaca en primer lugar el hecho de que lo trágico cae más del lado de lo intuitivo que de lo racional, y que lo que percibimos intuitivamente en el acontecimiento trágico es lo funesto de la existencia humana: se trata, por consiguiente, de un conocimiento intuitivo con valor universal, no restringido a un tipo especial de hombres, sino referido a nuestra propia condición.

El tipo de acción desencadenante de la tragedia puede ser calificada de noble, en el sentido de excluir las acciones triviales y, desde luego, las mezquinas y despreciables. Ha de tratarse de acciones conmovedoras, cruciales, de dimensiones heroicas y de importancia universal.

Más adelante Jaspers menciona la capacidad redentora de la tragedia que, aunque en sentidos diferentes que ya hemos indicado, recogen tanto Aristóteles, que la define como «catharsis moral», como Nietzsche, que habla de «consolación metafísica» en *El nacimiento de la tragedia*; idea que asume el propio Camus en su obra.

El arte trágico otorga a la existencia humana un fundamento metafísico que lo redime de la miseria, la desolación y el fracaso. El espectador se siente en contacto con el ser mismo a través de los sufrimientos del héroe con los que simpatiza. Trascendiendo sobre la miseria, se aproxima al fundamento de las cosas: saliendo de su propia individualidad, la atmósfera trágica le hace sentirse miembro de una naturaleza común que comparte con el héroe, afectada por miserias y sufrimientos que emergen de una fatal necesidad que todo lo gobierna y da vida al universo.

Unas líneas después Jaspers sostiene que

[...] en lo trágico o superando lo trágico, el hombre encuentra la salvación tras la confusa perplejidad. No se hunde en la oscuridad ni en el caos, sino que arriba a una tierra de seguridad ontológica y goza de la satisfacción que

produce. Mas la complacencia no es unívoca, pues para alcanzarla es preciso arrostrar el peligro de la desesperación total, que permanece como amenaza y posibilidad⁹⁷.

En relación con los sentimientos que un drama ha de despertar en el espectador para que merezca llamarse trágico, Aristóteles ha mencionado la compasión (*eleos*) y el temor (*phobos*) en su clásica definición. Según Kaufmann⁹⁸ no es correcto traducir *eleos* por 'compasión', pues este término implica una persona compadecida, siendo el caso que la irresistible emoción trágica que nos despiertan las grandes tragedias no es transitiva en este sentido: nos emociona un gran sufrimiento, nos sentimos zarandeados hasta el punto de compartirlo; pero no necesariamente tiene que haber alguien a quien compadecer.

El sentimiento trágico para Kaufmann, más que compasión, implica «tener simpatía» por el que sufre, con la consecuencia de que su sufrimiento, que sentimos familiar, nos conmueve por ver en él reflejadas las miserias de nuestra común condición humana.

Hay que señalar, no obstante, que la compasión y la simpatía no son sentimientos excluyentes, pues se compadece quien padece con el sufrimiento de otro, es decir, quien simpatiza con lo ajeno.

En la tragedia el ser del hombre se manifiesta en el ocaso, en el fracaso. En éste «no se pierde la existencia», sino todo lo contrario, «se hace completa y resueltamente perceptible», puesto que el fracaso supone praxis, lucha y, por tanto, haber elegido unos valores por los que luchar (libertad, verdad, honorabilidad, respeto), lo que magnifica esa existencia. Frente a lo que sucede en la comedia, en la tragedia el propio fracaso irremediable engrandece al héroe, lo sublima. No basta con la compasión; la tragedia invita a la praxis:

La comedia puede expresar una desesperación que, comparada incluso con las grandes tragedias, éstas resultan ser relativamente esperanzadoras. La tragedia nos dice que la nobleza es posible, que el valor es admirable y que incluso la derrota puede ser gloriosa. Pero la comedia nos dice que la nobleza es una impostura, que el valor es ridículo, y que tanto los triunfos como las derrotas son también ridículos [...]. Para lograr su efecto, la tragedia depende de la simpatía para con los que sufren y que por lo tanto tiene una profunda fuerza humanizadora, mientras que la comedia depende de la crueldad⁹⁹.

El mensaje de la obra camusiana no es sino éste: es necesaria la acción, la rebeldía para que emerja lo trágico con sus aspectos sublimes; la mera toma de conciencia acerca de los aspectos más oscuros de la existencia humana conduce a la perplejidad, a la parálisis. Ésta puede ser la que desencadene la acción del héroe y el consecuente conflicto: en *Edipo rey* hay un momento de perplejidad o

⁹⁷ K. Jaspers, *loe. cit.*, págs. 85-86.

⁹⁸ W. Kaufmann, *op. cit.*, pág. 83 y sigs.

⁹⁹ W. Kaufmann, *loe. cit.*, págs. 444^45.

desconcierto que es esencial a la trama. Lo absurdo, entendido en este sentido, no satisface plenamente las exigencias de lo trágico: es necesario que el hombre actúe y para que la acción sea posible, como hemos dicho, es necesaria la elección, la toma de partido, la composición de lugar, que en la pura perplejidad no es viable. La compasión por lo humano será, en Camus, el elemento esencial que presida esa elección.

El conflicto que se plantea es de naturaleza irresoluble, a diferencia, una vez más, de lo que sucede en el drama donde la disparidad de las fuerzas en litigio permite un desenlace a favor de una de ellas:

Dans la tragédie idéale, au contraire, il n'est pas résolu. Le héros se révolte et nie l'ordre qui l'opprime; le pouvoir divin, par l'oppression, s'affirme dans la mesure même où on le nie. Autrement dit, la révolte à elle seule ne fait pas une tragédie. L'affirmation de l'ordre divin non plus. Il faut une révolte et un ordre¹⁰⁰.

En ese conflicto que el héroe provoca con su acción, vio ya Schelling la esencia de la tragedia¹⁰¹.

Lo trágico se manifiesta, pues, como conflicto entre el individuo —representante de la libertad— y una fuerza que lo supera y oprime —representante de la necesidad objetiva— que los griegos llamaron *moira*, y en Camus se denomina Razón e Historia.

Según Schelling,

[...] la esencia de la tragedia estriba [...] en la pugna que efectivamente entabla la libertad que reside en el sujeto con la necesidad en tanto dimensión objetiva, conflicto que no concluye con la derrota del uno ante el otro, sino con la manifestación de ambos, victoriosos y a la vez vencidos en la más perfecta indiferenciación.

El conflicto entre la libertad y la necesidad (se da) con toda certeza sólo donde ésta corroe a la voluntad misma y la libertad se ve combatida en su propio terreno¹⁰²,

pues, como señala Kierkegaard, «el choque será tanto más decisivo cuanto más simpatizantes y más profundas, a la par que más homogéneas, sean las fuerzas que entran en colisión»¹⁰³.

¹⁰⁰ *Sur l'avenir de la tragédie*, 1707.

¹⁰¹ Así como Aristóteles es el primero en crear una poética de la tragedia, la primera filosofía de lo trágico se debe a Schelling: «Fundada por Schelling de modo netamente aprogramático, recorre el pensamiento de la época idealista y post-idealista adoptando variantes siempre nuevas. Constituye, por una parte, una peculiaridad del pensamiento filosófico alemán —si se nos permite encuadrar en él a Kierkegaard y hacer abstracción de discípulos de éste, como Unamuno» (P. Szondi, *op. cit.*, pág. 176). Mientras que Nietzsche se refería a la dialéctica y la tragedia como géneros de pensamiento irreductibles, Schelling ve en el arte trágico una tercera vía entre el dogmatismo (Spinoza) y el criticismo (Kant) que nos aporta un saber de tipo práctico o moral.

¹⁰² Citado por P. Szondi, *loc. cit.*, pág. 182.

¹⁰³ S. Kierkegaard, «Repercusión de la tragedia antigua en la moderna», en *op. cit.*, pág. 50.

De manera que para que exista el conflicto ha de darse un cierto equilibrio entre las fuerzas contendientes, pues la desproporción de las mismas provocaría el que la una arrasara a la otra sin remedio, lo que haría desaparecer la tensión trágica: la libertad del héroe debe resultar creíble ante la fuerza ciega del destino. Y es que en el héroe, además de la condición humana, se da también una cierta condición titánica o sublime que le permite enfrentarse a la *moira*. Esa libertad del héroe no reside tanto en su capacidad de elegir como en su manera de afrontar el destino: en lugar de una actitud resignada que dice sí a lo que se impone, presenta una actitud rebelde que se opone a esa fuerza ciega, a sabiendas de que su final será el aniquilamiento, pero consciente al mismo tiempo de que su rebeldía no será del todo baldía por lo que entraña de promesa y esperanza.

Et si la tragédie s'achève dans la mort ou la punition, il est important de noter que ce qui est puni, ce n'est pas le crime lui-même, mais l'aveulement du héros qui a nié l'équilibre et la tension,

es decir, que ha rebasado el límite de lo humano, arrogándose para sí todo el derecho, toda la justicia, todo el bien y la razón¹⁰⁴.

Detengámonos por un instante en el protagonista de *Edipo rey* de Sófocles. En esta obra se produce un cambio de fortuna —en este caso el paso de la felicidad a la desgracia— de un personaje ambiguo por no ser del todo responsable ni del todo inocente con relación a la culpa (*hamartia*) por la que padece: la osadía (*hybris*) de querer conocer más allá de lo que debe conocerse, lo que le llevará a ser fulminado por la luz cegadora de la verdad. La desdicha es el pago que obtiene Edipo tras alcanzar el conocimiento de sí mismo (*anagnorisis*), conocimiento representado por el camino que separa Tebas —lugar de la ceguera humana— y Delfos —lugar de la revelación divina—, camino que conduce a la inteligencia y a la desgracia, tanto a Layo como a su hijo Edipo¹⁰⁵. La *anagnorisis* implica aquí «un cambio de la ignorancia al conocimiento»¹⁰⁶ que se paga con el sufrimiento.

En el caso de Edipo estamos hablando de la culpa que recae sobre el héroe como consecuencia de una acción individual libre y valerosa:

El fracaso es consecuencia de una acción que surge esplendorosamente de la fuente de la libertad como acción verdadera y moralmente necesaria. El hombre no puede eludir la culpa obrando recta y verdaderamente. La propia culpa tiene cierto carácter de inocencia¹⁰⁷.

Pero en lo trágico cabe hablar también de la culpa en sentido amplio, no moral, como culpa compartida que alcanza a la naturaleza humana en su conjunto y que

¹⁰⁴ *Sur l'avenir de la tragédie*, 1.707.

¹⁰⁵ Cf. P. Szondi, *op. cit.*, págs. 241-248.

¹⁰⁶ Aristóteles, *Poética*, XI, 1452 a.

¹⁰⁷ K. Jaspers, *op. cit.*, pág. 67.

hemos visto reflejada en la obra de Nietzsche, quien en esto sigue a Schopenhauer y a Hebbel: el delito mayor del hombre es haber nacido por cuanto el nacimiento supone una ruptura de la unidad primigenia. Aquí el héroe es culpable sin quererlo pues no depende de su voluntad su propia existencia: es culpable por su origen. En uno y otro caso, la condición de culpable del personaje trágico es siempre problemática.

En resumen, el conflicto para ser trágico ha de manifestarse como colisión entre lo necesario y lo imposible. Éste ocupa el lugar central de la obra, posee un carácter irresoluble y es provocado por la acción de un héroe que pretende resolverlo, lo que le hace contraer una culpa, y cuya lucha acaba en el fracaso. Éste afecta a todo el género humano, pues está motivado por necesidades que sienten por igual todos los hombres; el fracaso, por otra parte, no puede poner en entredicho la libertad del héroe que es quien decide y lleva la iniciativa, aunque ésta se estrelle una y otra vez contra el muro de la muerte y la injusticia, poderes que superan al de los hombres, como afirma el doctor Rieux en *La peste* y también Diego, el héroe de *L'état de siège*.

SEGUNDA PARTE

LO ABSURDO Y LO TRÁGICO

Y abiertamente consagré mi corazón a la tierra grave y dolorosa, y a menudo, en la noche sagrada, le prometí amarla fielmente hasta la muerte, sin temor, con su pesado fardo de fatalidad, y no despreciar ninguno de sus enigmas. Así me uní a ella con un lazo mortal.

HOLDERLIN, *La muerte de Empédocles*'

La obra global camusiana sobre el absurdo se desarrolla en tres frentes que son iniciados simultáneamente, respondiendo a un proyecto trazado en 1938²: *Le mythe de Sisyphe* será el ensayo filosófico sobre el absurdo, mientras que su expresión artística se desarrollará a través de una novela, *L'étranger*, y dos obras teatrales, *Caligula* y *Le malentendu*.

Le mythe de Sisyphe, libro dirigido contra los filósofos existencialistas³, es la obra propiamente temática del período camusiano del absurdo, mientras que las demás constituyen la ejemplificación literaria de la anterior, dado que «un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en images»⁴. Esta literatura que rjlanlea el sinsentido del mundo y de la existencia humana se ha denominado «literatura

¹ Cita recogida por Camus en *Carnets n*, Gallimard, Paris, 1964, pág. 316. Este mismo texto aparece también como epígrafe en *L'homme révolté*, tras la dedicatoria a su maestro y amigo Jean Grenier.

² Cf. H. Lottman, *Albert Camus* (trad. de A. Alvarez Fraile *et ai*), Taurus, Madrid, 1994, pág. 239.

³ Cf. «Extraits d'interviews», n, 1424.

⁴ «*La nausée* de J. P. Sartre», n, 1417. Esta concepción del arte como expresión sensible de la racionalidad filosófica fue expresada por F. Hebbel como hemos visto en el capítulo dedicado a este pensador.

del absurdo», pues en ella el hombre experimenta hasta el extremo su propia condición humana, arrojada y expuesta a un mundo de personas y objetos que han perdido para él toda significación y en el que se siente extaño, exiliado, aislado. 'Absurdo' procede de *surdus*, sordo: la realidad es sorda a las preguntas que ese hombre plantea, y permanece silenciosa e indiferente. Es el hombre que ha perdido su propia circunstancia en sentido orteguiano, «en especial en lo que se refiere a las coordenadas temporales: ha quedado preso en las mallas de un «presente eterno» sin recuerdos, sin proyecto» Careciendo de tales referentes se halla... suspendido en un vacío de sentido: ha perdido las claves de su mundo-en-torno.

Si por la experiencia del absurdo, travesía que el propio Camus hace en su vida, es necesario para conocer y amar la vida en sus diferentes dimensiones, y veinte años después de haberse publicado el conjunto de ensayos conocido como *L'envers et l'endroit*, Camus escribe en el prefacio para una nueva edición:

Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre. Je ne savais pas à l'époque à quel point je disais vrai; je n'avais pas encore traversé les temps du vrai désespoir. Ces temps sont venus et ils ont pu tout détruire en moi, sauf justement l'appétit désordonné de vivre⁵.

Reflexionando sobre la proximidad que existe entre el estilo y la temática de la obra de Camus y el pensamiento antiguo, M. Duran establece un paralelismo entre el Camus de *Le mythe de Sisyphe* y Lucrecio, autor latino del siglo I a. C., destacando el hecho de que ambos piensan en el alejamiento y silencio de la divinidad, así como en la aceptación de un mundo sensual y concreto, a pesar de la falta de finalidad de mundo y hombre, a pesar de la presencia de la muerte, y añade:

[...] tanto Lucrecio como Camus representan dos aspectos de la rebelión contra la tiránica hipocresía de las ilusiones. Los dos escriben en épocas de crisis [...]. Las últimas convulsiones de la República procedían directamente de la falta de elasticidad de la vieja armazón. No es de extrañar que, exasperado, Lucrecio acudiera a la doctrina epicúrea, que prometía barrer con todo al atacar la parte más venerable y más anquilosada de la conciencia romana: la vieja *religio* [...]. Idéntica exasperación ante las convenciones hallamos en la literatura existencialista francesa contemporánea⁶,

si bien la actitud final de ambos autores —*ataraxia* en Lucrecio, rebeldía en Camus—, son opuestas.

El absurdo no es, sin embargo, una conclusión⁷, aunque lo cierto es que en su obra tampoco constituye un punto de partida, contra lo que se afirma en *Le mythe*

⁵ *L'envers et l'endroit*, il, 11. Cf. también *Carnets* ;/, Gallimard, Paris, 1989, pág. 20.

⁶ M. Duran, «Lucrecio y Camús: vidas paralelas», *La Torre*, 28, 1959, pág. 179.

⁷ Cf. *Le mythe de Sisyphe*, n, 97. Esta misma idea ya había sido formulada por Camus años antes. En 1938 al comentar *La nausée* de J. P. Sartre escribe: «Constater l'absurdité de la vie ne peut être une fin, mais seulement un commencement» (n, pág. 1.419).

de *Sisyphé*: la actitud inicial de Camus es de afinidad con el mundo, de armonía con el decorado en el que se desenvuelve su existencia. En este sentido, su obra *Noces* de 1938 es un cántico a la vida entonado por quien se siente en perfecta sintonía con el pulso de los seres y los elementos. En ella se describen goces y sensaciones puras, sencillas y sublimes, experiencias vividas a lo largo de un día de bodas con el mundo que contrasta con la sensación de divorcio entre el sujeto y su entorno que define al absurdo:

Je sais que jamais je ne m'approcherai assez du monde. Il me faut être nu et puis plonger dans la mer, encore tout parfumé des essences de la terre, laver celles-ci dans celle-là, et nouer sur ma peau l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer [...]. J'aime cette vie avec abandon et veux en parler avec liberté: elle me donne l'orgueil de ma condition d'homme⁸.

El absurdo se le manifiesta como el contrapunto necesario al ingenuo optimismo inicial. Aquél permitirá el florecimiento de un pensamiento maduro, presa del *amor fati* y asentado sobre una moral laica y una rebeldía que tienen en la fraternidad y la compasión sus ejes centrales. Lo esencial del absurdo no es, pues, descubrirlo sino las consecuencias y las reglas de acción que se obtienen a partir del mismo. Obras como *Caligula* o *Le malentendu* ponen de manifiesto los conflictos por los que todo pensamiento debe pasar antes de alcanzar las únicas soluciones válidas:

Le mythe de Sisyphé se construit peu à peu sur le thème du défi lucide qu'oppose à une inculpation injuste notre refus de toute assistance surnaturelle et de toute revanche posthume⁹.

1. El mundo es *caos*: la opacidad de la realidad y su resistencia a ser unificada

1.1. *El deseo de unidad en el ámbito físico*

En 1956 en el prefacio para una nueva edición de su primera obra *L'envers et l'endroit*—conjunto de ensayos escritos entre 1935 y 1936—, Camus escribe:

Depuis le temps où ces pages ont été écrites, j'ai vieilli et traversé beaucoup de choses. J'ai appris sur moi-même [...]. Mais sur la vie elle-même, je n'en sais pas plus que ce qui est dit, avec gaucherie, dans *L'envers et l'endroit*¹⁰.

⁸ «Noces à Tipasa», en *Noces*, n, 57-58.

⁹ L. Faucon, «Commentaires», en.u, 1412.

¹⁰ *L'envers et l'endroit*, 10-11.

Y lo que sobre el mundo y la vida se nos dice en éstos, sus primeros tratados, no es sino el compendio de los elementos que confieren a ambas realidades una dimensión irracional o abismal, entre los que Camus destaca los siguientes: en lo que respecta al sentimiento: la muerte y el sufrimiento de los inocentes; en lo que respecta al conocimiento: la presencia del caos.

No sólo en el ámbito del corazón o sentimiento —en el que nos detendremos más adelante— tiene cabida el absurdo, sino también en el plano del conocimiento cuando nuestras facultades racionales se enfrentan a la realidad con el objetivo de penetrarla y unificarla valiéndose de sus artificios y conceptos. En este sentido lo absurdo no es sino la no significación del mundo.

A la identidad entre lo real y lo racional propuesta por la filosofía hegeliana, veámos en los capítulos anteriores cómo Schopenhauer oponía una visión del mundo ajena a toda constitución racional, trazando una concepción del mismo que puede denominarse con toda propiedad absurda: es un mundo sin finalidad en el que, sin embargo, y en el orden de la apariencia, todo parece indicar que tal finalidad existe¹¹; un mundo sin causas en el que, no obstante, los fenómenos aparecen encadenados en relaciones expresables mediante leyes causales que nos fuerzan a suponer la existencia de una estricta necesidad mecánica.

Nietzsche, por su parte, revocaba todo intento de buscar una certeza absoluta: la verdad es el devenir y, por tanto, es inaprehensible conceptualmente. Éste es, nos dice, el inconfesable secreto de la ciencia:

No habría ciencia alguna si ésta tuviera que ver sólo con esa única diosa desnuda, y con nada más. Pues entonces sus discípulos tendrían que sentirse como individuos que quisieran excavar un agujero precisamente a través de la tierra: cada uno de los cuales se da cuenta de que, con un esfuerzo máximo, de toda la vida, sólo sería capaz de excavar un pequeñísimo trozo de la enorme profundidad¹².

En esta visión de la ciencia que Nietzsche nos presenta se hace patente la opacidad de la Naturaleza: a la concepción mecanicista del cosmos opone una interpretación del mismo como algo vivo en continuo crecimiento y transformación creativa. Se aparta así de la idea ilustrada de la Naturaleza según la cual ésta constituye una realidad transparente y no problemática, permeable a la razón humana:

¹¹ «La misteriosa unión de lo fortuito y lo intencionado, de la fatalidad y de la libertad, que hace que los azares más ciegos, que surgen de leyes generales de la Naturaleza, sean como los toques de un instrumento en que el genio del mundo ejecuta sus más sublimes melodías, cae dentro de esos abismos tenebrosos de la meditación a que antes me refería y cuyo fondo ni la filosofía misma puede iluminar, teniendo que conformarse con proyectar hacia tales honduras algunos débiles rayos de luz» (A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y como representación*, trad. de E. Ovejero y Mauri, n. Aguilar, Madrid/Buenos Aires/México, 1960, capítulo xxv, pág. 159).

¹² F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1995, pág. 127.

Aquella inconclusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de 'corregir' al ser. Esta sublime ilusión metafísica le ha sido añadida como instinto a la ciencia, y una y otra vez la conduce hacia aquellos límites en los que tiene que transmutarse en 'arte'¹³.

Afirmaciones semejantes encontramos en diversos lugares de su obra posterior, como en *Más allá del bien y del mal*, parágrafo 14. La ciencia es una ilusión puesta al servicio de los instintos vitales que cumple una misión positiva en la medida en que nos permita adaptarnos al mundo y ponerlo a nuestro servicio, aun cuando nuestra imagen científica del mismo diste mucho de aproximarse a la verdad, de naturaleza más artística que científica.

El diagnóstico que sobre el racionalismo moderno podemos encontrar en la segunda de sus *Consideraciones intempestivas* o en *El nacimiento de la tragedia*TM constituye una fuente de inspiración para Camus.

El objetivo primordial de nuestra razón respecto al mundo es unificarlo, sometiénolo a categorías racionales que detengan el devenir y nos ofrezcan una imagen del cosmos con validez eterna. No ha sido otra la aspiración de la filosofía desde que, en sus *inicios*, los presocráticos se preguntaran por el *arje* y la *physis* e indagaran en busca de un principio radical y único al que la multiplicidad de seres se redujera. «Comprender es, ante todo, unificar», escribe Camus, que se refiere a lo que llama la «nostalgia de unidad» y el «apetito de absoluto» que en éste, como en todos los ámbitos, siente el hombre en lo más íntimo de su ser, deseo irrenunciable que se estrellará una y otra vez con el muro de lo fáctico.

Este apetito que nos define se convierte en uno de los desencadenantes del drama humano cuando comprendemos que no puede ser satisfecho: nuestra propia existencia como sujetos pensantes que se distancian y reflexionan sobre el universo como objeto destruye toda pretensión de unidad absoluta o indiferenciada. Toda exigencia de absoluto desemboca siempre en contradicciones, en paradojas irresolubles.

Y es que la razón humana, como ha mostrado Ortega —al que Camus, dicho sea de paso, se refiere en cierta ocasión como el pensador europeo más importante después de Nietzsche¹⁵— se mueve entre dos ámbitos de irracionalidad. Uno inferior que la supera por defecto, que es el de los últimos elementos, o elementos simples, y el de los primeros principios que se admiten intuitivamente mas no se demuestran: en efecto, la labor definitoria, resolutoria o analítica de nuestra razón a que se refiere Descartes, desemboca en un abismo de irracionalidad sólo intuible. El otro, el límite superior, que vendría a ser la realidad en su totalidad como realidad contingente que encierra un número infinito de razones inabarcables para nuestra limitada razón¹⁶.

¹³ F. Nietzsche, *loe. cit.*

¹⁴ F. Nietzsche, *loe. cit.*, pág. 144 y sigs.

¹⁵ «Le pari de notre génération», n. 1.901-1.902.

¹⁶ Cf. J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, ni, Revista de Occidente, Madrid, 1966-1983, pág. 270 y sigs.

Tant que l'esprit se tait dans le monde immobile de ses espoirs, tout se reflète et s'ordonne dans l'unité de sa nostalgie. Mais à son premier mouvement, ce monde se fêle et s'écroule: une infinité d'éclats miroitants s'offrent à la connaissance¹⁷.

Toda nuestra civilización se ha erigido en torno a la idea de que el mundo era no sólo racionalizable, sino racional por responder a un diseño armonioso expresable matemáticamente. Ya en los albores de nuestra cultura, Heráclito proclamaba que la *physis* es logos y que, por consiguiente, a la lógica no le compete tan sólo el ámbito de lo epistemológico sino también el de lo ontológico: hay una dialéctica del ser, aunque esta dialéctica «guste de ocultarse»; y Pitágoras encumbraba las matemáticas a la categoría de ciencia cuyo objeto no era otro que desvelar el orden del cosmos y la esencia de los seres. De lo que se trata, pues, es de encontrar tras el velo de las apariencias caóticas la esencia fija, la verdad luminosa. En esta búsqueda se han empeñado los filósofos desde siempre y cuando, como en el caso de Kant, han comprendido que el reino del ser-en-sí nos estaba vedado, han proclamado que nuestra razón ha de ser legisladora de esa naturaleza que se nos escapa tras la máscara de lo fenoménico. La preocupación fundamental del hombre es, por consiguiente, la necesidad que siente de unidad y, para fabricársela, no ha dudado en recurrir a elementos trascendentes cuando la que encontraba en el interior del mundo no le satisfacía: desde el monismo materialista, si así puede denominarse, de los primeros filósofos, hasta la Idea de Bien platónica; desde el Uno de Plotino al Dios cristiano; desde el mecanicismo ciego de la ciencia renacentista a la armonía preestablecida de Leibniz, desde el idealismo hegeliano a la utopía marxista, todos constituyen esfuerzos admirables del espíritu humano en esa dirección¹⁸.

Pero he aquí que, partiendo precisamente de la filosofía kantiana, Schopenhauer dará la vuelta al problema y situará los conceptos racionales en el orden de la apariencia, quedando sumido el orden del ser en la oscuridad del caos.

Hay que dar marcha atrás y reconocer que el camino ha sido errado, aunque recorrer el camino de vuelta no parece totalmente viable:

Il faudrait rayer d'un trait de plume l'apport de plusieurs siècles et l'indéniable acquis d'un esprit qui finalement (c'est son dernier progrès) recrée le chaos pour son propre compte. Cela est impossible. Pour guérir, il faut s'arranger de cette lucidité, de cette clairvoyance. Il faut tenir compte des lumières que nous avons pris soudain de notre exil. L'intelligence n'est pas en désarroi parce que la connaissance a bouleversé le monde. Elle est en désarroi parce qu'elle ne peut pas s'arranger de ce bouleversement. Elle ne «s'est pas faite à cette idée». Qu'elle s'y fasse et le désarroi disparaîtra. Il ne restera que le bouleversement et la connaissance claire que l'esprit en a. C'est toute une civilisation à refaire¹⁹.

¹⁷ *Le mythe de Sisyphe*, 111.

¹⁸ Cf. *L'homme révolté*, II, 666.

¹⁹ *Carnets il*, pág. 26.

Y es que, como afirma Camus, «el caos es una servidumbre», tal vez la peor de todas como lo demuestra el hecho de que la primera de las preguntas que se hicieron los filósofos de Occidente fuera una interrogación acerca del orden y de la unidad de lo que ellos, con mentalidad cuasi religiosa, querían pensar que era un cosmos, porque «si le hasard est roi, voici la marche dans les ténèbres, l'affreuse liberté de l'aveugle»²⁰.

Camus se hace eco de los fracasos de la ciencia, de los cambios de modelos teóricos explicativos o paradigmas científicos, y del hecho de que una y otra vez los esfuerzos del pensamiento por encerrar el universo en categorías racionales acaben por naufragar en imágenes, en metáforas, en poesía: es el fracaso del hiperracionalismo y de sus ansias de determinismo absoluto y luminoso. Sin embargo, el deseo de unidad no constituye un lujo, un añadido artificial o superfluo al ser humano, sino que se trata de un rasgo esencial de nuestra particular manera de ser: el hombre exige unidad a su mundo y desea que esa unidad sea definitiva, pues sólo así alcanza la paz del corazón. Hay aquí, pues, un conflicto entre lo necesario y lo imposible, un conflicto trágico inmanente a nuestra razón que ya fue reconocido por el propio Kant.

Conviven así en el hombre absurdo, como en el hombre agónico de Pascal, dos almas que luchan: la exigencia del corazón o sentimiento y el imperativo de la razón. El ser humano está sujeto a una inquietud perpetua, un conflicto en el que cada triunfo es ensombrecido por una nueva derrota, entre el deseo de lo incondicionado y la constatación de nuestros propios límites infranqueables.

En este darse de bruces continuamente con el muro de la duda y la impotencia, la inteligencia también nos hace llegar el mensaje de lo absurdo: el mundo resulta indecifrible para nuestro corazón, mas también para nuestra razón.

«La tradition de ce qu'on peut appeler la pensée humiliée n'a jamais cessé d'être vivante»²¹, aunque es recientemente, en los dos últimos siglos, cuando con más claridad y viveza se ha levantado la voz de la sombra dionisiaca frente a la luminosidad racional de lo apolíneo de manos de filósofos como Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche o Unamuno:

[...] toute une famille d'esprits, parents par leur nostalgie, opposés par leurs méthodes ou leurs buts, se sont acharnés à barrer la voie royale de la raison et à retrouver les droits chemins de la vérité²².

Aun cuando sus filosofías sean muy dispares, son pensadores que se desenvuelven en un territorio común marcado por el descubrimiento de lo contradictorio en lo real, y los sentimientos de angustia que ello provoca en el ser humano. Éste es un ser abierto a las dimensiones misteriosas que alberga su propio yo y el mundo que le rodea: la realidad ha dejado de ser transparente a su razón y en

" *L'homme révolté*, 480.

¹¹ *Le mythe de Sisyphe*, 114.

² *Loc. cit.*

su opacidad se cierra sobre sí misma guardando celosamente sus misterios. En esta misma familia de espíritus sitúa Camus la obra de Bergson que también supone una llamada de atención contra los peligros del análisis, es decir, contra la inteligencia y la razón, así como una defensa del instinto²³.

Este esfuerzo por racionalizar el mundo unificándolo, o unificar el mundo racionalizándolo, y su enfrentamiento con los aspectos impenetrables de una realidad que no se deja encasillar en nuestras categorías racionales y que se fragmenta una y otra vez en mil caras diversas y opuestas, es presentado por Camus como una tensión trágica: el hombre, aun consciente de que sus posibilidades son limitadas, no cesa en el empeño de alcanzar lo absoluto, desembocando tal tensión y tal empeño en lo absurdo o, mejor, en la *perplejidad*, como vamos a denominar al estado del hombre sumido en el sinsentido:

L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde. C'est cela qu'il ne faut pas oublier. C'est à cela qu'il faut se cramponner parce que toute la conséquence d'une vie peut en naître. L'irrationnel, la nostalgie humaine et l'absurde qui surgit de leur tête-à-tête, voilà les trois personnages du drame qui doit nécessairement finir avec toute la logique dont une existence est capable²⁴.

¿Cuáles son para Camus las claves que hacen que este mundo, nuestro mundo, y la razón, nuestra razón, casen tan mal la una con el otro? Veamos lo que respecto a esta relación de tensión trágica escribe Unamuno, un alma gemela a la de Camus:

Lo racional, en efecto, no es sino lo relacional; la razón se limita a relacionar elementos irracionales. Las matemáticas son la única ciencia perfecta en cuanto suman, restan, multiplican y dividen números, pero no cosas reales y de bulto; en cuanto es la más formal de las ciencias. ¿Quién es capaz de extraer la raíz cúbica de este fresno?

Y, sin embargo, necesitamos de la lógica, de este poder terrible, para transmitir pensamientos y percepciones y hasta para pensar y percibir, porque pensamos con palabras, percibimos con formas. Pensar es hablar uno consigo mismo, y el habla es social, y sociales son el pensamiento y la lógica²⁵.

Perpetuamente el hombre ha buscado el consuelo y el sosiego para sus anhelos en la razón, pero cada vez que ha creído hallarlos se ha encontrado con que sólo era una ilusión que pronto se desvanecía en la incertidumbre, el escepticismo, la crítica, en el cambio de modelo, en el redescubrimiento del abismo del cosmos y de su propio ser. Se ha topado, en una palabra, con su pensamiento humillado

²³ Cf. «La philosophie du siècle», il, 1.203-12.05.

²⁴ *Le mythe de Sisyphe*, 117-118.

²⁵ M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Alianza, Madrid, 1986, pág. 98.

por la opacidad del mundo a nuestras categorías racionales. El universo se en-golfa en su misterio, en su «secreto impenetrable». Así lo dice de Pascal:

Qui se considérera de la sorte s'effrayera de soi-même, et, se considérant soutenu dans la masse que la nature lui a donné, entre ces deux abîmes de l'infini et du néant, il tremblera dans la vue de ces merveilles [...].

Car enfin, qu'est-ce que l'homme dans la nature? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable²⁶.

El sentimiento trágico surge cuando el hombre conoce que los intentos de la razón por recomponer el mundo son vanos y que, al mismo tiempo, no dispone de ningún otro instrumento más allá de la razón que pueda suplir su carencia y su debilidad: «Pour un esprit absurde la raison est vaine et il n'y a rien au-delà de la raison»²⁷.

1.2. El deseo de unidad en el ámbito humano (las visiones teleológicas de la historia)

En su afán por unificarlo todo, la razón ha pretendido penetrar con sus categorías y leyes en el ámbito humano, no sólo en el individual sino especialmente en el dominio de nuestro desarrollo temporal como civilización, es decir, en la historia. Desde el siglo xviii la filosofía ha reflexionado sobre la historia, pero a partir del xix el hombre, huérfano de Dios, vuelve la mirada con particular esmero y diligencia hacia su propia existencia. Desde este siglo, Razón y Estado se unen para imponer su voluntad, que ha de ser única, urgiendo la tarea de expulsar de ese mundo homogéneo y unidireccional a todos los grupos que impliquen disonancia.

Si para un hombre del xviii como Descartes el inconsciente no existía y el dominio de la razón era idéntico al de la consciencia, será paradójicamente el siglo xix, el de la soledad humana, la ocasión para que el hombre, inmerso en el romanticismo, se abra a los abismos tenebrosos de su propia existencia, de su propio yo, viendo emerger, simultáneamente, desde la atalaya del idealismo alemán, los mayores esfuerzos por hacer de su propia historia el lugar en el que habita y se desenvuelve la Razón. El individuo, a solas consigo mismo, no sólo pierde la ingenuidad respecto a la naturaleza, sino respecto a su propio ser: éste es también el siglo del inconsciente. Camus se hace eco de las consecuencias que esta puesta al descubierto del abismo interior implicaba para quienes pretendían hacer de la historia y las instituciones políticas un templo para la Razón todopoderosa:

On s'explique ainsi que le marxisme russe refuse, dans sa totalité, et bien qu'il sache s'en servir, le monde de l'irrationnel. L'irrationnel peut servir l'Empire, aussi bien que le réfuter. Il échappe au calcul et le calcul seul

²⁶ B. Pascal, *Pensées*, en *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1969, parágrafo 84, págs. 1.106-1.107.

²⁷ *Le mythe de Sisyphe*, 124.

doit régner dans l'Empire. L'homme n'est qu'un jeu de forces sur lequel on peut peser rationnellement²⁸.

La filosofía de la historia de Hegel supone la expresión más lograda de la concepción judeo-cristiana del tiempo como proceso que tiene comienzo, nudo y desenlace final hacia el que todo el proceso se orienta, dirigido por una Razón inmanente cuya astucia impide cualquier error, a tenor de la identidad entre lo real y lo racional que se establece como principio.

Schopenhauer, de nuevo, será quien alce la voz contra tal visión lineal y teleológica, anticipando la teoría nietzscheana del eterno retorno: el tiempo gira, pero no progresa en absoluto. La Voluntad no hace más que repetir indefinidamente su propio diseño absurdo. En el pensamiento schopenhaueriano no cabe hablar de proceso sino de inmovilidad: la historia no es sino una ilusión.

Puisque rien n'advient, puisque le temps qui s'écoule en apparence est à l'image d'une source gelée dont le mouvement ne serait que l'illusion due au reflet du soleil sur la glace, puisqu'il ne saurait y avoir de fait nouveau, il faut bien que tout ce qui «arrive» soit comme la répétition constante de ce qui est, déjà et pour toujours²⁹.

Nietzsche, por su parte, asumiendo una misión de purificador de la cultura alemana semejante a la que él mismo atribuye a algunos filósofos presocráticos, identificará la historiografía como una epidemia del siglo xix en *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*³⁰.

El historicismo, entendido como la pretensión de aplicar el rigor y la objetividad de las ciencias empíricas a los estudios históricos, es considerado por Nietzsche como una plaga, herencia del optimismo racionalista, que arranca con Sócrates, y que consiste en el afán por reducir la multiplicidad de la vida a esencias universales fácilmente aprehensibles por nuestra razón. Pero como señala en *La genealogía de la moral* la razón fría y calculadora mata el instinto, expresión de vida. El historicismo convierte al hombre en un ser abstracto, incapaz de pasar a la acción, que sólo amaga el golpe: como una sombra se posa en los objetos sin dejar la menor huella, y contempla los acontecimientos sin verse afectado por ellos. Esa falta de instinto y sensibilidad quiere ser suplida por el frío cálculo de la razón, incapaz de aprehender lo sublime: el esfuerzo resulta baldío pues lo que realmente importa pasa desapercibido, permanece oculto a ese ojo puro, atento y descarnado³².

²⁸ *L'homme révolté*, 641.

²⁹ C. Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, PUF, París, 1967, pág. 97.

³⁰ F. Nietzsche, *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*, en *Consideraciones intempestivas* (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1988.

³¹ F. Nietzsche, *La genealogía de la moral* (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1975, págs. 95-97.

³² Cf. F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal* (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1972, págs. 23-24 y 168-170.

Frente a toda pretensión de objetividad al enjuiciar la historia, en el sentido de someter los acontecimientos a un análisis atento ajeno a toda contaminación de subjetividad, lo que nos obligaría a comportarnos como un espejo o un negativo fotográfico que se deja impresionar por las imágenes del pasado, Nietzsche propone una nueva forma de afrontar ese pasado: la labor del historiador-filósofo ha de ser artística, de profundización en los hechos para descubrir en cada acontecimiento un símbolo y desvelar el mundo espiritual que encierra: no objetivismo sino perspectivismo³³.

En el cuaderno v de sus *Carnets*, Camus se pregunta cómo podemos transformar el mundo rechazando al mismo tiempo el poder absoluto de la razón. En este mismo lugar se alinea con las posiciones nietzscheanas, afirmando que la historia es un proceso abierto que no responde a ningún plan preconcebido ni puede ser explicado aludiendo a factores intra o extrahistóricos que dirijan su curso:

Malgré les illusions rationalistes, même marxistes, toute l'histoire du monde est l'histoire de la liberté. Comment les chemins de la liberté pourraient-ils être déterminés? Il est faux sans doute de dire que ce qui est déterminé c'est ce qui a cessé de vivre. Mais il n'y a de déterminé que ce qui a été vécu. Dieu lui-même, s'il existait, ne pourrait modifier le passé. Mais l'avenir ne lui appartient ni plus ni moins qu'à l'homme³⁴.

La propia realidad contradice la idea de la historia que forjaron los filósofos de la razón dialéctica, especialmente los terribles acontecimientos históricos vividos por el hombre en la primera mitad de este siglo: la experiencia devastadora de las dos grandes guerras, las ideologías extremas y los campos de exterminio a ellas asociados impiden concebir cualquier reino de felicidad como final utópico del devenir histórico. La razón histórica, invento de la filosofía alemana, termina identificándose con la astucia y la estrategia: sólo es válido lo que resulta eficaz para el proceso de desarrollo histórico; éste es el discurso autoritario —de izquierdas o derechas—, expresión de una filosofía de la historia que, llevada a su extremo, culmina con la cosificación de las personas³⁵.

En esa servidumbre a la razón histórica caen idealistas y marxistas por igual al negar el valor a todo aquello que no se presente bajo la forma de logro histórico o de consumación de un proceso, rechazando la existencia de valores previos que emergen de una concepción atemporal de la naturaleza humana y que, por tanto, no pueden ser considerados como resultado de un proceso, única vía que según Camus puede salvar la dignidad de los hombres más allá de cualquier consideración pragmática. A ese descarnado historicismo es necesario oponer la cultura helénica y su sentido de la medida, que todo lo calibra en función de lo humano y que es siempre consciente de sus límites. Pero aspirar a lo absoluto no es

³³ Cf. F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, págs. 137-139.

³⁴ *Carnets II*, pág. 141.

³⁵ Cf. «L'échec de la prophétie», en *L'homme révolté*, 614-629.

exclusivo de la razón; también nuestro corazón exige lo ilimitado: difícil tarea la de sujetar y reconducir ambas pasiones dentro de unos límites morales exigentes.

Camus encuentra en Guernica, ciudad asolada por las bombas con especial saña y crueldad en nuestra guerra civil, el primer signo para su generación de que en la historia no ha triunfado la razón sino el sinsentido. En la polémica que mantiene con Gabriel Marcel en torno a la ubicación en una ciudad de España, Cádiz, del drama *L'état de siège* le escribe:

Pourquoi Guernica, Gabriel Marcel? Pourquoi ce rendez-vous où, pour la première fois, à la face d'un monde encore endormi dans son confort et dans sa misérable morale, Hitler, Mussolini et Franco ont démontré à des enfants ce qu'était la technique totalitaire. Oui, pourquoi ce rendez-vous qui nous concernait aussi? Pour la première fois, les hommes de mon âge rencontraient l'injustice triomphante dans l'histoire³⁶.

El nihilismo, enfermedad espiritual de nuestra época, es justamente la consecuencia última del racionalismo extremo: es un síntoma de la razón exhausta, de una humanidad estragada tras décadas de sometimiento al Mito de la Razón y la Unificación imposible de la realidad toda³⁷. Las consecuencias de esta razón con pretensiones de absoluto son devastadoras y su obra es la unificación asesina y destructora de la vida como instinto o, en el peor de los casos, de la vida humana sin más. Pero, «¿qué pueden pesar la justicia, la vida de algunas generaciones, el dolor humano ante ese misticismo desmesurado?». La respuesta es nada en absoluto.

Quand on veut unifier le monde entier au nom d'une théorie, il n'est pas d'autres voies que de rendre ce monde aussi décharné, aveugle et sourd que la théorie elle-même. Il n'est pas d'autres voies que de couper les racines mêmes qui attachent l'homme à la vie et à la nature [...]. Ce n'est pas un hasard si le philosophe qui inspire aujourd'hui toute la pensée européenne est celui qui a écrit que [...] la nature est abstraite et que la raison seule est concrète. C'est le point de vue de Hegel, en effet, et c'est le point de départ d'une immense aventure de l'intelligence, celle qui finit par tuer toutes choses³⁸.

³⁶ «Pourquoi l'Espagne?», en *Actuelles I*, il, 392.

³⁷ Cf. *Deux réponses à Emmanuel D'Astier de la Vigerie*, il, 355-370. Si bien el pesimismo extremo puede desembocar también en el nihilismo como queda de manifiesto en Schopenhauer: «La vida oscila, como un péndulo, entre la necesidad y el hastío, entre el sufrimiento y el desencanto. Mientras nos quede algo que desear, aún es posible conjurar el peligro del hastío paralizante y de la melancolía [...]. Y Schopenhauer será coherente cuando apunte al único camino de liberación: la nada. "No querer" se transforma paulatinamente en querer activamente la nada. El pesimismo se acerca inevitablemente a su consecuencia: el nihilismo» (R. Avila Crespo, «Pesimismo y filosofía en A. Schopenhauer», *Pensamiento*, 177, vol. 45, 1989, pág. 68).

³⁸ *Le témoin de la liberté*, en *Actuelles i*, 402-403.

2. La existencia es *dolor*

2.1. El problema del mal

Resulta ocioso ponerse a dirimir si en el mundo predomina el bien o el mal. Basta con que haya mal [...]; el que unos miles vivan con deleite no anula el martirio y la angustia de uno solo.

A. SCHOPENHAUER, *Manuscritos berlineses*³⁹

Se ha insistido al reflexionar sobre la filosofía camusiana en el problema de la justificación del mal⁴⁰, a pesar de lo cual cabe plantear la cuestión de si el mal necesita algún tipo de justificación y qué se quiere decir cuando se emplea tal término, así como si no se apela con él a una justicia absoluta y trascendente que una posición atea niega de antemano. El buscarle justificación o explicación al mal puede colocarnos en una perspectiva metafísica según la cual el bien es la norma, mientras que la presencia del mal se considera como algo distorsionante de esa normalidad y, desde este horizonte, se exige algún tipo de explicación que nos reconcilie con ese mundo uno, bueno y bello, según el esquema de la metafísica tradicional⁴¹. En cuanto al mundo mismo, el mundo no es el mal, sino sólo el lugar en que el mal acontece. En *Le mythe de Sisyphe* podemos leer:

Même les hommes sans évangile ont leur Mont des Oliviers [...]. Pour l'homme absurde il ne s'agit plus d'expliquer et de résoudre, mais d'éprouver et de décrire⁴².

Tal vez lo más coherente y honesto sea constatar que lo que llamamos mal en sentido genérico es un ingrediente de la realidad y aceptar el mundo tal cual es con sus aspectos amargos. Esto no implica una pasividad ni un cerrar los ojos, pues es urgente buscar el origen de cada uno de los males concretos que nos afligen para intentar reducir en lo posible la cantidad total de sufrimiento propio

³⁹ A. Schopenhauer, *Manuscritos berlineses* (trad. de R. R. Aramayo), Pre-Textos, Valencia, 1996, pág. 253.

⁴⁰ Cf. J. de Fuentes Malvar, *Estructura del comportamiento humano en Camus*, Universidad Complutense de Madrid, 1982, pág. 87 y sigs.

⁴¹ Cf. San Agustín, *Confesiones* (trad. de V. M. Sánchez Ruiz), Apostolado de la prensa, Madrid, 1964, libro m, capítulo 7, pág. 61; libro vu, capítulo 5, pág. 149, y capítulo 12, págs. 160-161. Para San Agustín el bien es proporcional al ser, es decir, que, estrictamente hablando, el mal no existe. (cf. E. Gilson, *La filosofía en la Edad Media*, trad. de A. Palacios y S. Caballero, Gredos, Madrid, 1985, pág. 126). Camus, que manifestó siempre un profundo interés por el pensamiento de Agustín de Hipona, dedicó una parte del capítulo cuarto de su tesis de licenciatura, titulada *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme* y leída en mayo de 1936, a analizar la posición del filósofo cristiano respecto al problema del mal. En este ensayo resalta Camus aquellos valores que siempre admiró y conservó del cristianismo: el Dios encarnado, la fraternidad y misericordia universales, el rechazo a la omnipotencia de la razón.

⁴² *Le mythe de Sisyphe*, 174.

y ajeno. Lo más conveniente será, en primer lugar, aclarar a qué nos referimos cuando hablamos del mal.

En su obra *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*⁴³, Leibniz distingue tres clases de mal: el mal metafísico o «mal en sí», el mal físico y el mal moral.

Descartemos la primera alternativa por estar vinculada a una ontología caduca que hace depender tal maldad intrínseca de la finitud y materialidad de las cosas, es decir, de la imperfección de las criaturas. El mal moral, ya sea como mal padecido o pasivo, ya sea como mal producido o activo, siéndolo en ambos casos de manera consciente, es el único que admite una consideración ética; mientras que el mal físico, la enfermedad, como anticipación de la muerte, nos interesa en la medida en que tal experiencia del mal puede convertirse para quien lo padece en una de las causas de la caída en el absurdo o el sinsentido. Sólo el mal moral requiere el concurso de nuestra libertad: el hombre es un ser que se halla escindido ante la doble posibilidad de optar por la moralidad o la inmoralidad. Esa libertad es la que nos eleva a la condición de sujetos morales.

La existencia del mal, en particular del mal padecido por víctimas inocentes —y los niños lo son por antonomasia—, ha sido uno de los argumentos esgrimidos contra la existencia de un Dios bueno y todopoderoso. Si nos situamos en una consideración creacionista del mundo, la presencia en éste del mal nos da pie para someter al Dios creador a un juicio que justifique su obra y haga compatibles su bondad y omnipotencia. Para unos, la atribución a Dios de la bondad en grado sumo impide que éste consienta el mal, de manera que si el mal existe ha de deberse a que Dios no puede hacer nada para impedirlo, con la consecuente mengua de su poder; si, por el contrario, admitimos que Dios lo puede todo y que, por tanto, podría suprimir el mal pero, de hecho, lo permite, su bondad queda puesta en entredicho. Para otros, el escándalo del sufrimiento de los inocentes no deja otra salida que negar la existencia de Dios como creador de este mundo injusto. Es el conocido «dílêmâ de Épicuro»: si Dios quiere evitar el mal y no puede, no es omnipotente; si puede y no quiere, no es bueno.

El poder que el mal ejerce sobre el corazón humano es descrito por Camus en *Le Renégat ou Un esprit confus*, relato incluido en *L'exil et le royaume*, donde descubrimos que el bien, como la felicidad, por su frágil condición, siempre se ve amenazado: sólo el mal es capaz de enseñorearse sin fisuras del corazón de los hombres. En este desgarrador retrato del nihilismo moderno, lleno de amargura y desesperanza, se presenta el resentimiento de un creyente fanático que siente defraudada su fe ante la experiencia desnuda de la crueldad gratuita que descubre y padece en una ciudad tórrida, aislada, construida entre las arenas del desierto. Sus habitantes son salvajes que sólo adoran un ídolo que representa el Mal. En lo que puede ser interpretado como una crítica a la moral aristocrática nietzscheana, Camus⁴ presenta, a estos hombres como señores que ignoran la piedad,

⁴³ W. G. Leibniz, *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* (1710), i, pág. 21; trad. esp. de E. Ovejero y Mauri, Madrid, 1928.

que quieren estar solos, andar solos, reinar solos sobre su fortaleza de sal, adorando en silencio al fetiche que los enloquece por su terrible poder de seducción.

De todas las víctimas, las más escandalosas son sin duda los niños, que no en vano dieron pábulo a una escabrosa conversación entre Iván y Alioscha Karamazov o motivaron las invectivas del camusiano doctor Rieux contra el responsable de «un mundo mal hecho». No obstante, el creyente puede ver en el más allá el remedio para ese sufrimiento injusto: la reparación de las injusticias en un mundo en el que, por fin, será imposible el sufrimiento de los inocentes y que, además, constituye el estado como, definitivamente, permanecerán las cosas.

Mircea Eliade⁴⁴ ha afirmado que, ante el escándalo del sufrimiento de los inocentes, sólo caben dos alternativas: Dios redime tal sufrimiento o bien el mundo carece de sentido y todo se sume en la oscuridad, cayendo el hombre en la desesperación.

En su conferencia pronunciada en 1948 en el convento de los dominicos de Latour-Maubourg, antes de lamentar el silencio de las altas jerarquías eclesásticas ante la injusticia que padece Europa en esos años, Camus exclama:

Je partage avec vous la même horreur du mal. Mais je ne partage pas votre espoir et je continue à lutter contre cet univers où des enfants souffrent et meurent⁴⁵.

El mérito de Camus está en buscar una tercera vía, una salida a este problema más allá de Dios ó de la Nada. Esta vía está en unamoral laica de la compasión, yJ^soHdaridad, como veremos en la tercera parte. Profundamente afectado por el problema que plantea la teodicea, reflexionó sobre el silencio de Dios, tema que ha acudido al encuentro de diversos pensadores trágicos.

El silencio de Dios ante la muerte gratuita e inexplicable de un hombre a manos de su propia madre aparece con todo su dramatismo en *Le malentendu*, obra de la que el crítico del *Pariser Zeitung* escribió:

Más que cualquier otra obra, toca el fondo del mal que nos rodea así como toda la existencia espiritual y moral del hombre. Parece afirmar que el hombre de hoy no puede esperar un futuro más que a condición de saber renovar las bases mismas de su existencia⁴⁶.

Y ésta será precisamente la enorme tarea que Camus se propondrá llevar a cabo en su obra.

En octubre del año 1945, Camus escribe en su diario: «Regardez cette nuit. Elle est immense. Elle roule ses astres muets au-dessus des affreuses batailles humaines»⁴⁷.

⁴⁴ M. Eliade, *El mito del eterno retorno* (trad. de R. Anaya), Alianza, Madrid, 1994.

⁴⁵ *L'incroyant et les chrétiens*, II, 372.

⁴⁶ *Pariser Zeitung*, Paris, 16 de julio de 1944. Citado por H. Lottman, *op. cit.*

⁴⁷ *Carnets II*, pág. 149.

- Se trata de un tema que linda con las preocupaciones religiosas de Camus, pues el silencio del mundo al que se refiere es el silencio de Dios ante el escándalo del sufrimiento humano. Ya en 1932, cuando aún no contaba diecinueve años y no se había planteado ni tan siquiera dedicarse a escribir, presencié un accidente en el que un niño fue atropellado por un autobús. Impresionado se volvió hacia el paisaje de mar y de cielo azul, y dijo: «Ves, se calla». Esta anécdota pone de manifiesto el lugar que, en el temprano abandono por parte de Camus de las creencias religiosas que había recibido, ocupará la situación de sufrimiento del ser humano ante el silencio divino⁴⁸. El hombre está solo ante un Dios 'escondido', como el de Pascal, que calla, y ante un mundo ajeno a su suerte: la indiferencia del mundo le aniquila y el silencio de Dios ante la iniquidad le causa escándalo. Tales reflexiones velarán progresivamente la jovialidad que el joven Camus sintió bajo el luminoso cielo de Argel.

Pascal había escrito: «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie»⁴⁹. Gyôrgi Lukács, al hilo de esta meditación pascaliana, reflexiona en los siguientes términos:

—El hombre trágico— espera de la lucha entre las fuerzas adversas un juicio de Dios, una sentencia sobre la verdad última. Pero, en torno a él, el mundo sigue su propio camino, indiferente a las preguntas y a las respuestas. Todas las cosas se han vuelto mudas y los combates distribuyen arbitrariamente, con indiferencia, la derrota o los laureles. Nunca más resonarán en la marcha del destino las palabras claras de los juicios de Dios⁵⁰.

Goldmann, a su vez, hace consistir el problema central del pensamiento trágico en saber si en este universo racional construido por la ciencia y la filosofía modernas, un espacio infinito, mecánico, instrumentalizado, «indiferente al bien y al mal», medible sólo en términos de éxito y fracaso técnicos (la eficacia como valor supremo),

[...] existe todavía un medio, una esperanza cualquiera, de recuperar los valores morales supraindividuales, si el hombre podrá todavía recuperar a Dios, o lo que para nosotros es sinónimo de esto y menos ideológico, la comunidad y el universo⁵¹.

Se plantea aquí el problema en términos que se encuentran en perfecta sintonía con el pensamiento camusiano: si ante la implacable presencia del mal cabe abrigar una esperanza desde una posición atea que profese la renuncia a otro mundo que no sea éste, habida cuenta de que el reparto de la salud y la enfermedad, de la

⁴⁸ H. Lottman, *op. cit.*, pág. 65.

⁴⁹ B. Pascal, *op. cit.*, párrafo 91, pág. 1.113.

⁵⁰ L. Goldmann, *El hombre y lo absoluto* (trad. de J. R. Capella), Península, Barcelona, 1968, pág. 50.

⁵¹ L. Goldmann, *loc. cit.*

riqueza y de la pobreza, del poder para someter voluntades y de la sumisión de éstas al poder, ya no obedece a ningún designio divino sino tan sólo a un destino ciego, azaroso y aciago. Refiriéndose a la obra de Kafka, escribe Camus en *Le mythe de Sisyphe* que este autor, como hace Kierkegaard, acaba encontrando una esperanza, una salida al sinsentido, a través de su propia creación en la que queda patente que los elementos absurdos de la existencia le afirman en la necesidad de lo sobrenatural. Camus concluye afirmando que, contra lo que suele creerse, la filosofía y el arte existencialistas están henchidos de esperanza, de «saltos» que pretenden salvar el vacío de lo absurdo; y que una auténtica obra absurda-trágica es aquella que, una vez destruida toda esperanza sobrenatural, describe la vida de un hombre dichoso, como sucede en *El Zaratustra*, obra que convierte a Nietzsche en «le seul artiste à avoir tiré les conséquences extrêmes d'une esthétique de l'Absurde»⁵².

Pero ¿dónde puede encontrar la dicha el hombre que ha renunciado a todo salto hacia lo sobrenatural? La respuesta nos la dará Camus en *L'homme révolté*, y reside en la solidaridad: la fraternidad humana subsistente tras la muerte de Dios, una solidaridad universal que se extiende a toda la humanidad y se proyecta hacia el pasado (solidaridad con las generaciones pasadas víctima de la injusticia) y hacia el futuro (solidaridad también con las generaciones futuras con las que se contrae el compromiso de dejarles un mundo más justo que el que nosotros mismos heredamos).

Se nos impele a asumir las dos dimensiones de la vida: su cara luminosa y su cara oscura, pero, al mismo tiempo, a salvar al hombre como único punto de referencia válido. Éste es el mensaje contenido en el primer conjunto de ensayos que Camus publica a sus veintidós años y cuyo título resulta significativo: *L'envers et l'endroit*. El revés y el derecho del mundo son la belleza y la fealdad, la abundancia y la miseria, la compasión y la crueldad, el bien y el mal: pero son extremos equidistantes y cuál es el derecho y cuál el revés no puede decidirse:

Un homme contemple et l'autre creuse son tombeau: comment les séparer? [...]. Je tiens au monde par tous mes gestes, aux hommes par toute ma pitié et ma reconnaissance. Entre cet endroit et cet envers du monde, je ne veux pas choisir, je n'aime pas qu'on choisisse [...]. Le grand courage, c'est encore de tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort⁵³.

Se trata de constatar la crueldad del mundo de los seres humanos y, a su vez, demostrar que el hombre no merece ese sufrimiento y que, por ello, no todo resulta indiferente en lo tocante a la moral. Hay un valor por el que luchar: preservar en lo posible la felicidad de los hombres y la dignidad de cada individuo como un bien absoluto. El conflicto trágico se da aquí, por tanto, entre la necesidad de una esperanza no fingida, creíble, que le permita al hombre salir del sinsentido en

⁵² *Le mythe de Sisyphe*, 210.

⁵³ *L'envers et l'endroit*, 49.

que la experiencia del mal y la imposibilidad de una teodicea le han situado, y la constatación de que tal esperanza, aunque posible, será siempre problemática y estará constantemente amenazada por la imperfección de quien la sustenta y garantiza, que no es otro que el propio ser humano.

2.2. *La experiencia del sufrimiento físico y moral*

[...] quand une grave maladie m'ôta provisoirement la force de vie qui, en moi, transfigurait tout [...], je pus connaître la peur et le découragement, jamais l'amertume [...]. Cette maladie favorisait finalement cette liberté du coeur, cette légère distance à l'égard des intérêts humains qui m'a toujours préservé du ressentiment.

L'envers et l'endroit, Préface

A lo largo de los años 1936-1937 una serie de acontecimientos en la vida de Camus le abnfâïï íaifirnénsión absurda y oscuraje la existencia: su temprano fracaso matrimonial con Simone Hié, su profunda experiencia de la soledad del extranjero en Praga, su angustia motivada por la grave y, entonces, incurable enfermedad que amenazaba su vida, así como el desengaño por sus adhesiones políticas.

En el fragmento que encabeza este apartado, Camus, al hacer balance de lo que ha sido su vida hasta ese momento (1956), le concede un especial relieve, en lo que se refiere a su formación afectiva y moral, a su experiencia personal de sufrimiento físico: la enfermedad ha operado en él como un antídoto frente a uno de los enemigos claves de la lucidez y la felicidad: el resentimiento, que, como indica Nietzsche, es hijo de la impotencia. De ahí que su compromiso con la vida y su deseo de vivirla intensamente permanecieran intactos, y en las anotaciones preparatorias para su primera novela *La mort heureuse*, terminada en 1937 y centrada en torno al tema del condenado a muerte, que reaparecerá en *L'étranger*, pueda escribir:

Je sais que maintenant je vais écrire. Il vient un temps où l'arbre, après avoir beaucoup souffert, doit porter ses fruits [...].

Je ne dirai pas autre chose que mon amour de vivre. Mais je le dirai à ma façon⁵⁴.

En lo que al sufrimiento, tanto físico como moral, se refiere, qué duda cabe que la óptica de quien lo padece en su propia carne y en su propia alma ha de ser tenida especialmente en cuenta. Una dj^asj^cj^ camusiano es el *individualismo*, pues es en el marco individual donde aquél se manifiesta propiamente: «dans l'expérience absurde, la souffrance est individuelle»⁵⁵.

⁵⁴ *Carnets I*, pág. 25.

⁵⁵ Cf. *Le malentendu*.

Al reflexionar sobre la experiencia lúcida del sufrimiento, Camus se ha detenido en tres modelos: griego (Sísifo), judío (Job), y cristiano (Jesús). El camino que Sísifo elige es el del desprecio a sus verdugos, los dioses, que lo condenan al esfuerzo inútil de subir una y otra vez, eternamente, a la cima de una montaña una roca que irremediamente volverá a caer por la ladera hasta el valle⁵⁶. La victoria definitiva sobre la roca es inalcanzable para Sísifo, pero el que sube una y otra vez empujando la roca no es el mismo: a cada esfuerzo vano la toma de conciencia de su situación miserable lo va enriqueciendo⁵⁷. Sísifo acaba por transformarse en un héroe trágico porque toma conciencia de su castigo y, dentro de sus escasas posibilidades, lo afronta con rebeldía, remonta su situación mediante éxitos parciales, relativos: tomando conciencia de ella en cada pausa, en cada descenso hacia el valle antes de reiniciar su miserable trabajo. Sísifo se siente dichoso cuando se sabe dueño de su destino en medio del dolor, encarnando ese «santo decir sí» zaratustriano: como en el caso de Edipo, para Sísifo todo está bien. Éste se convierte así en el modelo del hombre que no se deja derrotar por el sinsentido y transforma su situación^ absurda_en luch\$ ty|^ca, incluso dichosa:

Toute la joie silencieuse de Sisyphé est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose. De même, l'homme absurde, quand il contemple son tourment, fait taire toutes les idoles. Dans l'univers soudain rendu à son silence, les mille petites voix émerveillées de la terre s'élèvent [...]. Il n'y a pas de soleil sans ombre, et il faut connaître la nuit. L'homme absurde dit oui et son effort n'aura plus de cesse [...]. À cet instant subtil où l'homme se retourne sur sa vie, Sisyphé, revenant vers son rocher, contemple cette suite d'actions sans lien qui devient son destin, créé par lui, uni sous le regard de sa mémoire et bientôt scellé par sa mort [...].

Sisyphé enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien⁵⁸.

Sin embargo en este ensayo quedará en pie un problema: la soledad de Sísifo, que es una de las causas de su sufrimiento. El hombre absurdo es esencialmente un hombre solo, un sujeto que no sabe romper los límites de su aislamiento y contempla la realidad como espectador situado fuera, desde un exilio impuesto. Éste es sin duda uno de los asuntos claves de la experiencia absurda que Camus resolverá años después en su ensayo sobre la rebeldía.

⁵⁶ En 1939, en su diario de trabajo, Camus anota una idea que aparece también en su ensayo *Le mythe de Sisyphé*, pero que posteriormente, en *L'homme révolté*, abandonará: el secreto de Sísifo para vencer su destino miserable, nos dice allí, no es otro que el desprecio. El joven Camus, influido por Nietzsche, sitúa al desprecio junto a otras dos virtudes: la indiferencia y el coraje. Son los tres ingredientes, continúa, necesarios para que se dé la nobleza espiritual: en su ensayo sobre la rebeldía esta moral de los «espíritus fuertes» será sustituida por una «moral de la compasión». El desprecio, como la venganza, son también formas de afrontar el sufrimiento que pueden abocarnos al sinsentido y al nihilismo.

⁵⁷ La importancia de la toma de conciencia como poder transfigurador del sufrimiento es algo que a Camus le preocupó respecto a su propia enfermedad incurable (cf. *Carnets i*, págs. 59-60).

⁵⁸ *Le mythe de Sisyphé*, 197-198.

Con relación al segundo modelo, el judío, el libro de Job resulta original e incluso escandaloso para una época en que los destinos individuales quedaban oscurecidos frente a los destinos de la nación, como sucede en los libros de los profetas⁵⁹. Job, personaje al que Camus presta atención desde muy pronto en su trabajo para la obtención del diploma de estudios superiores, *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*⁶⁰, es un ejemplo señero en lo que a la experiencia de los sufrimientos físico y moral se refiere: es el justo de conciencia limpia, sometido a la iniquidad, el desprecio y el dolor por su Dios. Pero Job es además el portavoz del lamento del hombre contra su condición de ser sufriente abocado a una muerte próxima y sin esperanza, así como de la rebeldía del ser humano contra el Todopoderoso que parmenece escondido y silencioso ante la iniquidad, ante el sufrimiento del inocente y la prosperidad del malvado:

Mi carne está cubierta de gusanos y de costras terrosas, mi piel se agrieta y supura. Mis días han sido más raudos que la lanzadera, han desaparecido al acabarse el hilo⁶¹.

Job desea su muerte, evadirse de un escenario que le es adverso y extraño, ocultarse a la terrible y cruel mirada de su Dios. En su desesperación dibuja una existencia absurda, llena de sufrimientos y miserias, que tiene como desenlace la muerte, esa «tierra de tinieblas y de sombras, tierra de negrura y desorden». El profesor Vicent Engel expresa en estos términos el abismo de silencio que separa a Job de Dios:

Les malheurs les plus injustifiés se sont abattus sur lui, sur ses proches. Il s'en plaint amèrement, prenant à partie le ciel inique. Dieu survient enfin, et s'adresse à son serviteur, rare privilège biblique. De quoi lui parle-t-il? Essaye-t-il de s'excuser, de se justifier? Non. Il lui parle de la création du monde, de tout, sauf de ses malheurs. Et Job retire sa plainte. Non pas qu'il se soumette; il comprend que les réalités qui s'affrontent là, celle de Dieu et la sienne, n'ont rien en commun. Job ne peut rien savoir de la création du monde, comme lui dit justement Dieu; mais ce dernier ne peut rien savoir de sa vie à lui, Job. Le premier révolté est aussi le premier à faire le constant de l'incommunicabilité entre le ciel et la terre⁶².

Sin llegar a los extremos de Madeleine Taradach⁶³, que cree encontrar una prefiguración de Job detrás de casi todos los personajes que aparecen en la obra

⁵⁹Cfr. M. Taradach, «De la modernité de l'absurde chez Job à la lumière de l'absurde chez Camus», *Estudios Franciscanos*, 81, 1980, pág. 164.

⁶⁰*Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*, il, 1.224-1.313.

⁶¹*Job*, c. 7, vv. 5-6.

⁶²V. Engel, «Ni Dieu ni néant: pour une éthique camusienne de la solidarité», *Ethica*, A, vol. 4, 1992, págs. 83-99.

⁶³M. Taradach, *op. cit.*, págs. 155-168.

camusiana, es seguro que este héroe bíblico, el gran justo, influye en su pensamiento y su obra.

La pasión de Cristo, el tercer paradigma, presenta al Hombre en una vivencia de soledad extrema. En los momentos álgidos de su tribulación, vacila y parece lanzar una mirada al abismo; y es entonces cuando siente más vivamente su aislamiento: abandonado por sus discípulos en Getsemaní y por el Padre en el Gólgota es, de nuevo, el justo asañado por los infames ante un Dios que guarda silencio. Su patética exclamación, «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?»⁶⁴, constituye una fidelísima descripción de la soledad en que la ausencia de Dios parece haber arrojado al hombre contemporáneo. Cristo en la soledad y amargura de la cruz representa la imagen de la humanidad sufriente, de manera que la pasión y muerte del Dios-Hombre confiere su mayor verdad y grandeza al cristianismo como reflexión sobre la naturaleza humana. Si el cristianismo nos conmueve

[...] c'est par son Dieu fait homme. Mais sa vérité et sa grandeur s'arrêtent à la croix, et à ce moment où il crie son abandon. Arrachons les dernières pages de l'Evangile et voici qu'une religion humaine, un culte de la solitude et de la grandeur nous est proposé. Son amertume la rend bien sûr insupportable. Mais là est sa vérité et le mensonge de tout le reste⁶⁵.

Pero también el presente nos ofrece un modelo: difícilmente hallaremos una experiencia de dolor más brutal, así como más próxima a Camus, que la vivida por millares de hombres, mujeres y niños en los campos nazis de exterminio. En el ensayo *Los hundidos y los salvados*, donde Primo Levi reflexiona sobre este drama desde sus propias vivencias como prisionero en el campo de Auschwitz, encontramos un medio idóneo para alcanzar una visión de primera mano acerca de tales sucesos⁶⁶. En el capítulo «El intelectual en Auschwitz» el autor describe su propia experiencia y la de Hans Mayer, alias Jean Améry, «filósofo suicida, y teórico del suicidio», apoyándose en un ensayo del mismo título en el que éste expone su visión del dolor y la muerte tras su paso por ese lugar.

Para Améry, mantener la lucidez ante el espanto era lo fundamental; pero, tal vez, ese exceso de lucidez le condujo a buscar su propia muerte, fulminado por los aspectos horribles de la existencia. Améry había nacido en Viena en 1912 en el seno de una familia acomodada de origen judío pero «asimilada e integrada en el Imperio Austro-húngaro». Tras graduarse en filosofía y letras, y ser anexionada Austria a Alemania en 1938, se exilia a Bélgica donde intenta rehacer su vida. En 1940, tras la ocupación alemana, es detenido, torturado y recluido en diversos campos de concentración. La humillación, el aniquilamiento de la dignidad, la miseria moral y física son experiencias que permiten a este intelectual ateo adentrarse en el túnel del sinsentido del que ya no será capaz de salir jamás.

⁶⁴ Marcos, c. 15, v. 34.

⁶⁵ *Carnets i*, pág. 206.

⁶⁶ P. Levi, *Los hundidos y los salvados* (trad. de P. Gómez Bedate), Muchnik, Barcelona, 1989.

Al terminar la guerra, Améry elige la venganza como única senda transitable para quien desea mantener intacta su propia dignidad humana. Levi, compañero de cautiverio de Améry, reflexiona al respecto de la siguiente manera:

Admiro la conversión de Améry, su elección valiente de salir de la torre de marfil y descender a la arena, pero tal elección estaba, y sigue estando, fuera de mi alcance. La admiro: pero debo contrastar que esa elección, arrastrada por toda la época posterior a Auschwitz, lo ha llevado a posiciones de tal severidad e intransigencia que le han hecho incapaz de encontrar ninguna alegría en la vida, e incluso de vivir: quien se enfrenta a puñetazos con el mundo entero recupera su dignidad, pero la paga a un precio altísimo, porque está seguro de que será derrotado⁶⁷.

La venganza sin tregua y el absurdo son dos experiencias concomitantes, algo que supo entender Camus, cuya biografía se asemeja a la de este autor en lo que a su vivencia de la segunda guerra y la ocupación nazi se refiere. Tras la liberación de París, Camus, que había formado parte de la resistencia, tomó también el camino de la intransigencia y exigió públicamente la más severa condena para los colaboracionistas: la condena a muerte. Poco después, sin embargo, se retractó y evolucionó hacia una posición más compasiva pidiendo clemencia para algunos de los detenidos.

El miedo y el odio son enemigos de la felicidad. Y éste es el secreto de la rebeldía de Diego, héroe de *L'état de siège* que libera Cádiz de *La peste* cuando descubre que éstos son los dos baluartes sobre los que apoya su poder tiránico para mantener sitiada la ciudad. La derrota del déspota comienza a fraguarse cuando Diego exclama: «¡Ni miedo, ni odio, ésa es nuestra victoria!».

En el año 1944, en sus *Lettres à un ami allemand*⁶⁸*, constatamos que el camino del perdón es el elegido por Camus:

Mais dans le temps même où je jugerai votre atroce conduite, je me souviendrai que vous et nous sommes partis de la même solitude, que vous et nous sommes avec tout l'Europe dans la même tragédie de l'intelligence. Et malgré vous-mêmes, je vous garderai le nom d'homme. Pour être fidèles à notre foi, nous sommes forcés de respecter en vous ce que vous ne respectez pas chez les autres. Pendant longtemps, ce fut votre immense avantage, puisque vous tuez plus facilement que nous. Et jusqu'à la fin des temps, ce sera le bénéfice de ceux qui vous ressemblent. Mais jusqu'à la fin des temps, nous, qui ne vous ressemblons pas, aurons à témoigner pour que l'homme, par-dessus ses pires erreurs, reçoive sa justification et ses titres d'innocence [...].

Malgré nos morts défigurés [...], nous sommes cependant sans haine contre vous [...]. Nous voulons vous détruire dans votre puissance sans vous mutiler dans votre âme.

P. Levi, *loc. cit.*, págs. 116-117.

Lettres à un ami allemand, il, 213 y sigs.

Aquí Camus considera la existencia de dos tipos de seres humanos: los verdugos, representantes del nihilismo y la desesperación, para quienes su facilidad para asesinar es sólo una ventaja a corto plazo, que les acaba conduciendo a un callejón sin salida; y aquellos que siguen confiando en el ser humano y saben perdonarlo «por encima de sus peores errores». Son quienes albergan en su corazón la esperanza lúcida en un futuro mejor, problemático, pero posible. Se trata en efecto de los dos modelos personificados en el drama *Les justes* por Stepan y Kaliayev, respectivamente.

Del drama humano y del fracaso de la inteligencia para dar un sentido aceptable al sufrimiento de los inocentes, Camus extrae un valor para renacer: su fe en el hombre como ser inocente a pesar de sus pecados, como sujeto digno del mayor respeto, como fin en sí mismo, y también como hermano que comparte nuestra común condición. Ante el espectáculo de miles de hombres asesinados al alba y de miles de niños destrozados por los cañones, el veredicto final sobre el mundo no puede ser otro que la acusación; pero, asumiendo la crueldad de este mundo, es necesario permanecer fiel al ser humano teniendo así presente que, tanto para la víctima como para el verdugo, todo no puede estar permitido y hay valores mayores por los que luchar: preservar la dignidad de los hombres, única forma de asegurar una felicidad profunda, aunque quebradiza, y salvarlos y salvarnos así de la soledad, que es el lugar donde anida el absurdo:

Je sais que le ciel qui fut indifférent à vos atroces victoires le sera encore à votre juste défaite. Aujourd'hui encore, je n'attends rien de lui. Mais nous aurons du moins contribué à sauver la créature de la solitude où vous vouliez la mettre. Pour avoir dédaigné cette fidélité à l'homme, c'est vous qui, par milliers, allez mourir solitaires⁶⁹.

El dolor moral y el físico, llevados al extremo, producen, tanto en la víctima como en su verdugo, un regreso a estadios de letargo de la conciencia que se marcan en la puesta en suspenso de todos los valores que configuran nuestra dignidad. Si bien el retorno a la dignidad perdida o aniquilada es experimentada de muy diversa manera por uno y otro: mientras el verdugo que ha tomado conciencia de sus atrocidades no puede encontrar más que la vergüenza y el vacío y, como corolario, el sinsentido. En las víctimas cabe hablar de dos experiencias diferentes: por un lado, el deseo de venganza sin concesiones, que tanto para Levi como para Camus es también una vereda que conduce al absurdo⁷⁰; por otro, la búsqueda de una salida a través del perdón y la fraternidad. Desde la perspectiva del no creyente, ambas vías son igualmente trágicas al implicar una lucha sin posibilidad de victoria definitiva.

La experiencia del sufrimiento, la verdad universal, la evidencia máxima según Schopenhauer, frente a la cual la felicidad no aparece sino como «un azar que

Loe. cit., pág. 243.

Cf. *Justice et haine*, en *Actuelles 2*, il, 713-727.

se prolonga»⁷¹, adquiere así un papel relevante en orden a la toma de conciencia de la propia existencia y a la salida del absurdo con una actitud rebelde, trágica⁷². Aunque, no obstante, también es cierto que el sufrimiento puede conducir al pesimismo y el nihilismo, la muerte espiritual, como hemos visto en el caso de Améry.

¿Cuál es la fuente de esa necesidad que impele al hombre a traspasar la apariencia? La metafísica, como afirma Schopenhauer, es una laboriosa tarea de desciframiento que surge del asombro ante el enigma del mundo [...]. La necesidad de sobrepasar la apariencia tiene como condición indispensable el conocimiento de la muerte y el espectáculo o la vivencia de la desdicha: no hay asombro sin dolor. La filosofía no habría nacido sin el auxilio del sufrimiento⁷³.

En la misma línea se había manifestado dos siglos antes Pascal quien, en sus *Pensées*, hace surgir el asombro, semilla de toda filosofía, del sufrimiento espiritual que provoca en el hombre el tomar conciencia de su situación desgarrada, agónica, trágica, en medio de dos abismos ante los que siente pavor.

El propio Nietzsche ha reflexionado ampliamente sobre el sufrimiento y, partiendo de su experiencia personal, lo ha señalado como uno de los senderos que nos pueden conducir a aferrarnos con gozo a la existencia. En *Ecce Homo* escribe:

[...] estar enfermo puede significar incluso un fuerte estimulante para vivir y para más-vivir. Así es como de hecho se me presenta ahora aquel largo período de enfermedad: por así decirlo, descubrí de nuevo la vida, y a mí mismo incluido, saboreé todas las cosas buenas e incluso las cosas pequeñas como no es fácil que otros puedan saborearlas. Convertí mi voluntad de salud, de vida, en mi filosofía... Pues préstese atención a esto: los años de mi vitalidad más baja fueron los años en que dejé de ser pesimista: el instinto de autorrestablecimiento me prohibió una filosofía de la pobreza y del desaliento⁷⁴.

Estableciendo un paralelismo con Descartes puede decirse que el hombre absurdo, en su aislamiento, percibe el sufrimiento como la única evidencia que le

V

⁷¹ *Actuelles I*, pág. 300.

⁷² Una vez más recurrimos a Unamuno para decirlo con sus palabras: «El dolor es la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad pues sólo sufriendo se es persona. Y es universal, y lo que a los seres todos nos une es el dolor» (M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Alianza, Madrid, 1986, pág. 194). A lo largo del capítulo «Fe, esperanza y caridad», Unamuno erige el dolor al rango de experiencia privilegiada, en cuanto que atalaya desde la que tomar "conciencia de nuestro propio ser y abrirnos a los demás seres por la caridad. En relación con la importancia de la desesperación como experiencia clave en orden a la autoconciencia, el profesor Cerezo escribe: «Por decirlo en términos kierkegaardianos, era necesaria la experiencia de la desesperación para acceder a lo que Kierkegaard llama "salto", en oposición a la transición dialéctica a un estadio superior. La desesperación no es estéril si no se consume en una mera pose retórica» (P. Cerezo Galán, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Unamuno*, Trotta, Madrid, 1996, pág. 282).

⁷³ R. Ávila Crespo, «Pesimismo y filosofía», pág. 62.

⁷⁴ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, pág. 24.

permite afirmar su existencia: «Sufro, luego existo». El pivote ontológico que lo puede salvar de su soledad y de su angustia no será ahora, como en Descartes, la existencia del Ser Supremo, sino la rebeldía: la rebelión saca al hombre absurdo de su isla desierta y oscura, y lo vincula fraternalmente con los demás hombres: éste es el mensaje que Camus transmite en su último ensayo, al que dedicamos la tercera parte de este trabajo.

3. Fenomenología del absurdo: el hombre absurdo ante el caos y el dolor La perplejidad ante el sinsentido

Todos los hombres albergan dentro de su ánimo una melancolía sublime acerca del carácter fútil de todas las cosas y de todos los placeres, que les conduce a no apetecer ni pretender nada, sintiendo a la vida como un simple fardo que debe ser cargado hasta un final no demasiado lejano.

A. SCHOPENHAUER, *Manuscritos berlineses*¹⁵

Camus ha dedicado su ensayo *Le mythe de Sisyphe* a analizar y describir ese estado que Schopenhauer llama de «melancolía sublime» y que surge ante un mundo que «repentinamente queda privado de sentido». El objeto de ese ensayo es, pues, la sensibilidad absurda, a que Camus se refiere como un mal espiritual presente en nuestro siglo, la *maladie du siècle*¹⁶.

Los sentimientos que analizaremos con relación al absurdo son la extrañeza que surge en la conciencia del individuo por el divorcio entre su existencia y el mundo en que ésta se desarrolla; y la esperanza y, en relación con ella, el problema moral del suicidio, así como los «saltos» religioso y metafísico como intentos fallidos de traspasar los muros del absurdo.

En el último apartado de este capítulo, el arte se revelará como una vía de salida del túnel del absurdo que nos permite abandonar el sinsentido sin dejar de ser lúcidos: nos libera del absurdo pero nos permite conservar sus enseñanzas. Se hará así patente la necesidad de una estética absurda que Camus identifica con lo que, siguiendo a Nietzsche, hemos denominado el arte trágico.

A describir la sensibilidad de este tipo de hombre, es decir, a llevar a cabo una fenomenología del hombre absurdo, y del mal espiritual que padece, así como de la relación que existe entre éste y el suicidio, dedica Camus la mayor parte de su ensayo *Le mythe de Sisyphe*.

¹⁵ A. Schopenhauer, *Manuscritos berlineses*, pág. 110.

¹⁶ Al leer lo que sobre *Del sentimiento trágico de la vida* escribe el profesor Cerezo no quiero resistirme a la tentación de transcribir aquí sus palabras, tanto por la pertinencia de las mismas para definir el carácter del ensayo camusiano, como por su perspicacia: «Se trata de una obra de inspiración básicamente poética, con una fuerte carga retórica, que no pretende probar sino esclarecer el alcance ontológico de un sentimiento vital. Hay en ella autocirugía espiritual, practicada en vivo, sin lenitivo ni cauterio, y también voluntad de autognosis, de elevar a conciencia una experiencia de la vida de profundas raíces inconscientes» (P. Cerezo Galán, *op. cit.*, pág. 375).

Lo que Camus se propone en su obra es hacer una descripción de la sensibilidad absurda en su «estado puro», es decir, una descripción de tipo fenomenológico: se trata de aprehender puras significaciones en cuanto son simplemente dadas y tal como son dadas, fijando la atención, por un lado en lo que Husserl denomina el polo *noemático*, aquél en que la conciencia revierte sobre sí misma; y, por otro, en aquello que excede el ámbito de la conciencia, alcanzando también la descripción camusiana a las pasiones que se alojan en el corazón y escapan a toda pretensión de análisis racional, las cuales, por su propia naturaleza, sólo pueden ser calibradas prácticamente, por mediación de las consecuencias existenciales que conllevan.

Desde el primer momento, Camus la denomina *un mal de l'esprit* y añade que hay *un lien direct entre ce sentiment et l'aspiration vers le néant*¹¹, haciendo expresa la relación que existe entre este mal espiritual y el nihilismo, desencadenantes ambos del hastío por la existencia, pues el absurdo es un *état d'âme où le vide devient éloquent*TM.

La sensación de absurdo como tal es inasible y siempre permanecerán de ella aspectos ocultos a la reflexión. Sin embargo, se manifiesta en un sujeto como una serie de sentimientos irracionales que lo sacan de su *pathos* habitual y que sí pueden ser descritos.

Camus no cita en su ensayo a Schopenhauer quien, como hemos visto, puede considerarse el primer filósofo del absurdo. Es más, en las primeras páginas de su ensayo, señala que su obra no pretende convertirse en una exposición acerca de «une philosophie absurde que notre temps, à proprement parler, n'a pas connue». Sin embargo, como muestra Clément Rosset en su obra anteriormente citada, Schopenhauer ha hecho una exposición sistemática de todas las ramificaciones del absurdo que constituyen la trama del ensayo camusiano. Por otra parte, su propia filosofía puede ser considerada como visión absurda de la existencia humana que acaba por recomendar el silencio, el apartamiento, la *ataraxia* como única actitud posible.

En su estudio sobre el absurdo, Camus lo define con diversas expresiones que recogemos a continuación:

Je disais que le monde est absurde et j'allais trop vite [...]. Ce qui est absurde c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme [...]. Si je tiens pour vrai cette absurdité qui règle mes rapports avec la vie, si je me pénètre de ce sentiment qui me saisit devant les spectacles du monde, je dois tout sacrifier à ces certitudes⁷⁹.

¹ Y, más adelante: «L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain

Le mythe de Sisyphe, 101.

Loc. cit., 106.

Loc. cit., 113.

et le silence déraisonnable du monde»⁸⁰. Y, por fin, añade: «L'absurde c'est le péché sans Dieu»⁸¹.

Lo absurdo, propiamente hablando, no es, así, el mundo, sino la confrontación entre un mundo ajeno a nuestras categorías racionales y el deseo de claridad racional que el ser humano siente en su corazón como necesidad irrenunciable. El mundo caótico y la exigencia de unidad racional son los dos polos de esta tensión trágica que engendra el sentimiento de lo absurdo en el individuo cuando éste es consciente tanto del uno como de la otra, dando lugar a lo que vamos a denominar una situación de perplejidad.

En efecto, ésta es la génesis del absurdo en lo racional. Pero, a la vista de las definiciones que hemos recogido más arriba, debemos afirmar que en el pensamiento camusiano puede y debe hablarse también de una génesis del absurdo en el ámbito emotivo y moral, siendo aquí la experiencia clave la del dolor, tanto físico como moral. La confrontación, ahora, se da entre la utopía —como expresión de nuestros anhelos por medio de la imaginación—, y la tozuda realidad que nos ofrece, tanto en la experiencia individual como colectiva, la evidencia de nuestras miserias, limitaciones y maldades. Por esta razón, en su definición de absurdo Camus incluye la noción de pecado: la última de las afirmaciones que hemos recogido nos resulta extraña y difícil de casar con las dos anteriores, a menos que hagamos la distinción indicada.

Por todo ello, puede decirse que lo absurdo de la relación hombre-mundo no radica sólo en la caótica realidad de éste, sino también en los sufrimientos a que se ve expuesto el ser humano, arrojado en un mundo sin Dios en que la víctima no puede ya apelar a una justicia divina que, aunque de efecto retardado, resultaba, sin embargo, definitiva.

En una primera aproximación al absurdo, Camus lo asimila al nihilismo: ambos se nos presentan como enfermedades del alma en que ésta pierde contacto con el mundo y se arroja a un universo vacío, sin puntos de referencia, sin jerarquías, sin proyectos ni asideros en medio del vértigo y la angustia. El absurdo nos saca de nuestro particular universo de cotidianidad, provocando en el sujeto una sensación de inseguridad y extrañeza o exilio. De actor pasa a convertirse en espectador de un mundo del que ha sido expulsado y al que no sabe cómo regresar. En semejante estado se encuentra bombardeado sin descanso por datos que le fatigan y abruman provocándole el hastío, la abulia: se asemeja a ese docto que describe Zaratustra, «sentado, frío, en la fría sombra», sin otro deseo que el de ser espectador, «semejante a quienes se paran en la calle y miran boquiabiertos a la gente que pasa»⁸². El hombre absurdo siente el vacío en su alma, pues las raíces que la nutrían y fijaban al suelo fértil de la vida se cuartejan y resecan.

⁸⁰ *Loe. cit.*, 117-118.

⁸¹ *Loe. cit.*, 128.

⁸² F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (trad. de A. Sánchez Pascual), Círculo de Lectores, Barcelona, 1994, pág. 175.

El análisis de la sensibilidad absurda presente en la obra filosófica y literaria de Camus, nos muestra el siguiente elenco de sentimientos patológicos asociados:

1. Con relación al mundo. Uno de los sentimientos ligados al absurdo es la percepción de lo que podemos denominar la «espesura» del mundo. Éste deja de ser algo luminoso, transparente y jerarquizado, para tornarse oscuro, impenetrable y hostil. Es uno de los momentos de ese divorcio entre el actor y su decorado que ya hemos mencionado. El mundo se nos muestra ajeno, extraño; ni nos pertenece ni le pertenecemos a él: «L'absurde est essentiellement un divorce»⁸³.

El sujeto siente, asimismo, la infinitud del mundo frente al que percibe su nada: es el vértigo ante el abismo de que habla Pascal. Camus retoma aquí uno de los temas claves del romanticismo⁸⁴.

2. Con relación al ser humano. Un segundo sentimiento es provocado en nosotros por nuestros semejantes cuando descubrimos en ellos rasgos de futilidad, estupidez e inhumanidad, y reconocemos, al mismo tiempo, lo que nos vincula a ellos, nuestra afinidad con esa imagen vacía y grosera que despierta en nosotros la náusea.

3. Con relación a nosotros mismos. Pero, tal vez, el sentimiento de extrañeza más desgarrador asociado al absurdo sea el que siente uno hacia su propio ser, descubriendo «l'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace»⁸⁵. La soledad aquí deja de ser un refugio para transformarse en un lugar inhabitable del que, por otra parte, no se sabe salir. No hay recursos ante este sentimiento de autoextrañeza. El individuo se transforma en un sujeto sin identidad que, si vuelve sobre sí mismo, lo hace como espectador desinteresado que, como Meursault, el protagonista de *L'étranger*, se siente sorprendido, casi confortado, por la lógica con que el acusador hilvana unas conductas, las del reo, que para él mismo carecen de sentido alguno.

El hombre absurdo se aproxima de esta manera a uno de los rasgos con que Trías ha definido a los personajes de la tragedia,

[...] donde el «héroe», si así cabe llamarlo, carece de nombre propio, bien porque no lo tuvo nunca, bien porque lo ha olvidado, bien porque su identidad se ha erosionado hasta tal grado que el personaje se ha convertido en un fantasma o una máscara⁸⁶.

⁸³ *Le mythe de Sisyphe*, 120.

⁸⁴ El profesor D. Innerarity ha escrito al respecto: «En el romanticismo tardío y en el modernismo literario se procede a un desmontaje de esa fuga hacia la lejanía [...]. En el *Eureka* de Poe, en *Las tentaciones de san Antonio* de Flaubert o en la lírica de Hebbel aparecen unas cosmologías de un vacío infinito e indiferente a las que corresponde una focalización del yo como una instancia replegada sobre sí, como clausura del horizonte subjetivo de expectativas. La magia del horizonte desaparece, la lejanía deja de ser algo misterioso que se ofrece al hombre bajo la forma de una atracción irresistible y se convierte en una infinitud engañosa que obliga al hombre a experimentar su nada» (D. Innerarity, «Estética del límite», *Pensamiento*, 198, vol. 50, 1994, pág. 370).

⁸⁵ *Le mythe de Sisyphe*, 108.

⁸⁶ E. Trías, *Drama e identidad*, Destino, Barcelona, 1993, pág. 85.

4. Con relación a la muerte. El sentimiento de la muerte es en este aspecto esencial. Camus ha analizado la situación del condenado a muerte como excepcional y emblemática: es éste el tema central de *L'étranger*, y de su primera novela, *La mort heureuse*, de 1937.

La reflexión en torno a la muerte constituye una de las claves del pensamiento camusiano, especialmente en su etapa del absurdo, como ha indicado Peter Kampits:

C'est la mort, et le fait qu'il prend l'existence de la mort tout à fait au sérieux, qui caractérisent profondément l'ensemble de l'oeuvre de Camus, et qui nourrissent et orientent sa pensée. «Cet événement le plus irrationnel et le plus solitaire» que représente la mort aux yeux de Camus, détermine à la fois la «philosophie de l'absurde» [...] et la «philosophie de la révolte»⁸⁷.

Aun cuando no compartimos la opinión de que la muerte juegue un papel de igual importancia en el absurdo y en la rebeldía, dado que la conciencia de la muerte es el principal desencadenante de aquel sentimiento, mientras que la rebeldía en Camus no tiene entre sus objetivos primordiales la lucha contra la muerte o la finitud humana, como parece sugerir Kampits, sino la lucha contra la injusticia provocada por el propio hombre, sí es clara su capital importancia en el conjunto de la reflexión camusiana.

Le vent à Djémila, incluido en su segundo conjunto de ensayos, publicados bajo el título de *Noces* en Argel en 1939 constituye una reflexión en torno a la muerte de quien se enfrenta a ella conscientemente, renunciando a toda esperanza sobrenatural y afrontándola, por ello, como «une porte fermée». Camus nos insta a asumir la muerte con lucidez y valentía como el fin absoluto de la vida. Estos ensayos de juventud expresan una consideración trágica de la existencia en el sentido nietzscheano: en ellos se combinan armoniosamente cánticos pictóricos de felicidad por la belleza del mundo con reflexiones serenas y lúcidas sobre la muerte como aventura horrible e irracional.

En *Le mythe de Sisyphe* la muerte es presentada como «l'irrémediable», como «une certitude sans fond» y como «l'absurdité le plus évident». Frente a esta evidencia, «le grand courage, c'est encore de tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort»⁸⁸.

Por todo ello, el condenado a muerte constituye una de las manifestaciones cruciales del absurdo. En una nota en su diario, fechada en diciembre de 1938, refiriéndose a la novela que ya preparaba, *L'étranger*, escribe: «Il n'y a qu'un cas où le désespoir soit pur. C'est celui du condamné à mort»⁸⁹.

Esta situación extrema aparece en repetidas ocasiones en la obra literaria de Camus. Así, en *La peste*, Tarrou recuerda con espanto una ejecución que presencié y que le arrojó repentinamente fuera del reino de la inocencia en que había

⁸⁷ P. Kampits, «La mort et la révolte dans la pensée d'Albert Camus», *G. Meta.*, 63, 1968, pág. 19 y sigs.

⁸⁸ *L'envers et l'endroit*, 49.

⁸⁹ *Carnets I*, pág. 141.

vivido hasta entonces: «Je souffrais déjà de la peste bien avant de connaître cette ville et cette épidémie», le confiesa a su amigo Rieux; y prosigue,

[...] en tout cas, ce n'était pas le raisonnement. C'était le hibou roux, cette sale aventure où de sales bouches empestées annonçaient à un homme dans les chaînes qu'il allait mourir et réglait toutes choses pour qu'il meure, en effet, après des nuits et des nuits d'agonie pendant lesquelles il attendait d'être assassiné les yeux ouverts⁹⁰.

Como Ulises, modelo de héroe trágico con el que los griegos gustaban de identificarse, hemos de escoger, sostiene Camus, entre la eternidad y la tierra, nuestra patria, siendo conscientes de que eligiendo la tierra, escogemos nuestra propia muerte⁹¹.

Sólo afrontando la muerte con seriedad, adquiere la vida su esencia, pureza y verdad:

La lumière et la mort, le jour et la nuit forment un ensemble, ainsi que la vie et la mort, et dans cet ensemble l'un détermine l'autre. C'est seulement la mort qui donne à la vie son poids et sa réalité, sa pureté et sa grandeur, son caractère exclusif et unique⁹².

La muerte nos enseña que cada aliento, cada encuentro, cada experiencia, pueden ser los últimos, y que un mal gesto, una palabra inoportuna, una acción errada, una omisión, pueden resultar irreparables.

El sentimiento del absurdo se manifiesta aquí como gemelo del sentimiento trágico de la vida unamuniano: el hombre es un ser que necesita la evidencia de su inmortalidad, pero que debe morir, siendo ésta la única evidencia (es el ser para la muerte, en célebre expresión existencialista): ante la muerte toda promesa de eternidad se muestra más como la expresión de un deseo que como la constatación de una verdad presentida. Ésta es la razón por la que el ser humano se ha fabricado desde siempre falsas imágenes de la muerte que le sirven de consuelo, distrayéndole de su realidad y de su amenazadora presencia:

Pour moi, je ne veux pas mentir ni qu'on me mente. Je veux porter ma lucidité jusqu'au bout et regarder ma fin avec toute la profusion de ma jalousie et de mon horreur. C'est dans la mesure où je me sépare du monde que j'ai peur de la mort, dans la mesure où je m'attache au sort des hommes

⁹⁰ *La peste*, I, 1420 y sigs.

⁹¹ Cf. *L'exil d'Hélène*, en *L'été*, II, 856.

⁹² P. Kampits, *op. cit.* La concepción de la muerte como reverso de la vida y, por tanto, la interpretación de ambas realidades como inseparables, no es ajena a Hebbel. Así, en su drama *Judith*, encontramos un pasaje en el cual, al ser interrogado por Holofernes sobre cómo definir la muerte, uno de sus capitanes responde: «Algo que nos hace amar la vida»; exclamando a continuación el héroe: «No hay mejor respuesta. Sí, sólo porque podemos perderla en todo momento, la tenemos tanto apego, y la estrujamos y exprimimos hasta reventar» (F. Hebbel, *op. cit.*, pág. 102).

qui vivent, au lieu de contempler le ciel qui dure. Créer des morts conscientes, c'est diminuer la distance qui nous sépare du monde, et entrer sans joie dans l'accomplissement, conscient des images exaltantes d'un monde ajamáis perdu⁹³.

En los ensayos de juventud que venimos comentando, Camus encuentra un arquetipo de aceptación leal de la muerte en el pueblo argelino que, a semejanza del griego, tiene entre sus virtudes la del olvido, y entre sus signos de grandeza la capacidad de gozar del presente. Este pueblo «a mis tous ses biens sur cette terre et reste dès lors sans défense contre la mort. Les dons de la beauté physique lui ont été prodigués».

Sin embargo^* Camus es consciente de las dificultades que entraña asumir de buen grado la propia muerte y manifiesta la ambivalente condición humana, la de un ser finito que, sin embargo, se lanza a lo absoluto sin remedio:

Je n'exprime pas ici une complaisance de la créature dans sa condition [...]. Il n'est pas toujours facile d'être un homme, moins encore d'être un homme pur. Mais être pur, c'est retrouver cette patrie de l'âme où devient sensible la parenté du monde⁹⁴.

Ante un cuerpo inerte, todos los grandes discursos sobre el alma parecen proceder, dejándonos a solas con nuestro propio destino. Por eso Calígula, personaje obsesionado por la muerte, exclama: «Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux».

La muerte permanecerá siempre como un hecho escandaloso e irracional: nadie puede asumirla de buen grado, especialmente quien ha renunciado a la fe religiosa y no espera recibir una nueva vida definitivamente victoriosa; pero quien renuncia a la esperanza escatológica debe, sin embargo, afrontar la muerte sin amargura o, al menos, sin resentimiento, para así «recouvrer l'innocence et la vérité qui luisent dans le regard des hommes antiques en face de leur destin»⁹⁵.

La muerte posee, así, una doble faz: por un lado, se nos muestra como suceso horrible e incomprensible al que el hombre se opone con todas sus fuerzas; por otro, vida y muerte constituyen un conjunto inseparable, de manera que quien no se haya hecho cargo seriamente de su propia muerte no puede expresar todos los jugos de su existencia, hasta el extremo de poder afirmar que no hay aceptación de la vida sin aceptación de la muerte. Son dos caras de una misma realidad, máscaras de una misma vida que, bajo las apariencias de los individuos que se suceden, se perpetúa.

5. Con relación al tiempo. El tiempo del hombre que toma en serio su propia muerte, o que se enfrenta a ella cara a cara, se transforma en un «eterno presente», fuera de las dimensiones de pasado y futuro. Camus recoge en su diario,

⁹³ *Noces*, 65.

⁹⁴ *Loe. cit.*, 75.

⁹⁵ *Loe. cit.*, 64.

en agosto de 1938, la siguiente cita de Jacob Wassermann: «Sólo aquél que ha conocido el 'presente' sabe realmente lo que es el infierno».

En efecto, para el hombre que vive preso en la perplejidad, el tiempo se comprime en un solo instante que aparece suspendido en el vacío, sin capacidad para rescatar de la memoria recuerdos que le sitúen y le salven de la angustia, ni tampoco para proyectarse hacia adelante en situaciones imaginadas y posibles que le sustraigan de la náusea.

En *Le désert*, breve ensayo incluido en *Noces*, Camus, a semejanza de lo que hace Nietzsche en *La genealogía de la moral*, evoca la voluntad del «desierto» —soledad sin dioses— como ideal de los grandes espíritus, fecundos e inventivos, y escribe: «Cette impassibilité et cette grandeur de l'homme sans espoir, cet éternel présent, c'est cela précisément que des théologiens avisés ont appelé l'enfer»⁹⁶. En Sisifo hallamos un símbolo adecuado del eterno presente, de la conexión entre el absurdo y la maldición del tiempo.

Con la tesis del *eterno presente*, Camus se sitúa en la órbita del pensamiento de Schopenhauer y Nietzsche. En ambos autores encontramos una interpretación del tiempo como ilusión del devenir que los coloca fuera de la concepción dominante en el xix, representada por Hegel. Mientras Schopenhauer habla de la repetición eterna⁹⁷, Nietzsche expresa esta misma idea con el Eterno Retorno de lo idéntico, tal como éste aparece expuesto en la tercera parte de *Así habló Zaratustra*, en el capítulo titulado «De la visión y del enigma». Robertomaria Siena afirma que

[...] L'Eterno Ritorno non è altro, dunque, che l'insopportabile trama dei giorni di cui parlava Camus, è il rifare mille volte le stesse esperienze, è il ripetere mille volte gli stessi inutili gesti. Il nano ha appena finito di parlare che si ode un grido e Zaratustra scorge un pastore —l'uomo— al quale un serpente —l'eterna circolarità délie cose— si era aggrovigliato attorno al collo. Il pensiero dell'Eterno Ritorno, dice Nietzsche, asfissia l'uomo, tende a far moriré in lui ogni *istanza utópica*TM.

Sin embargo, Camus hace una trasposición de la concepción metafísica del tiempo que sostienen tanto Schopenhauer como Nietzsche al interior del sujeto, pues es ahí donde el devenir se detiene y comprime en un instante eterno. Lo

⁹⁶ *Loc. cit.*, 80.

⁹⁷ «L'illusion de la finalité et de la causalité est inséparable d'une illusion du *devenir*. Le temps perd ses qualités *à-à-venir*. Il n'est plus cette droite orientée vers un futur, telle que l'a constituée l'héritage judéo-chrétien. Il représente, au contraire, un cercle éternellement refermé sur lui-même, à la manière de la roue d'Ixion. L'ennui se définit par le *retour du temps*, lequel, alors qu'il annonçait une fin nouvelle, ramène au point de départ; à l'attente de plaisir succède la nausée. Tel est le cercle infernal du Vouloir, qui fait alterner sans trêve joie, attente et douleur, sans qu'on puisse jamais sortir du cercle: le temps tourne, mais ne progresse pas. Avec cette notion de détérioration du temps, nous pénétrons au coeur même de l'absurde schopenhauerien» (C. Rosset, *op. cit.*, págs. 95-96).

⁹⁸ R. Siena, «Nietzsche, Camus e il problema del superamento del nichilismo», *Sapienza*, 28, 1975, págs. 38-48.

absurdo, como inercia, monotonía y repetición, hace inviable la utopía y, como consecuencia, la esperanza. Sólo será posible hablar de una superación del nihilismo y del pesimismo si cabe demostrar la posibilidad humana de romper la cadena de la repetición, la «insostenible trama de los días», pues la eterna circularidad de las cosas aniquila al ser humano".

Tras analizar las cinco ramificaciones del sentimiento absurdo, podemos afirmar que la primera reacción del ser humano ante el sinsentido del mundo, tal como éste ha sido presentado en los dos párrafos anteriores, es de *perplejidad*. Si bien Camus emplea el mismo adjetivo para referirse tanto al mundo privado de coordenadas de sentido, como al sujeto que se sitúa frente a él; consideramos que, respetando el pensamiento camusiano, puede reservarse tal adjetivación para la relación hombre-mundo, refiriéndonos al sujeto, que siente en él su extravío, con un término lleno de riqueza semántica y tradición filosófica como es 'perplejidad'¹⁰⁰.

La condición expulsa del hombre se cifra tanto en la pérdida de las coordenadas de sentido que le unen al mundo —objeto—, como en la pérdida de su propia identidad de sujeto: este estado se nos muestra así como un viaje trágico, en el sentido en que éste es caracterizado por E. Trías al oponerlo al viaje dramático, que es el que tiene un punto de partida, una dirección y un punto de llegada:

Hay, en suma, dos modalidades de viaje y de viajero. La primera supone la pérdida del hogar, el extravío por una *selva selvaggia*, la pérdida del centro de gravedad y de orientación. Pero supone también la presencia del atajo o del acompañante que conducirá al extraviado, a través del infierno y purgatorio, a un desenlace celestial [...].

Ahora bien, pertenece a nuestra sociedad, a nuestra cultura, a nuestra urbe, una modalidad de viaje y de viajero que carece de meta y de punto de partida, de finalidad y de principio, de necesidad y de legalidad, de referencia a ningún centro, a ningún hogar.

Joyce, Kafka, Beckett son los vates que nos cantan esa modalidad *trágica* de viaje y de viajero".

En la obra literaria de Camus encontramos diversos personajes que ilustran con sus vidas este segundo tipo de viaje y de viajero. El sujeto se enfrenta, pues, a una realidad que percibe intrincada, oscura, equívoca, ambigua, enigmática — todos sentidos contenidos en el vocablo latino *perplexus*—. Esta perplejidad le paraliza, le lleva a «quedarse mirando» preso de sus propios sentimientos de extravío, sorpresa y turbación:

⁹⁹ Cf. J. Quesada Martín, «El mito de Sísifo —A. Camus— a la luz de la ontología y la política de F. Nietzsche», *Teorema*, xm, 1-2, 1983, págs. 213-222.

¹⁰⁰ El mismo Kant emplea esta expresión para referirse a la situación en que queda sumida la razón humana ante el conflicto que surge, en su propio seno, entre la necesidad natural que siente de avanzar hacia cuestiones metafísicas y la imposibilidad de dar respuesta a las mismas. Cf. I. Kant, *Crítica de la Razón Pura* (trad. de P. Ribas), Alfaguara, Madrid, 1984, *Krv*, A, VII.

¹⁰¹ E. Trías, *op. cit.*, pág. 93.

[...] dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité¹⁰².

Ese divorcio es el que engendra la parálisis, el silencio o, en todo caso, un discurso carente de sentido.

Pero la escisión entre el hombre y su vida puede ser provocada tanto por la monotonía de lo cotidiano como por la irrupción de una experiencia de sufrimiento que haga que los cimientos de su existencia se resientan. En cuanto al sufrimiento, padecido o compadecido en otros, es el sufrimiento gratuito del inocente el que resulta más escandaloso y, por consiguiente, el más próximo a la sensibilidad absurda. La experiencia del dolor adquiere, como vimos en el apartado precedente, una dimensión excepcional por cuanto nos capacita para aprehender una determinada dimensión del mundo que, de otra manera, puede permanecer oculta para nosotros.

En otras ocasiones, lo que sitúa al sujeto en la perplejidad no es sino la cotidianidad de una existencia rutinaria y falta de expectativas o proyecto vital¹⁰³.

Camus ha dibujado al hombre absurdo a través de diversas imágenes literarias: Meursault, protagonista de *L'étranger*, Calígula, personaje central del drama de igual nombre, y Marta, joven de corazón endurecido que, buscando su felicidad a cualquier precio, acaba asesinando a su propio hermano en *Le malentendu*, son algunos de los personajes absurdos más relevantes en su obra.

Meursault será condenado a muerte por su ausencia total de sentimientos, por la indiferencia completa a que le ha arrastrado la lúcida percepción del absurdo. Lo que lo define precisamente en su perplejidad es una terrible indiferencia hacia lo que acontece a su alrededor y lo que a él mismo le acontece: afronta los sucesos vitales con la actitud de un espectador desinteresado. Tal disposición se explica por esa desconexión entre el actor —hombre— y el decorado —mundo— que define al absurdo. Pero Meursault es también un solitario, y la soledad es una de las epidemias del presente siglo. Desde su aislamiento el hombre se siente vulnerable y sus reacciones son imprevisibles y, en ocasiones, agresivas: ésta puede ser una de las claves del homicidio que comete Meursault en la playa bajo un sol de justicia. Al definir el sentimiento absurdo, Camus se apoya en la tesis de Kierkegaard según la cual la desesperación no es un hecho, sino un estado: a saber, el propio de quien ha pecado, en la medida en que su falta le aleja de Dios y le expone a la más radical de las soledades. En este contexto hay que

¹⁰² *Le mythe de Sisyphe*, 101.

¹⁰³ Cf. *Commentaires à La nausée de Jean-Paul Sartre*, en *Alger républicain*, octubre de 1938, il, 1417-1419. Éste es también el caso del personaje camusiano Meursault. En la que es la primera formulación que hace Camus del tema de su novela, anota en su diario: «Un homme qui a cherché la vie là où la met ordinairement (mariage, situation, etc.) et qui s'aperçoit d'un coup, en lisant un catalogue de mode, combien il a été étranger à sa vie» —agosto de 1937— (*Carnets i*, 61).

interpretar la afirmación camusiana de que el absurdo es *le peché sans Dieu*: es el estado de soledad del pecador que describe el filósofo danés unido al estado de consciencia de quien sabe que esa soledad es irremediable.

Caligula, por su parte, vive el absurdo con clara consciencia:

Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde¹⁰⁴.

Lo evidente para Caligula es que todo conduce a la muerte y que la felicidad no está al alcance de nuestra mano: esa evidencia le hará enloquecer.

En Marta, la ausencia total de sentimientos vuelve a ser el rasgo característico de la persona atravesada por el absurdo, que hace de ella un personaje de frialdad marmórea. Vive ausente en un ambiente de injusticia, en un país frío y gris donde su vida discurre también fría y gris¹⁰⁵.

Le malentendu constituye una reflexión en torno a la soledad, el desarraigo o despersonalización y el silencio —como situación no deseada, sino impuesta por las dificultades para entrar en comunicación franca y directa con sus semejantes¹⁰⁶— como rasgos del hombre moderno:

Cela revient à dire que dans un monde injuste ou indifférent, l'homme peut se sauver lui-même, et sauver les autres, par l'usage de la sincérité la plus simple et du mot le plus juste¹⁰⁷.

La soledad y el sufrimiento son dos experiencias que, al coincidir, se potencian mutuamente y constituyen el nudo de la experiencia absurda¹⁰⁸. Por eso, cuando,

¹⁰⁴ *Caligula*, i, 15.

¹⁰⁵ En *Le malentendu*, como también en *L'étranger*, se pone de manifiesto la impotente influencia del clima en los personajes camusianos, principalmente en los absurdos. Se diría que el alma del hombre está en sintonía con el clima en que vive. En el prefacio a *L'envers et l'endroit*, encontramos estas palabras: «On trouve dans le monde beaucoup d'injustices, mais il en est un dont on ne parle jamais, qui est celle du climat» (*L'envers et l'endroit*, 7). En *Noces*, páginas llenas de sensualidad escritas cuando tenía veinticuatro años, Camus confiesa añorar el sol de Argel. La luz argelina deja una profunda huella en su alma (cf. T. Bañeza Domínguez, «La ética de la rebelión en A. Camus», *CuadRS*, 29-30, 1987). En este tema encontramos un hilo más de filiación entre Camus y Nietzsche: en diversos lugares de su obra, el filósofo alemán hace referencia a la interdependencia que existe entre el clima, la filosofía y el espíritu (cf. por ej., *Ecce Homo*, págs. 39^1).

¹⁰⁶ El silencio es justamente la última de las imposiciones de La Peste en *L'état de siège*. Véase también *Les muets*, en *L'exil et le royaume*, i.

¹⁰⁷ «Préface à l'édition américaine du théâtre», i, 1.731.

¹⁰⁸ «Ce qui éclaire le monde et le rend supportable, c'est le sentiment habituel que nous avons de nos liens avec lui et plus particulièrement de ce qui nous unit aux êtres» (*Carnets il*, 76). Por otra parte, en varias anotaciones en su diario, Camus señala que el gran tema de *La peste* es la separación y la soledad: «Ce qui me semble caractériser le mieux cette époque, c'est la séparation. Tous furent séparés du reste du monde, de ceux qu'ils aimaient ou de leurs habitudes [...]. A la fin de la peste, tous les habitants ont l'air d'émigrants» (*loc. cit.*, 70). Una de las evidencias del absurdo es la soledad, el aislamiento en qué se desenvuelven nuestras vidas.

al final del drama, María, la única superviviente de la familia, pide al viejo criado que le ayude, éste rehúsa auxiliarla, pues «à un certain point de souffrance ou d'injustice personne ne peut plus rien pour personne et la douleur est solitaire».

El aislamiento se ve potenciado en esta obra por una sensación de claustrofobia que refleja la que padecen los habitantes de la resistencia —fue escrita en 1941 en la Francia ocupada—, o la que tan genialmente refleja Kafka en sus obras, que, junto con las de Dostoievski, constituyen una de las fuentes de las que se nutre la obra literaria de Camus.

Pero en su ensayo sobre el absurdo, Camus expone también tres modelos de hombre absurdo: Don Juan, el comediante y el conquistador.

El primero es un personaje trágico por apostar y comprometerse con el mundo de las apariencias, con la vida, gozando del presente y viviendo de espaldas a la eternidad. La vejez, y lo que ella presagia, no le entristece, pues el hombre absurdo es consciente y no se oculta el horror: su mente y su cuerpo están presos en la vida, sabiendo que detrás de ella no hay Nada.

La vida de actor ofrece también un modelo de experiencia absurda, por cuanto el actor «reina en lo perecedero»: su arte y su obra mueren con él, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, con un escritor:

L'acteur a trois heures pour être Iago ou Alceste, Phèdre ou Gloucester.
Dans ce court passage, il les fait naître et mourir sur cinquante mètres carrés
de planches. Jamais l'absurde n'a été si bien ni si longtemps illustré.

El último modelo lo encuentra Camus en Prometeo, «el primer conquistador moderno» que se enfrenta a los dioses y al destino sabiendo que no hay victoria posible, pero manteniendo, a pesar de ello, la lucha. Prometeo es un rebelde y, por ello, creemos que no representa el mejor paradigma griego del absurdo, a diferencia de lo que sucede con las figuras de Ulises y, en especial, de Sísifo. En Prometeo convergen los caracteres del hombre trágico-rebelde, al que Camus dedica su último ensayo. El hombre es su fin, su único fin. Su lucha «éclaire ce désert et le domine. Elle connaît ses servitudes et les illustre. Elle mourra en même temps que ce corps. Mais le savoir, voilà sa liberté».

Tomando como base el absurdo podemos presentar diversos tipos de seres humanos: quienes quedan presos de la perplejidad, y no siendo capaces de hacerse cargo de ella conscientemente, están abocados a llevar una vida gris (Meursault); otros que poseen una actitud reflexiva con que hacerse cargo de la situación pero que, por carecer de valores y del sentido del límite, acaban en la desesperación o, en casos extremos, en la autoaniquilación (Calígula); quienes han tomado conciencia del sinsentido y luchan contra él buscando un norte a su existencia, pero esta búsqueda les conduce a falsas soluciones a través de la religión o la metafísica (el padre Paneloux, en *La peste*); y, por último, quienes, instalados en el túnel del absurdo más radical, uno de cuyos ingredientes es la incredulidad, buscan la salida y la encuentran a través de una moral laica que les conduce a la rebeldía, es decir, la lucha contra los elementos desencadenantes del absurdo —la

injusticia y el sufrimiento—; y, movidos por una esperanza trágica, buscan la propia redención y la de sus semejantes, conscientes de que la última palabra la tiene la muerte (Diego, en *L'état de siège*; el doctor Rieux, en *La peste*).

Sólo en estos dos últimos casos puede hablarse de existencia auténtica dotada de proyecto vital, mientras que en el primero nos hallamos ante aquéllos que se dejan arrastrar por la corriente. Éste es el hombre masa orteguiano, exponente de la existencia inauténtica de que hablan los existencialistas, cuya vida discurre recluida en el propio yo como un monótono girar inerte, estático. Aquéllos, por el contrario, representan al hombre noble, esforzado y heroico, cuya existencia discurre siguiendo el curso de una espiral ascendente en continuo crecimiento, empujada por la necesidad de apelar «a una norma más allá de él, superior a él, a cuyo servicio libremente se pone», en palabras de Ortega¹⁰⁹. En definitiva, es una vida que se autoimpone exigencias morales para servir a una causa que la supera, la trasciende y la vincula con las demás vidas humanas. Aquí aparece la tragedia, pues ésta se desarrolla en el ámbito de lo universal o colectivo, mientras que lo absurdo, entendido como sentimiento, pertenece de suyo al dominio individual.

En el tercer tipo es donde el hombre perplejo se transfigura en un hombre trágico, donde el sinsentido y lo que conlleva se manifiestan como una de las vías de acceso al pensamiento trágico; mientras que cuando lo absurdo se resuelve en parálisis, o bien en soluciones definitivas que sobrepasan la medida de lo humano, la tragedia se desvanece. Para que haya tragedia, además del conflicto, ha de darse un héroe rebelde dispuesto a superarlo: el propio Camus confiesa que al escribir *Le mythe de Sisyphe* ya tenía *in mente* el proyecto de escribir un ensayo sobre la rebeldía. El absurdo es, en Camus, sólo un punto de partida:

Non, tout ne se résume pas dans la négation ou l'absurdité. Nous le savons. Mais il faut d'abord poser la négation et l'absurdité puisque ce sont elles que notre génération a rencontrées et dont nous avons à nous arranger¹¹⁰.

En esta misma dirección, Camus ha distinguido entre *le sentiment de l'absurde*, el que embarga a Calígula o a Marta y conduce al nihilismo, y *la volonté de l'absurde*, que, renunciando a todo consuelo sobrenatural o metafísico, se aferra con gozo a un mundo que quiere iluminar con su rebeldía: es el caso del doctor Rieux, que consagra sus días a erradicar la epidemia que asóla Oran. Perplejo es aquel que está poseído por *le sentiment de l'absurde*: aquí no puede hablarse de tragedia pues no hay lucha, no hay agonía; en el segundo caso, sí cabe hablar de tensión trágica: el sujeto se ve arrastrado por la necesidad de mantener viva su lucha para dar sentido a un mundo que ama, sintiéndose, sin embargo, amenazado por el caos y el dolor, que serán quienes tengan la última palabra.

Refiriéndose a Meursault, el extranjero, Camus dirá, repitiendo una idea que ya aparece en *Noces*, que la negación no es un abandono, sino una elección y que, por tanto, exige unos principios y entraña un riesgo. Según esto, el verdadero

¹⁰⁹ J. Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Espasa Calpe, Madrid, 1972, pág. 72.

¹¹⁰ «Le pessimisme et le courage», en *Combat*, septiembre de 1945, H, 312-313.

perfil del personaje no se nos muestra sino al final de la obra, cuando pierde su gesto de indiferencia y rompe su perenne silencio para replicar con rabia y pasión a la hipocresía y altivez del sacerdote que le asiste. Estando próxima su muerte siente la fuerza de su propia vida y su afinidad con el mundo:

Vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore"¹.

Pero hemos de preguntarnos si, en el seno del absurdo, puede hablarse de heroísmo. La respuesta de Camus es afirmativa, y el modelo lo ofrece una vez más Sísifo, a quien, en medio de su rutina absurda, hay que imaginar dichoso por sus logros relativos. Francis Ponge, cuya obra *La parti pris de choses*"² es considerada por Camus como una obra absurda en estado puro"¹³ por demostrar la no significación del mundo, escribe: «Sísifo dichoso, sí, no solamente porque mira de frente su destino sino porque sus esfuerzos conducen a resultados relativos muy importantes». Y Louis Faucon en sus comentarios a *Le mythe de Sisyphe* señala:

Obscurité des motifs de la condamnation, cruauté d'un châtiment fondé sur la répétition et la stérilité, propension des instruments du destin à déjouer les efforts de la victime —et, sous cette iniquité des choses, équanimité de l'homme— tout, dans l'aventure de Sisyphe, l'aspecto 'amont' comme l'aspect 'aval', se prête à illustrer la tension dramatique de l'absurde"⁴.

Hay quienes han visto en la interpretación camusiana de este mito el intento por parte de un joven ateo, consciente de la tragedia humana, de exorcizar las tentaciones de la desesperación"¹⁵; pero una lectura sosegada de las palabras de Camus nos permiten salir de esta visión inicial.

Sísifo, el más sabio y prudente de los mortales, es el héroe absurdo

[...] autant par ses passions que par son tourment. Son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever"⁶.

"No obstante, esta escena final sorprende al lector, incluso puede parecerle un añadido extraño que no encaja bien con la idiosincrasia del personaje. Cf. A. Comte-Sponville, «L'absurde dans *Le mythe de Sisyphe*», en A. M. Amiot (éd.), *Albert Camus et la philosophie*, PUF, París, 1997, pág. 169. A nuestro parecer lo que sucede es que, tanto en *Le mythe de Sisyphe* como en *L'étranger*, está ya presente, aunque de manera incipiente, la segunda etapa camusiana, la de la rebeldía, que se nutre del *amor fati*, la moral de la fraternidad y la utopía lúcida; elementos que, como veremos más adelante, mantienen el conflicto trágico, pero disuelven en parte la exigencias de la sensibilidad absurda expresadas en *Le mythe de Sisyphe*.

¹² F. Ponge, *La parti pris de choses*, Poésie-Gallimard, París, 1960.

¹³ Cf. *Lettre au sujet du «Parti Pris»*, II, 1662 y sigs.

¹⁴ *Commentaires*, 1413.

¹⁵ Cf. M. Taradach, *op. cit.*

⁶ *Le mythe de Sisyphe*, 196.

Lo que hace a Sísifo más fuerte que su suplicio es tomar conciencia de su destino, de su miserable condición, a cada pausa, a cada regreso desocupado desde la cima hasta el valle en busca de su roca: «La clairvoyance qui devait faire son tourment consommé du même coup sa victoire [...]. À partir du moment où il sait, sa tragédie commence»¹¹⁷.

Su destino le pertenece: en esto consiste su dicha. La lucha que cada día emprende es su lucha, la roca es su roca; y «la lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un coeur d'homme». Los elementos que configuran el destino trágico de Sísifo pueden expresarse así: la lucha incesante, la conciencia de su situación sin remedio y sin victoria final sobre el castigo, y los logros que alcanza a cada ascenso, pues la roca no cae nunca a mitad de camino, sino al llegar a la cima: son sus logros relativos.

Sísifo representa así un modelo de rebeldía que es empujado por la *volonté d'absurde*: es un hombre que renuncia a la esperanza de victorias definitivas sobre el dolor y la condena que padece, pero no a toda forma de esperanza. Sin embargo es un personaje aislado, que vive su aventura y desventura al margen de los hombres. Es a sí mismo a quien quiere salvar y, por ello, no es heroica su acción, aunque sea trágica. Y la rebeldía en el segundo Camus tiene un ingrediente de heroísmo como veremos en las próximas páginas.

Una vez planteado el problema del absurdo, surge ahora la cuestión de cómo *ofrecer al hombre vías de sentido para reconstruir su existencia sin renunciar a lo que podemos denominar ías conquistas del absurdo*; o, en caso de no ser transitable ninguna de estas sendas, plantearse si no hay otra actitud coherente que la del silencio o la de la autoaniquilación, es decir, la huida mediante una vía de escape segura y definitiva como es la muerte. Nos hallamos así ante el problema moral del suicidio que, para Camus, es el único problema filosófico importante: la pregunta filosófica fundamental no es otra que la que gira en torno a si merece la pena vivir o es mejor hacer el «gesto definitivo», quitarse la vida»⁸.

Por todo lo dicho hasta aquí, podemos afirmar que el pensamiento camusiano no gira en torno a problemas teóricos, sino de tipo práctico, es decir, relativos al sentimiento y, más en concreto, al sentimiento moral. La respuesta que se dé a los dilemas planteados dependerá de la posibilidad de erigir una moral laica que, al margen de toda esperanza escatológica, sea capaz de ofrecer valores por los que merezca la pena luchar con pasión: Camus se alinea así con una tradición de pensadores trágicos cuyo objetivo no es ofrecer una ontología o metafísica, sino aportar al hombre un conocimiento de índole práctica o moral. Reaparece

¹¹⁷ *Loe. cit.*

¹¹⁸ En una anotación hecha en su diario en octubre de 1941, Camus recoge unas reflexiones de Tolstoi en tomo al absurdo de la existencia en las que éste, en un primer momento, no parece encontrar más alternativa que el suicidio. Sin embargo, más adelante, rectifica y escribe: «La existencia de la muerte nos obliga, sea a renunciar voluntariamente a la vida, sea a transformar nuestra vida de manera tal de darle un sentido que la muerte no pueda arrebatarle». Camus subraya las últimas palabras de la cita, pues contienen la clave de lo que será la actitud que presida la existencia auténtica, a cuya configuración dedicará sus esfuerzos a partir de ese momento.

aquí la recomendación de Unamuno de ver en la filosofía una tarea llevada a cabo por hombres de carne y hueso, que se dirige a otros hombres de la misma condición, y hablan en nombre de su corazón y del sentimiento que más profundamente les embarga: el de la muerte como evidencia máxima. Esa actitud lo vincula también con la tradición humanista que ha alumbrado una filosofía eminentemente moral, alejada del sistematismo de la epistemología o la metafísica:

Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment il faut se conduire. Et plus précisément comment on peut se conduire quand on ne croit ni en Dieu ni en la raison"⁹.

Por ello, en sus reflexiones filosóficas o estéticas, Camus tendrá en menor consideración los problemas metafísicos. Para responder a la pregunta filosófica fundamental no es válido el discurso conceptual de la dialéctica clásica: se requiere un nuevo estilo más próximo al sentimiento o la pasión¹²⁰.

Para que la pregunta en torno al suicidio se formule es necesaria además una toma de conciencia previa sobre la situación en que la vida humana se desenvuelve, tanto en el plano de la inteligencia como en el del sentimiento. Esta toma de conciencia, a su vez, para ser lúcida ha de tener como punto de partida el sentimiento de lo absurdo, presente en el hombre de nuestro siglo por doquier. Percibir el sentimiento de lo absurdo implica por sí mismo una cierta categoría moral o espiritual: en tales circunstancias es precisamente la conciencia la que me arroja al fango y me permite reconocerme en la miseria, pues los que, por causa del abotargamiento que en la conciencia ocasiona la mediocridad, permanecen impasibles en su vulgaridad o incluso se jactan de ella, sus gestos maquinales los delatan como hombres que van a la deriva sin saberlo: «El exilio nos enseña el camino a su manera, únicamente con que sepamos rechazar a la vez la servidumbre y la posesión», escribirá Camus al publicarse por primera vez *L'exil et le royaume* el año 57.

Del mismo modo que Nietzsche reconoció la existencia de un «nihilismo activo» que superaba al pasivo, o nihilismo propiamente dicho, siendo aquél el propio del león que en su furia destruye los viejos valores, paso previo para el advenimiento de una naturaleza superior capaz de levantar una cultura desde la inocencia creativa, Camus le reconocerá al sentimiento del absurdo un privilegio: el absurdo percibido con lucidez puede ser el detonante que permita la salida de la oscuridad a través de una rebeldía que me vincule de nuevo al mundo y a los hombres. Se trata, así, de abandonar el estéril *sentiment de l'absurde*, manteniendo, sin embargo, la *volonté de l'absurde* que está presente en quien, como Sísifo, sostiene su lucha y su amor a la vida, renunciando al mismo tiempo a toda esperanza transcendente. El paso por la «melancolía» puede ser necesario para abandonar el estado de resignada aceptación de la carga que, según Nietzsche,

«Interview à *Servir*» (20-XII-45), II, 1.427-1.429.

Le mythe de Sisyphé, 99-100.

define al camello. El absurdo, en efecto, es sólo un *point de départ* y no una conclusión¹²¹.

Pero, ¿en qué medida el suicidio puede presentarse como solución a quien padece ese mal espiritual? ¿Lo absurdo impone la muerte?, se pregunta Camus. Lo que él denomina el razonamiento absurdo, aquel que toma como punto de partida ese «extrañamiento» ante el propio horizonte existencial y ante sí mismo, ¿conduce siempre a la autodestrucción? Cuando el absurdo se adueña de nuestra existencia, ¿no cabe otra salida coherente que la muerte? Toda su obra se encaminará, a partir de aquí, a mostrar que la única actitud filosófica y vital coherente ante el absurdo no es sino la rebeldía.

En su ensayo sobre el absurdo analiza las diversas alternativas que pretenden sacar al hombre del callejón del absurdo desde planteamientos metafísicos o religiosos. La tesis de Camus consistirá en mostrar que ambas salidas (*sauts*), que pretenden rebasar *les murs absurdes*, si bien evitan la muerte física, conducen, sin embargo, a un suicidio filosófico: suponen una traición a la *logique absurde* que exige

[...] l'absence totale d'espoir —qui n'a rien à voir avec le désespoir—, le refus continuel —qu'on ne doit pas confondre avec le renoncement— et l'insatisfaction consciente —qu'on ne saurait assimiler à l'inquiétude juvénile—¹²².

Esos saltos constituyen un engaño al suponer un recurso a esencias inalterables que conforten nuestro deseo intelectual de unidad —solución metafísica—, o a realidades sobrenaturales que sosieguen nuestro apetito de absoluto. Pero es precisamente la constatación lúcida de la inexistencia de tales realidades y esencias la que ha arrojado al hombre desde el siglo pasado al abismo del sinsentido. Aquel que está poseído por la *volonté d'absurde*, afirma Camus, no cae en la trampa del suicidio, sea religioso (recurso a Dios), filosófico (recurso a esencias inalterables) o físico (quitarse la vida)¹²³. Así, frente a los diversos tipos de consuelo, se trata

¹²¹ Puede establecerse un paralelismo entre el absurdo y la rebeldía como modos de existir y la teoría de los tres estadios de S. Kierkegaard: el hombre absurdo camusiano se correspondería con el *hombre estético*, sujeto a lo *inmediato* sensible, cuya exaltación inicial por la fusión con las realidades del entorno acaba por transformarse en *vértigo*, *angustia* y *deseperación*, «enfermedad de muerte»; el hombre rebelde se correspondería con el *hombre ético*, capaz de asumir su vida en un contexto personal y con sentido auténtico. Falta en Camus el equivalente al *hombre religioso* kierkegaardiano, el que oye la llamada del Ser Supremo y responde a ella. Cf. A. López Quintas, «Confrontación de la figura del hombre "burlador" (Tirso), el "estético" (Kierkegaard), el "absurdo" (Camus)», *Estudios (Merced.)*, 37, 132/135, 1981, págs. 337-380.

¹²² *Le mythe de Sisyphe*, 121.

¹²³ Una concepción similar a la camusiana de la religión como salto de *l'étranger* en su exilio, la encontramos en el drama *Judith* de Hebbel, cuando la protagonista afirma: «Tú me has visto con frecuencia, cuando parecía tranquilamente sentada al telar, o en otro quehacer cualquiera, prosternarme de pronto en oración. Me creen piadosa por ello, y temerosa de Dios. Yo te lo digo, Mirza: si hago esto, es porque no sé ya huir de mis pensamientos. Rezo entonces para sumergirme en Dios, como una especie de suicidio; me precipito en el Eterno, como los desesperados en el

de vivir y pensar en el desgarramiento, en el desierto, renunciando a disfrazar la evidencia de la antinomia, del conflicto trágico, de la desproporción entre lo que el hombre necesita y lo que el reino de lo posible le ofrece. Hemos de obstinarnos en una vida sin consuelo: «Savoir se maintenir sur cette arête vertigineuse, voilà l'honnêteté, le reste est subterfuge»¹²⁴.

Cuando Kierkegaard afirma que la vida humana naufragaría en la desesperación si tras la realidad apariencial no hubiera sino vacío y la única verdad fuera la nada y la muerte, Camus sostiene que buscar la verdad no es buscar lo deseable y que es preferible adoptar sin temblar la respuesta de Kierkegaard —la desesperación— a «comme l'âne se nourrir des roses de l'illusion».

Camus analiza también las conclusiones a que han llegado los filósofos existencialistas (contra quienes está escrito *Le mythe de Sisyphe*). Éstos han partido de la constatación de lo miserable de nuestra existencia, formando parte así de la tradición del «pensamiento humillado» a la que ya nos hemos referido. Presenta las supuestas soluciones del existencialismo al problema del absurdo con la intención de distanciarse de ellas, y poner de manifiesto que tal filosofía lleva precisamente al *suicidio filosófico* al proponer una evasión de la realidad, un *saut* de tipo religioso ante el sinsentido que supone una negación del propio pensamiento, pues ninguna lógica puede conducir a Dios¹²⁵ (es el caso de Kierkegaard, Chestov o Karl Jaspers); o bien un *saut* de tipo metafísico que busca la solución al conflicto afirmando un orden inherente al cosmos, o atribuyendo a la razón la capacidad para conocer las esencias de las cosas (es la posición de Husserl). Pues

[...] si el sentimiento del absurdo brota como fruto de una mirada obsesiva, de una hiperestesia de la mirada —mirada que desnuda la realidad de toda significación—, se comprende que lo absurdo sólo se conserve mediante esta mirada constante, que implica una rebelión contra todo lo que entraña sentido, apertura de horizonte, modos de temporalidad superiores al mero presente puntual, transcendencia de cualquier género, formas de presencialidad superiores a la inmediatez fusional¹²⁶.

En lo que respecta a la fenomenología, Camus distingue un doble aspecto: el psicológico, en cuyo ámbito la fenomenología comparte el relativismo y escepticismo propios del pensamiento absurdo; y el metafísico, en cuyo campo se habla de la esencia de las cosas, apartándose así del pensamiento absurdo y aproximándose a un realismo de tipo platónico, convirtiéndose aquí la fenomenología en una «metafísica de consuelo». Por ello, cuando Camus haga uso de la fenomenología

agua profunda» (F. Hebbel, *Judith*, trad. de R. Baeza y K. Rosenberg, Atenea, Madrid, 1918, pág. 36). Justamente a lo largo de esta obra, Judith se nos mostrará como una heroína que busca en la rebeldía —asesinato de Holofernes— la solución al sinsentido de su existencia.

¹²⁴ *Le mythe de Sisyphe*, 135.

¹²⁵ Cf. *loc. cit.*, nota a pie de la página 129. Un posicionamiento similar en torno a este asunto puede encontrarse en *Del sentimiento trágico de la vida*: «Toda concepción racional de Dios es en sí misma contradictoria» (pág. 149).

¹²⁶ A. López Quintas, *op. cit.*, pág. 349.

se cuidará de restringirla al primero de los ámbitos que hemos señalado: describir las experiencias propias de lo que hemos denominado la perplejidad humana ante una realidad vacía de sentido.

Recapitulando lo dicho hasta aquí, hemos de afirmar que, frente al ansia de lo absoluto que define tanto a nuestra razón —Kant— como a nuestro corazón —Pascal—, la *volonté de l'absurde* se manifiesta en aquel que, con lucidez, reconoce las fronteras infranqueables de nuestra existencia, y tiene siempre ante sus ojos eso que Unamuno llama «el doloroso sentimiento de mis límites», sin dejarse arrastrar por la desidia o la renuncia. Éstos son los logros relativos, las victorias parciales del absurdo que Prometeo, en su rebeldía, hará tuyas como convicciones irrenunciables. A lo largo del presente capítulo hemos dejado constancia de la afinidad que existe entre la obra de Camus y la de tantos poetas-filósofos de este siglo que, como Unamuno, Pessoa o Blas de Otero, sintieron en su alma el desgarramiento de la nada y la orfandad de Dios, vacío cuya presencia ha atormentado a unos, y ha empujado a todos a levantar con pasión su amor y fidelidad al hombre y a la vida.

El absurdo y la rebeldía se nos mostrarán así como aspectos complementarios en el conjunto de la obra camusiana y no como etapas enfrentadas o ajenas: entre una y otra hay un progreso por cuanto la rebeldía constituye una conquista parcial que rompe las barreras del sinsentido y, sin embargo, no renuncia a las enseñanzas que sobre la existencia aporta *le sentiment de l'absurde*. Los versos de Píndaro que Camus elige como epígrafe de su ensayo sobre el absurdo, recogen bien su fidelidad a lo humano y su renuncia a toda forma de desmesura: «Ô mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible».

La obra de Camus constituye una llamada a la honestidad intelectual que sabe reconocer que, de existir algún orden o sentido inherente al mundo, no lo conocemos ni podemos conocerlo. Sólo hay una evidencia que permanece en pie: nuestro deseo irrenunciable de unidad y la resistencia del mundo a dejarse unificar; nuestro deseo de eternidad y la presencia constante de la muerte detrás de cada asomo de vida; nuestros deseos de perfección y justicia que se ven desengañados por nuestras miserias. El auténtico hombre absurdo, el que no se oculta el horror, debe obstinarse en su lucidez, sin dejarse engatusar por el canto de sirenas de los sabios, profetas y visionarios.

La rebeldía trágica, a la que dedicamos la tercera parte de este trabajo, se muestra como la única actitud filosófica coherente que permite vivir sin traicionar la lógica del absurdo, constituyendo así una actitud que renuncia al suicidio físico sin recaer en el filosófico, es decir, en los *saltos* religioso y metafísico:

J'ai choisi les plus extrêmes [...]. Ils savent, voilà toute leur grandeur [...].
Être privé d'espoir, ce n'est pas désespérer [...]. Ils ne cherchent pas à être meilleurs, ils tentent d'être conséquents.

Ce monde absurde et sans dieu se peuple alors d'hommes qui pensent clair et n'espèrent plus¹²⁷.

Pero, como decíamos al comienzo de este párrafo, el absurdo, en Camus, no es una conclusión sino sólo un punto de partida, un tránsito necesario que debe ser superado. Así, en 1945, al ser preguntado sobre la posibilidad de que una filosofía que insiste en lo absurdo del mundo acabe perdiéndose en la desesperación sin remedio, Camus respondía con estas palabras:

Accepter l'absurdité de tout ce qui nous entoure est une étape, une expérience nécessaire: ce ne doit pas devenir une impasse. Elle suscite une révolte qui peut devenir féconde. Une analyse de la notion de révolte pourrait aider à découvrir des notions capables de redonner à l'existence un sens relatif, quoique toujours menacé¹²⁸.

Si a estas palabras añadimos la tesis camusiana de que el más absurdo de los personajes es el creador, descubriremos cómo a través del arte, al que dedicamos las próximas páginas, se abre ante nuestros ojos esa puerta de salida del sinsentido que es la rebeldía: *Le mythe de Sisyphe*, obra central del absurdo,

[...] montre que la volonté d'assumer, sans recours et sans appel, la responsabilité d'une existence originellement dénuée de signification fournit à l'homme ses titres et ses chances. Si le traité s'ouvre par une méditation sur le suicide, l'étude sur Kafka s'achève sur le mot 'espérer' et la dernière image qu'il faut garder de Sisyphe est celle d'un être 'heureux'¹²⁹.

4. La alianza filosofía-arte

[...] l'oeuvre tragique pourrait être celle, tout espoir futur étant exilé, qui décrit la vie d'un homme heureux.

Le mythe de Sisyphe

El arte es considerado por Camus como una vía de salida del absurdo entendido como perplejidad —*sentiment de l'absurde*— que, al mismo tiempo, y a diferencia de lo que sucede en la filosofía, es capaz de mantener las exigencias de la *volonté d'absurde*. Se trata de una senda de instauración de sentido, aunque relativo, en nuestra existencia. El poder de redención del arte, que aproxima las experiencias estética y religiosa entre sí, ya había sido señalado por los autores que venimos comentando como fuentes del pensamiento camusiano: Schopenhauer, Hebbel y Nietzsche¹³⁰.

¹²⁸ Entrevista concedida a *Les Nouvelles littéraires*, H, pág. 1425.

¹²⁹ L. Faucon, «Commentaires», 1416.

¹³⁰ En febrero de 1938 Camus, dejando constancia de la deuda que, en lo tocante a sus planteamientos estéticos, tiene con las tesis de Malraux respecto a la revolución y el arte, escribe: «L'esprit révolutionnaire est tout entier dans une protestation de l'homme contre la condition de l'homme. En ce sens il est, sous des formes diverses, le seul thème éternel de l'art et de la religion»

En Camus, el arte no posee el carácter de oropel añadido como adorno a nuestras vidas, sino que adquiere el rango de necesidad vital: hace de la estética una forma de vida hasta el extremo de convertirse en un ingrediente esencial de la misma sin el cual no es posible una existencia satisfactoria¹³¹. Éste es el sentido de las palabras que, tomando como referencia a Nietzsche, escribe en su juventud: «Créer ou ne pas créer. Dans le premier cas, tout est justifié. Tout, sans exception. Dans le second cas, c'est l'Absurdité complète»¹³².

En el capítulo «La création absurde» de *Le mythe de Sisyphe*, se afirma que el artista, superando al donjuán, al comediante y al conquistador, puede convertirse en el más absurdo de los personajes, entendiendo por tal aquel que en su obra se hace cargo del sinsentido y, alejándose de la senda que conduce a trazar falsas imágenes de la realidad, que es la senda que han seguido la ciencia, la metafísica y la religión, al ofrecer al ser humano la

[...] espoir d'une autre vie qu'il faut «mériter», ou tricherie de ceux qui vivent non pour la vie elle-même, mais pour quelque grande idée qui la dépasse, la sublime, lui donne un sens et la trahit¹³³,

pretende instaurar un sentido relativo a la existencia. El artista, así, es un ser cuya actividad se ve dirigida por la *volonté d'absurde*: actúa sin traicionar ni la necesidad humana de luz ni las dimensiones abismales, poco amables, de la existencia, ésas que revelaba la sabiduría trágica del viejo Sileno. Cabe hablar así, no sólo de un pensamiento absurdo, sino también de un arte absurdo-trágico.

En el apartado anterior analizábamos los distintos velos de que se vale el ser humano para cubrir la verdad dionisiaca, especialmente en la religión y la metafísica. Detengámonos ahora en el arte, aproximándonos a su naturaleza desde una doble perspectiva: en relación con la moral como vía de salida del absurdo por mediación de una praxis rebelde dirigida a luchar contra la injusticia; y con la verdad, donde alcanzaremos a percibir el arte trágico como velo que nos permite vivir sin ser fulminados por el rayo de la verdad pero que, al mismo tiempo, hace patente el fondo dionisiaco de la existencia, la verdad abismal que es la muerte.

El Camus de *Le mythe de Sisyphe* insistirá más en la función cognoscitiva del arte absurdo, mientras que el de *L'homme révolté* lo hará en la función moral del mismo, que ahora llevará el adjetivo de «rebelde». La posición camusiana inicial se irá, pues, matizando y transformando hasta alcanzar una nueva expresión diez años después en su ensayo sobre la rebeldía, donde le otorga al arte una misión moral y sí le reconoce un poder para redimir en cierto modo al hombre del sinsentido, dándose una imbricación de la estética en la ética.

{*Carnets* /, págs. 105-106). En el capítulo dedicado a Hebbel vimos cómo este autor equiparaba la religión y el arte.

¹³¹ Cf. Discurso de aceptación del Nobel, n. 1065 y sigs.

¹³² *Carnets I*, pág. 89.

¹³³ «L'absurde et le suicide», *Le mythe de Sisyphe*, 102-103.

En su primer ensayo, Camus vincula la posibilidad de que exista un arte absurdo con lo que denomina «la creación sin mañana»: crear sin buscar la posteridad, siendo consciente el artista de la inutilidad del acto creador, de que crea «para nada», o, en todo caso, sólo para «repetir y patear». El único sentido de la obra absurda será representar el dolor humano, dándose además una profunda desvinculación entre el artista y su obra, pues aquél sabe que su creación no le salva, no le redime de lo absurdo. La obra de arte es

[...] elle-même un phénomène absurde et il s'agit seulement de sa description. Elle n'offre pas Une issue au mal de l'esprit. Elle est au contraire un des signes de ce mal.

Cuando la voz de la razón calla, habla la pasión del artista, viene a decir Camus, permitiendo que el objeto artístico medie entre los espíritus absurdos, mostrándonos «d'un doigt précis la voie sans issue où tous sont engagés»¹³⁴.

Contrastando con esa posición inicial, hallamos en *L'homme révolté* pasajes llenos de confianza en la potencia regeneradora del arte: la misión del artista no se limita ya, como en *Le mythe de Sisyphe*, a «travailler et créer pour rien, sculpter dans l'argile, savoir que sa création n'a pas d'avenir»¹³⁵; por el contrario, ahora se afirma que «la hideuse société de tyrans et d'esclaves où nous survivons ne trouvera sa mort et sa transfiguration qu'au niveau de la création»¹³⁶.

Pero en ambos casos se está hablando del mismo arte: aquel que no pretende ocultarnos los abismos de la existencia, y en ambos casos está tomando como modelo el tipo de arte que Nietzsche denominó *trágico*, señalando la música¹³⁷ —y un género tan próximo a ella como es el teatro— como arte absurdo por excelencia.

La novela, para Camus, es el género artístico más próximo a la filosofía: como ella, tiene una lógica, un razonamiento, un desenlace; llegando a afirmar en sus comentarios a *La nausée*, de Sartre, que «un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en images»¹³⁸.

Tras señalar esa proximidad novela-filosofía, se cuestiona después Camus si es posible crear una novela absurda o si, por el contrario, toda novela, por su propia afinidad con la filosofía, acaba sucumbiendo a la esperanza, como parece ocurrir con ésta. Para responder a tal cuestión analiza la obra de Dostoievski.

.. ^m *Loe. cit.*, 174-175.

¹³⁵ *Loe. cit.*, 189.

¹³⁶ *L'homme révolté*, 677.

¹³⁷ Cf. *Essai sur la musique*, il, 1200. Se trata de un artículo aparecido en la revista *Sud* en junio de 1932, donde Camus hace una exposición y comentario de las tesis principales que sostiene Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, si bien hemos de indicar que su análisis nos parece deficiente.

¹³⁸ La tesis del arte como filosofía realizada y como mediador entre el hombre y la verdad también había sido expresada por Hebbel, como quedó expuesto en el apartado que hemos dedicado a este autor.

Como en el caso de los existencialistas, su obra parte de la constatación del absurdo. De lo que se trata es de saber si se obstina en tal constatación o acaba traicionándola.

Dostoievski también sucumbe al enorme poder de seducción que sobre nuestro corazón ejerce una esperanza sin sombra, sobrenatural: frente a Kirilov —protagonista de *Los posesos*—, personaje absurdo que niega la existencia de Dios pero que no cesa en su lucha contra la injusticia, en *Los hermanos Karamazov*, su última novela, Dostoievski da un giro y restituye la esperanza escatológica a través de Aliocha Karamazov que afirma la existencia de Dios y la inmortalidad del alma. No parece, pues, que la novela, a diferencia de la música y el teatro, sea un género idóneo para la expresión de la tragedia.

En otro orden de cosas, Camus contrapone dos concepciones del arte: la primera lo concibe como un juego pueril y banal; la segunda lo asume como una actividad esencial al ser humano y a sus intereses comunicativo, cognoscitivo y emancipatorio. El toma partido a favor de ésta última opción al sostener que *el sentido de la belleza es inseparable de un cierto sentido de la humanidad*.

En su conferencia pronunciada el 14 de diciembre de 1957 en el gran anfiteatro de la Universidad de Upsala (Suecia)¹³⁹, a la que nos hemos referido, plantea y da respuesta a esta misma cuestión esencial en torno al arte y a lo que éste significa en el contexto de las relaciones del artista y la vida:

La première réponse honnête que l'on puisse faire est celle-ci: il arrive en effet que l'art soit un luxe mensonger. Sur la dunette des galères, on peut, toujours et partout, nous le savons, chanter les constellations pendant que les forçats rament et s'éxténuent dans la cale; on peut toujours enregistrer la conversation mondaine qui se poursuit sur les grandins du cirque pendant que la victime craque sous la dent du lion. Et il est bien difficile d'objecter quelque chose à cet art qui a connu de grandes réussites dans le passé. Sinon ceci que les choses ont un peu changé, et qu'en particulier le nombre des forçats et des martyrs a prodigieusement augmenté sur la surface du globe. Devant tant de misère, cet art, s'il veut continuer d'être un luxe, doit accepter aujourd'hui d'être aussi un mensonge¹⁴⁰.

4.1. Dimensión moral del arte: la rebeldía del creador

Camus pretende conciliar la solidaridad y fidelidad debidas a los hombres con las preocupaciones propias del artista. Habla así de una estética de la rebeldía a la que dedica íntegro el capítulo iv de *L'homme révolté*.

En el debate en torno a si lo esencial en la obra de arte es la forma o el contenido ideológico, Camus se decanta por el equilibrio entre ambos elementos. La forma, aun siendo importante, no es lo fundamental: su función esencial consiste

¹³⁹ Los temas recogidos en esta conferencia ya habían sido tratados en una alocución pronunciada en 1954 ante la Asociación Cultural Italiana y reproducida por la revista de la sociedad *Quadrini ACI* (Turin, 1955), bajo el título «El artista y su tiempo» (11, 800 y sigs.).

¹⁴⁰ «Conférence du 14 décembre 1957», il, 1.081-1.082.

en resultar eficaz en la transmisión del sentido. La forma sin referencia a ningún otro contenido, no agota el ser del objeto estético, pues no puede resultar significativa por sí misma.

Bajo la óptica del sufrimiento a gran escala que la segunda guerra le ofrece al hombre, y que agudiza la pregunta sobre el sentido de la vida, el arte adquiere una dimensión moral y social. Sartre afirmaba que en el fondo del imperativo estético se discierne el imperativo moral, y que el deber del escritor es tomar partido contra todas las injusticias¹⁴¹. El arte por el arte no es suficiente; el arte como goce privado, tampoco. Camus y Sartre coinciden en no concederle al puro goce estético un valor especial en sí mismo, a pesar de su poder redentor de la monotonía y la banalidad de la existencia.

En sintonía con esa concepción sartriana del oficio de artista, como suele llamarlo, Camus le otorga una virtud curativa que se extiende no sólo al propio creador, sino también al espectador a quien se dirige su obra: arranca, por así decirlo, a uno y otro de su aislamiento y les permite establecer un vínculo o comunión vivificante que les salva de la soledad, que es el rostro del absurdo:

L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas s'isoler¹⁴².

En una sociedad mercantil como la actual en que todas las cosas se cotizan en función de su valor de cambio, el hombre pierde su condición esencial en el juego del ser y el tener, y la moral queda reducida a principios formales en los que palabras como libertad y justicia acaban por desvirtuarse, convirtiéndose en signos superfluos al servicio de una opresión ejercida por las clases dirigentes que, atendiendo a sus intereses espurios, manejan con igual frialdad cifras, objetos, tierras y personas:

Dès lors, quoi de surprenant si cette société n'a pas demandé à l'art d'être un instrument de libération, mais un exercice sans grande conséquence, et un simple divertissement?¹⁴³

La teoría del arte por el arte, que surge en torno a 1900, supone de hecho una reivindicación de la irresponsabilidad, un dejarse llevar por los males de esa sociedad mercantil, un no querer tomar partido frente a las miserias que nos acechan; tomar el camino opuesto, el del compromiso con el hombre, suponía una ruptura y pagar un alto precio: tal fue el caso de Nietzsche. Para Camus, toda creación artística con algún valor que haya visto la luz en Europa a lo largo de los siglos xix y xx ha sido edificada precisamente contra la sociedad de su tiempo.

¹⁴¹ J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948.

¹⁴² *Discours de Suède*, n. 1.071.

¹⁴³ *Loc. cit.*, 1.083.

À partir du moment où la société bourgeoise, issue de la révolution, est stabilisée, se développe au contraire une littérature de révolte. Les valeurs officielles sont alors niées...¹⁴⁴

Pero este arte reactivo también puede acabar sirviendo a esa sociedad banal cuando, a fuerza de rechazarlo todo, el artista cae preso en la ilusión de poder crear la realidad por sí mismo: termina por creerse un dios que, de espaldas a la realidad que le circunda, crea obras formales o abstractas carentes de la fecundidad propia del arte verdadero.

Por otra parte, la devaluación del oficio del creador a juego pueril es otra de las funestas consecuencias de la razón instrumental que preside nuestro siglo y que todo lo desdibuja por no usar como baremo sino el valor de la eficacia, que, en el caso del arte, se traduce en éxito de público o en valor de cotización de la obra. Pero del arte cabe una idea más profunda de servicio al hombre. Tomar partido por este tipo de arte supone para el creador romper con su aislamiento y abandonar sus sueños como exclusiva fuente o materia de inspiración, en beneficio de todo aquello por lo que el hombre sufre y goza universalmente. El espectáculo de la rebeldía y la fraternidad humanas es uno de los más bellos que puedan contemplarse, pero si existe esa lucha es porque el mundo es imperfecto y la muerte nos acecha:

L'art peut ainsi être un luxe mensonger. On ne s'étonnera donc pas que des hommes ou des artistes aient voulu faire machine arrière et revenir à la vérité. Dès cet instant, ils ont nié que l'artiste ait droit à la solitude et lui ont offert comme sujet, non pas ses rêves, mais la réalité vécue et soufferte par tous. Certains que l'art pour l'art, par ses sujets comme par son style, échappe à la compréhension des masses, ou bien n'exprime rien de leur vérité, ces hommes ont voulu que l'artiste se proposât au contraire de parler du et pour le plus grand nombre. Qu'il traduise les souffrances et le bonheur de tous dans le langage de tous, et il sera compris universellement. En récompense d'une fidélité absolue à la réalité, il obtiendra la communication totale entre les hommes¹⁴⁵.

Camus propone, así, huir de toda concepción elitista del arte, según la cual la auténtica obra maestra sólo está al alcance de minorías cualificadas. Tal consideración conecta con esa teoría burguesa del arte por el arte, frente a la cual él prefiere una creación al alcance de todos por hacerse cargo de los grandes problemas que afectan al hombre de manera universal y en todas las épocas, aunque se hayan presentado bajo diversas máscaras: «La mer, les pluies, le besoin, la lutte contre la mort». Según esto, el ideal de la comunicación universal es el de todo gran artista.

¹⁴⁴ *Loe. cit.*, 1.084.

¹⁴⁵ *Loe. cit.*, 1.085.

Su artículo «L'artiste en prison» (1952)¹⁴⁶ está consagrado por entero a analizar la figura del escritor Oscar Wilde y la profunda transformación que se operó en su vida y obra con motivo de su injusto ingreso en prisión. Constituye un modelo que manifiesta el poder del sufrimiento compartido para trenzar los lazos de solidaridad y fraternidad entre los seres humanos. Wilde representa, a los ojos de Camus, la imagen del artista que vive aislado en su urna de cristal, en su otero privilegiado desde el que contempla al resto de los mortales. Es el artista de élite, al que se opone el creador comprometido con su tiempo por una vocación de servicio universal y sometido a una intención moral. Wilde pretendió hacer de su arte un instrumento con el cual separarse del mundo de los hombres para refugiarse en una isla dorada de armonía y refinamiento en que el propio vivir constituyera de por sí una obra de arte, según la aspiración romántica: «[...] méprisait le monde au nom de la beauté»; y, como confiesa en *De Profundis*, buscaba permanecer exclusivamente en el lado soleado del jardín, huyendo del lugar en que las sombras y la oscuridad hallan cobijo.

Por la fuerza del desprecio y la humillación fue llevado a ese lado del que huía y desde el cual pudo escribir: «Il n'y a pas un seul malheureux être enfermé avec moi dans ce misérable endroit qui ne se trouve en rapport symbolique avec le secret de la vie».

En su descenso al infierno, Wilde descubre simultáneamente los secretos de la vida y el arte. Desde *Salomé* o *Dorian Gray* hasta *De Profundis* y *La Ballade de la gôle de Reading*, sus dos últimas obras, se ha producido un severo cambio estético mediado por la experiencia del dolor, necesaria para que emerja la auténtica creación artística¹⁴⁷:

Lorsque Wilde lavait le parquet de sa cellule, de ses mains qu'il n'avait jamais meurtries jusque-là qu'au contact de fleurs rares, rien ne pouvait le secourir de ce qu'il avait écrit [...]. Ni ses phrases ornées ni ses contes subtils ne pouvaient alors lui venir en aide. Mais les quelques mots d'Edipe, saluant l'ordre du monde à l'extrémité de la défaite, le pouvaient. C'est pourquoi Sophocle était un créateur, que Wilde, jusque-là, n'était pas.

Camus se llega a preguntar si cabe alguna auténtica creación más allá del sufrimiento como radical común y constante de la vida humana:

Pourquoi créer si ce n'est pour donner un sens à la souffrance, fût-ce en disant qu'elle est inadmissible? La beauté surgit à cet instant des décombres de l'injustice et du mal. La fin suprême de l'art est alors de confondre les

¹⁴⁶ «L'artiste en prison», n, 1.123-1.129.

¹⁴⁷ Schopenhauer ya había considerado como condición indispensable para que nazca el asombro ante el enigma del mundo y la consiguiente necesidad de sobrepasar la apariencia para adentrarnos en la realidad nouménica, el conocimiento de la muerte y el espectáculo o la vivencia de la desdicha: no hay asombro sin dolor. Cf. R. Ávila Crespo, «Pesimismo y filosofía»: «La desdicha nos conduce a una verdad más profunda que ninguna otra: la vida no merece nuestro apego, y aquello en que todos somos idénticos es justamente el dolor».

juges, de supprimer toute accusation et de tout justifier, la vie et les hommes, dans une lumière qui n'est celle de la beauté que parce qu'elle est celle de la vérité.

El compromiso del artista es con el hombre de hoy que no puede ser sacrificado en nombre de las generaciones futuras. Y su misión no será la de juzgar, sino la de comprender; no la de condenar, sino la de absolver; no la de dividir, sino la de reconciliar y confraternizar:

Le grande oeuvre finit par confondre tous les juges. Par elle, l'artiste, en même temps, rend hommage à la plus haute figure de l'homme et s'incline devant le dernier des criminels¹⁴⁸.

En estos párrafos está contenido el que será el mensaje principal que el abogado-confesor protagonista de su última novela, *La chute*, proclama a los derrotados clientes del bar *Mexico-City*: la misión del arte no es la de juzgar y condenar, sino la de comprender y justificar a través de la belleza, gracias al poder iluminador y sanador que ésta ejerce sobre nuestro corazón como supieron reconocerle el propio Platón y su oponente filosófico, Nietzsche.

Lejos, pues, de todo formalismo abstracto y de todo idealismo, Camus reclama un arte que sea fiel a la realidad, mas no un arte realista, entendiendo por éste aquel que supone una reproducción exacta de la realidad, según el concepto de los naturalistas del siglo pasado, pues tal reproducción no es posible ni siquiera en el caso de la fotografía que ya supone una elección que sesga la realidad y la parcela subjetivamente, destacando unos objetos sobre otros de manera artificial: «Le seul artiste réaliste serait Dieu, s'il existe. Les autres artistes sont, por force, infidèles au réel»¹⁴⁹.

Camus sostiene que el arte, con relación a lo existente, debe ocupar un espacio equidistante entre el rechazo frontal y el consentimiento craso: supone, de un lado, una rebelión contra un mundo que se presenta como inacabado e imperfecto, pero, al mismo tiempo, la conciencia de que esta tierra se ha de conservar por ser la patria humana. El arte entraña, pues, simultáneamente, un rechazo y un consentimiento, una fidelidad a la tierra que no renuncia, sin embargo, a la lucidez:

L'artiste se trouve toujours dans cette ambiguïté, incapable de nier le réel et cependant éternellement voué à le contester dans ce qu'il a d'éternellement inachevé¹⁵⁰.

El llamado realismo soviético implica en realidad una nueva versión del arte convertido en siervo de intereses banales y ajenos al propio arte, que acaban por convertirlo en una actividad de propaganda estéril: es un arte al servicio de una

¹⁴⁸ *Discours de Suède*, 1.092.

¹⁴⁹ *Loc. cit.*, 1.086.

¹⁵⁰ *Loc. cit.*, 1.090.

falsa rebeldía en favor del hombre. En su discurso ante el Comité Central del Partido Comunista Ruso, en agosto de 1934, Idanov había definido el concepto de «realismo socialista» en los siguientes términos:

Le camarade Staline a appelé nos écrivains les «ingénieurs des âmes». Qu'est-ce que cela signifie? Quelles obligations vous impose ce titre? Cela veut dire tout d'abord connaître la vie afin de pouvoir la représenter non point de façon scolastique, morte, non pas seulement comme «la réalité objective», mais la représenter dans son développement révolutionnaire. Et là, la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit de socialisme. Cette méthode de la littérature et de la critique littéraire, c'est ce que nous appelons la méthode du réalisme socialiste¹⁵¹.

En esta declaración de principios el arte adquiere una función básica de adoctrinamiento de las masas: toma el partido de una opción ideológica que supuestamente encarna la verdad, la única verdad. La creación sirve así como instrumento al servicio de la revolución socialista y el artista asume una responsabilidad frente al partido, perdiendo la libertad de crear desde el momento en que la calidad y validez de su obra dependerá de que se ajuste o no a ciertos cánones impuestos desde fuera. Pierde así de vista ese horizonte de universalidad en que debe desarrollarse su obra, y ese espacio de libertad imprescindible para dar a luz una creación original y fructífera, que contribuya a enriquecer y embellecer las mil caras de la realidad: el papel del artista queda devaluado al de propagandista.

Camus insiste en la misión universal del arte que no ha de tomar partido por ideologías concretas, y no ha de someterse más que a los valores morales de libertad y justicia, ahora y para todos. Huir de toda etiqueta y servilismo, no atender más que a lo que él entendía como su compromiso universal con el ser humano, le valió a Camus ser un artista duramente criticado, tanto desde posiciones conservadoras —Gabriel Marcel— como progresistas —Sartre—, como veremos en el próximo apartado.

En «Prométhée aux enfers» (1946) se establece la exigencia de no separar nunca la belleza de la libertad y la justicia:

L'historié est une terre stérile où la bruyère ne pousse pas [...]. Je doute parfois qu'il soit permis de sauver l'homme d'aujourd'hui. Mais il est encore possible de sauver les enfants de cet homme dans leur corps et dans leur esprit. Il est possible de leur offrir en même temps les chances du bonheur et celles de la beauté. Si nous devons nous résigner à vivre sans la beauté et la liberté qu'elle signifie, le mythe de Prométhée est un de ceux qui nos rappelleront que toute mutilation de l'homme ne peut être que provisoire et qu'on ne sert rien de l'homme si on ne le sert pas tout entier¹⁵².

¹⁵¹ Citado por R. Quilliot, «Commentaires», en n, 1.895-1.896.

¹⁵² «Prométhée aux enfers», *L'été*, 842-843.

De nuevo en *L'homme révolté* Camus reflexiona sobre el tema de la relación entre arte e historia, situando la acción creadora auténtica bajo las únicas directrices de la libertad y dignidad humanas: la misión del artista es eterna y consiste en rechazar y denunciar la injusticia, proclamando simultáneamente la belleza del mundo:

Tous les grands réformateurs essaient de bâtir dans l'histoire ce que Shakespeare, Cervantes, Molière, Tolstoï ont su créer: un monde toujours prêt à assouvir la faim de liberté et de dignité qui est au coeur de chaque homme¹⁵³.

Como señala Roger Quilliot¹⁵⁴, la oposición de Camus tanto a la literatura del esteta —el arte por el arte— como a la literatura de propaganda o de profecía —realismo soviético— no varió jamás:

Le mensonge de l'art pour l'art faisait mine d'ignorer le mal et en prenait ainsi la responsabilité. Mais le mensonge réaliste, s'il prend sur lui avec courage de reconnaître le malheur présent des hommes, le trahit aussi gravement, en l'utilisant pour exalter un bonheur à venir, dont personne ne sait rien et qui autorise donc toutes les mystifications¹⁵⁵.

El artista no puede aislarse sino que su alta misión está en hablar en nombre de quienes no pueden hacerlo, tomando conciencia de la miseria común y de su responsabilidad al respecto como artista. El arte camina, así, entre dos abismos, «la frivolidad y la propaganda». El arte inauténtico busca al abrigo del idealismo la irresponsabilidad acomodaticia, feliz y superflua que no compromete, que no causa quebranto ni escandaliza: el verdadero artista camina por derroteros más pedregosos e intransitables que, en el peor de los casos, lo llevan a la prisión, la locura o la muerte, nunca a una soledad satisfecha. Sólo esto puede justificar la misión del artista:

Pendant cent cinquante ans, les écrivains de la société marchande, à des rares exceptions près, ont cru pouvoir vivre dans une heureuse irresponsabilité. Ils ont vécu, en effet, et puis sont mort seuls, comme ils avaient vécu¹⁵⁶.

El arte no es un placer solitario, sino el medio para conmover al mayor número de hombres, ofreciéndoles una imagen privilegiada de los sufrimientos y alegrías comunes. La belleza no puede servir más que al dolor y la libertad de los hombres. La grandeza del arte se encuentra en la perpetua tensión entre la belleza y el dolor, el consentimiento y el rechazo. El oficio de artista supone,

¹⁵³ *L'homme révolté*, 679.

¹⁵⁴ R. Quilliot, «Commentaires», pág. 1.897.

¹⁵⁵ *Discours de Suède*, 1.089.

¹⁵⁶ *Loe. cit.*, 1.092.

así, un esfuerzo, un riesgo, una elección difícil, una libertad incómoda; de lo contrario, será el divertimento del arte por el arte o las letanías del arte realista, ambos conducentes a una creación nihilista y estéril, es decir, a la negación del propio arte.

4.2. *Dimensión cognoscitiva del arte*

Hasta aquí hemos tratado de la dimensión moral del arte. Nos detendremos ahora en la que hemos llamado la dimensión cognoscitiva del arte como vehículo en que la verdad se manifiesta. Ambas facetas, el servicio a la verdad y a la libertad, engrandecen por igual al creador¹⁵⁷. Para afrontar las circunstancias más adversas de su vida, Camus confiesa haber sacado fuerzas de tal idea sublime del arte y del oficio de escritor que profesaba. De hecho, será esa noción de rebelión y servicio a través de la estética la que le permitió abandonar, aunque nunca de un modo definitivo, sus propios estados de perplejidad ante el sinsentido. En su discurso de Suecia, pronunció las siguientes palabras:

Mais le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné aux humiliations à l'autre bout du monde, suffit à retirer l'écrivain de l'exil, chaque fois, du moins, qu'il parvient, au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier ce silence et à le faire retentir par les moyens de l'art.

La enseñanza de la tragedia para Camus es el *amor fati*, y consiste en que

[...] il y a un ordre, que cet ordre peut être douloureux, mais qu'il est pire encore de ne pas reconnaître qu'il existe. La seule purification revient à ne rien nier ni exclure, à accepter donc le mystère de l'existence, la limite de l'homme, et cet ordre enfin où l'on sait sans savoir. «Tout est bien», dit alors Œdipe et ses yeux sont crevés¹⁵⁸.

Entre las diversas vías para la expresión artística de la realidad destaca el teatro, género que, como la música, no nace para ser leído sino para ser representado y que, por ello, se desvanece tras cada representación para surgir renovado en la siguiente; estrenando en cada ocasión un rostro, un matiz, un sentido en virtud no sólo de quién y cómo ejecute la interpretación, sino también de ante quién y cuándo se haga:

Et d'abord je trouve que le théâtre est un lieu de vérité [...]. Ceux qui aiment le mystère des coeurs et la vérité cachée des êtres, c'est ici qu'ils doivent venir et que leur curiosité insatiable risque d'être en partie comblée¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Cf. «Discours du 10 décembre 1957», pronunciado en el Ayuntamiento de Estocolmo con motivo de la ceremonia de concesión del Premio Nobel (il, 1.071-1.075).

¹⁵⁸ *Sur l'avenir de la tragédie*, I, 1.708.

¹⁵⁹ *Pourquoi je fais du théâtre*, I, 1.725-1.726.

En 1959, en conversación mantenida con un periodista italiano, al referirse a su obra teatral Camus sostiene que, frente a quienes opinan que ése es un aspecto menor de su producción, él considera por el contrario que el teatro ha constituido para él un vehículo de expresión de gran importancia¹⁶⁰. De hecho, su obra teatral no es sino un soporte para expresar sus posiciones filosóficas. *Le mythe de Sisyphe* está considerado como piedra de toque filosófica del teatro del absurdo, nuevo tipo de drama del siglo xx que encuentra una de sus más logradas expresiones en Beckett, cuya obra *Esperando a Godot* expresa la miseria de nuestra condición moral, así como la desconfianza en la razón y el progreso, en una visión profundamente pesimista de un mundo que carece de sentido y donde no cabe sino la desesperación.

En el manifiesto de octubre de 1937, en el que diseña el programa de intenciones que iba a animar la trayectoria del Théâtre de l'Équipe, compañía fundada por el propio Camus en Argel, se muestra partidario de representar obras pertenecientes a las épocas trágicas de nuestra civilización que, como ya hemos visto, sitúa no sólo en el pasado sino también en el presente, y afirma que

[...] le Théâtre de l'Équipe demandera aux oeuvres la cruauté dans l'action. Ainsi se tournera-t-il vers les époques où l'amour de la vie se mêlait au désespoir de vivre: la Grèce antique (Eschyle, Aristophane), l'Angleterre élisabéthaine (Forster, Marlowe, Shakespeare), l'Espagne (Fernando de Rojas, Calderón, Cervantes), l'Amérique (Faulkner, Caldwell), notre littérature contemporaine (Claudé, Malraux)¹⁶¹.

El teatro requiere el tipo de público que Nietzsche denomina «oyente estético», en contraposición con aquel otro que se distancia al cual denomina «crítico», siendo el primero el que se ve agitado por un «sentimiento inconcebiblemente diverso y absolutamente incomparable» que le conmueve¹⁶².

En este sentido, J. M. Domenach ha escrito:

Se ha dicho de la tragedia que es el espectáculo más cívico que pueda darse; más que una participación individual requiere un público lo bastante unido por una fe y una historia para vibrar ante el espectáculo, un público capaz de conjuntarse al extremo, de convertirse en una especie de personaje. Cabría decir que, en su límite, la tragedia no requiere espectadores, sino solamente actores¹⁶³.

¹⁶⁰ Cf. R. Quilliot, «Albert Camus et le théâtre», en I, 1.692.

¹⁶¹ R. Quilliot, *loc. cit.*

¹⁶² Cf. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, págs. 176-178. En *Sulla storia della tragedia greca*, Nietzsche se detiene a analizar la actitud del público de la tragedia e indica que su estado de ánimo era solemne por tratarse de un culto en el que todos participaban: la asamblea general del pueblo encontraba en el coro a su portavoz y en el héroe veía encarnados sus propios ideales. Cf. F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca*, págs. 38-41.

¹⁶³ J. M. Domenach, *El retorno de lo trágico* (trad. de R. Gil Novales), Península, Barcelona, 1969, págs. 10 y 55. Citado por R. Avila Crespo, *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, 1986, pág. 34.

Las apreciaciones de Camus en este sentido son coincidentes con las de Nietzsche quien, en *El nacimiento de la tragedia*, había sostenido que «por ser el coro que participa del sufrimiento es a la vez el coro sabio, que proclama la verdad desde el corazón del mundo»¹⁶⁴, pues, como escribe Morvan Lebesque, «la vérité n'éclate jamais mieux que sous la défroque et la masque. Car le théâtre est illusion, c'est-à-dire, le contraire du mensonge»¹⁶⁵.

Pero el conocimiento que nos ofrece el arte trágico es básicamente de tipo práctico o moral. En esto Camus se aparta de Nietzsche y se aproxima a la concepción moralizante de la tragedia que tiene Aristóteles: Camus hace de la acción dramática una parábola de arquetipos morales y políticos en obras como *Calígula*, *L'état de siège* o *Les justes*.

En el año 1939 recoge en su diario la siguiente cita de la obra *El ocaso de los ídolos* de Nietzsche: «El artista trágico no es un pesimista. Dice sí a todo lo que es problemático y terrible», y en *Le mythe de Sisyphe* leemos: «L'art et rien que l'art, dit Nietzsche, nous avons l'art pour ne point mourir de la vérité». En efecto, el arte trágico afronta la verdad —que es el devenir— sin disimulos, pero, al mismo tiempo, redime de esa verdad que nos espanta. Escribe Granier:

La justice réhabilite le devenir, parce qu'elle traduit la résolution de laisser l'Être se montrer dans sa Vérité ultime [...]. Cette Vérité, qui celle du flux éternel de toute chose, nous l'appellerons la *Vérité originaire*, et nous l'opposerons à la fois à l'erreur-utile du pragmatisme vital et à l'erreur-nocive de l'Idéalisme métaphysique¹⁶⁶.

La verdad que se manifiesta en el arte trágico, especialmente en el teatro, es que todo lo finito es decadente, que no hay redención posible para la muerte; que hemos de proclamar la inocencia del Ser y su devenir incesante, pues éste no es sino un juego y, por ello, está más allá de toda categoría moral; que, a pesar de todo ello, hemos de ser fieles a la tierra y afirmar la vida, incluso en sus aspectos más espantosos; y que, bajo las contradicciones aparentes vida-muerte, salud-enfermedad, alegría-dolor, se esconde una unidad originaria, un fondo del que emergen los individuos y al que todos acaban por regresar. El pensamiento trágico es aquel que ofrece una imagen del hombre como aventurero del conocimiento, un ser sin patria que, como Ulises, deambula por un mundo que carece de referencias de sentido últimas, de criterios definitivamente establecidos.

Pero afrontar la verdad cara a cara es una prueba inhumana que exige valor heroico: quien es llevado por un desmesurado afán de verdad, corre el riesgo de ser arrojado, como Edipo, al abismo de la noche y el horror. A la cuestión de si puede el hombre asumir ilimitadamente la verdad hasta sus últimas consecuencias por sumisión a ese «imperativo de justicia» al que hace referencia Granier, la respuesta es negativa.

¹⁶⁴ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pág. 85.

¹⁶⁵ M. Lebesque, *Camus par lui-même*. Du Seuil, París, 1970, pág. 148.

¹⁶⁶ J. Granier, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Du Seuil, Paris, 1966, pág. 512.

Se hace así patente la necesidad vital de la ilusión. El conocimiento puro, descarnado y absolutamente franco puede arrastrarnos al hastío y la muerte, pues la verdad última es que todo es precario, salvo la corriente profunda de la Vida que se renueva para no morir jamás. El arte, en cuanto generador de belleza y plenitud, perfecciona la existencia y nos reconcilia con la vida. La apariencia artística se nos revela, simultáneamente, como el lugar donde la verdad se manifiesta y donde el ser humano encuentra un refugio ante el abismo de la verdad mediante la belleza, convirtiéndose de este modo el arte en el único reducto en que la vida humana puede prosperar: «Je ne puis vivre personnellement sans mon art», afirma Camus en su discurso de Suecia.

Aun cuando en el arte se da también una forma de ilusión y de velo, éstos son de muy distinto género a los que hallamos en la metafísica y la religión¹⁶⁷. Éstas secan la vida, la traicionan, pues el ideal de esa ilusión se sitúa más allá de este mundo al que, por otra parte, se desprecia y desfigura. La ilusión estética, por el contrario, es legítima porque implica una comprensión, al menos tácita, de la verdad originaria: la creación del artista trágico tiende un velo sobre el abismo, pero el abismo se hace patente, su eco se deja escuchar tras las formas bellas: se trata, así, de una ilusión consciente de serlo. El arte *transfigura* la existencia, mas no la *desfigura* pues, a diferencia de la filosofía, mira directamente, aunque por mediación de símbolos, a ese centro turbulento de la existencia del que nos habla Hebbel. En efecto, la sabiduría dionisiaca se hace omnipresente en la tragedia donde el héroe es aniquilado y el coro nos recuerda una y otra vez la amenaza de la muerte.

La plasmación estética de lo horrible y lo absurdo es lo que lo justifica y lo hace amable, permitiéndonos soportar la existencia. La belleza combate el dolor: sólo en la tragedia conviven en difícil armonía la sombra de la verdad dionisiaca y la luz de la apariencia apolínea, convirtiéndose la belleza en una vidriera a través de la cual se puede mirar el fondo oscuro de la existencia sin sucumbir al hastío. Se obtiene así un consuelo por mediación de la belleza que, siendo fiel a la realidad, la transfigura por la luz del genio creador sin forjar falsas imágenes: el arte asume de esta forma la máscara de ese mago que cura y salva del que nos habla Nietzsche.

Camus encuentra un modelo de esta sabiduría trágica en la obra de René Char, por quien siente profunda admiración. En el prefacio a la edición alemana de su poesía escribe:

¹⁶⁷ La experiencia estética, como la religiosa, nos permite elevarnos sobre la realidad, pero con una diferencia respecto a ésta: el arte quiere permanecer fiel a esa misma realidad que supera. En «Pourquoi je fais du théâtre?» (í, págs. 1.720-1.728), Camus escribe: «Lorsque mon ami Mayo dessinait les décors des *Possédés*, nous étions d'accord pour penser qu'il fallait commencer par des décors construits, un salon lourd, des meubles, le réel enfin, pour enlever peu à peu la pièce vers une région plus élevée, moins enracinée dans la matière. N'est-ce pas la définition même de l'art? Non pas le réel tout seul, ni l'imagination toute seule, mais l'imagination à partir du réel».

Char revendique avec raison l'optimisme tragique de la Grèce présocratique. D'Empédocle à Nietzsche, un secret s'est transmis de sommet en sommet, dont Char reprend, après une longue éclipse, la dure et rare tradition.

Y ese secreto, añade más abajo, no es sino la consigna del poeta, según la cual

[...] dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la beauté. Toute la place est pour la beauté. Dès cet instant, face au nihilisme de son temps et contre tous les reniements, chaque poème de Char a jalonné une route d'espérance¹⁶⁸.

En este sentido es realista el auténtico arte: en que permanece fiel a la tierra y a la vida, pero en otro sentido rechaza el mundo tal cual es al ir más allá de la realidad en que existe. Y justamente el modelo de este arte que ennoblece la existencia lo encontramos en las tragedias clásicas:

L'oeuvre la plus haute sera toujours, comme dans les tragiques grecs [...], celle que équilibrera le réel et le refus que l'homme oppose à ce réel, chacun faisant rebondir l'autre dans un incessant jaillissement qui est celui-là même de la vie joyeuse et déchirée. Alors surgit, de loin en loin, un monde neuf, différent de celui de tous les jours et pourtant le même, particulier mais universel, plein d'insécurité innocente, suscité pour quelques heures par la force et l'insatisfaction du génie¹⁶⁹.

En cierta ocasión, Camus descubre en Tenès, al pie de una montaña, una bahía que formaba un semicírculo perfecto. Impresionado por la belleza del paisaje, escribió en su diario:

Dans le soir tombant, une plénitude angoissée plane sur les eaux silencieuses. On comprend alors que, si les Grecs ont formé l'idée du désespoir et de la tragédie, c'est toujours à travers la beauté et ce qu'elle a d'oppressant. C'est une tragédie qui culmine. Au lieu que l'esprit moderne a fait son désespoir à partir de la laideur et du médiocre.

Ce que Char veut dire sans doute. Pour les Grecs, la beauté est au départ¹⁷⁰.

No obstante, admite Camus, la única vía para acceder a la verdad no es el dolor, también la felicidad conduce a ella, pero es un rasgo de nuestra época, enferma de nihilismo, el tránsito necesario por el dolor como medio para despertar la conciencia adormecida por el engaño del optimismo racionalista, que desprecia y hace oídos sordos al sufrimiento y a la injusticia.

¹⁶⁸ René Char, II, 1.163-1.166.

¹⁶⁹ Discours de Suède, 1.090-1.091.

¹⁷⁰ Carnets II, pág. 240.

C'est en effet la culpabilité des sociétés serviles, comme est la nôtre, qu'il leur faille toujours la douleur et la servitude pour entrevoir une vérité qui pourtant se trouve aussi dans le bonheur, quand le coeur en est digne. Quelle plus grande conquête au contraire que celle d'hommes qui s'élèveraient au dénuement par le bonheur? Mais, après tout, s'il s'agit de ceux qui, par naissance ou par pente, ne peuvent sa faire, selon le mot de Saint-Just, alors la douleur est pour eux l'une des faces, quoique la moins noble, de la vérité; et la vérité de l'esclave vaut mieux que la mensonge du seigneur.

En Camus el arte carece de la significación ontológica y metafísica que tiene en Schopenhauer, Hebbel y Nietzsche que conciben al artista como un co-creador que, con su actividad, colabora con esa corriente de vida que es la Voluntad. De ser un instrumento al servicio de la voluntad cósmica, pasa a convertirse en un instrumento puesto al servicio de los hombres para cumplir la misión de transformar moralmente el mundo y mostrarnos la verdad por mediación de la belleza.

El arte nos reconcilia con la existencia, no sólo en sus dimensiones amables, sino también horribles, la enaltece y embellece de manera que la amemos tal cual es y sintamos que la muerte está justificada o, mejor, tiene un sentido, hasta exclamar con Edipo: «¡Todo está bien!». Pero el arte posee una doble naturaleza: es, a la vez, rechazo y aceptación:

Pour corriger une indifférence naturelle, je fus placé à mi-distance de la misère et du soleil. La misère m'empêcha de croire que tout est bien sous le soleil et dans l'histoire; le soleil m'apprit que l'histoire n'est pas tout. Autrement dit, je devins un artiste, s'il est vrai qu'il n'est pas d'art sans refus ni sans consentement¹⁷¹.

Esa concepción dúplice del arte, a mitad de camino entre el rechazo y el consentimiento, permanece intacta a lo largo de toda su vida y la encontramos desde *L'envers et l'endroit* hasta *L'homme révolté*.

El arte no sólo nos reconcilia con la existencia en este sentido, sino también en el de ofrecernos una ocasión para la comunicación fraternal y la transformación de la realidad: es una de las vías privilegiadas por las que el ser humano puede canalizar su rebeldía contra la injusticia y el sufrimiento moral con el objetivo de reducir en lo posible tales miserias: «L'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher»¹⁷². El ansia de justicia, el respeto a la libertad y la búsqueda de la belleza son los tres impulsos y pilares que han de aunarse y conciliarse en la difícil tarea del artista.

Pero la verdad es misteriosa y está siempre por conquistar; y la libertad es peligrosa, incómoda y difícil, nunca definitiva, siempre amenazada. Por todo ello, el arte no puede ofrecer ni soluciones definitivas ni imágenes complacientes. El camino es largo y penoso, el final no existe, los lugares de solaz escasos: pero

L'envers et l'endroit, 6.
Discours de Suède, 1072.

es el único que, a través de la lucha fraterna y solidaria, conduce a una existencia gozosa y luminosa aunque siempre al borde del abismo.

Je n'ai jamais pu renoncer à la lumière, au bonheur d'être, à la vie libre où j'ai grandi. Mais bien que cette nostalgie explique beaucoup de mes erreurs et de mes fautes, elle m'a aidé sans doute à mieux comprendre mon métier, elle m'aide encore à me tenir, aveuglément, auprès de tous ces hommes silencieux qui ne supportent dans le monde la vie qui leur est faite que par le souvenir ou le retour de brefs et libres bonheurs¹⁷³.

El arte, en Camus, no puede nunca estar al servicio del odio, el terror, la indignidad. La experiencia estética, para ser válida, ha de ser liberadora y dignificante tanto para su autor como para su espectador. Su idea del arte es sublime y está muy lejos de esa concepción de la obra como inversión rentable que mancilla al objeto artístico y al propio artista, pues reduce también el arte a un comercio, a campo de batalla en que litigan intereses espurios, perdiendo el objeto su auténtica dignidad y sus dimensiones moral y cognoscitiva, donde residen su luminosidad y grandeza. La firma se cotiza por encima del verdadero valor artístico, pasando el tema y el tratamiento a un segundo plano. Es la consumación de esa concepción superficial del arte como puro divertimento o pose de la que Camus quiere apartarse.

A través del arte, como instrumento cuyo artífice y protagonista principal es el ser humano y su condición mendicante, hemos abandonado al hombre absurdo —perplejo— y nos adentramos ahora en los dominios del hombre rebelde.

Loe. cit., 1.074. Cf. «Le pari de notre génération», il, 1.898-1.904.

TERCERA PARTE

LA REBELIÓN Y LO TRÁGICO

La révolte prouve par là qu'elle est le mouvement même de la vie et qu'on ne peut la nier sans renoncer à vivre.

L'homme révolté

1. El tránsito a la rebeldía en la obra de Camus: la necesidad de la praxis Diversos tipos de rebeldía

Tal como sucede con el tema del absurdo, sobre la rebeldía como actitud humana esencial Camus proyecta la elaboración de una obra global en varios frentes: ensayo, novela y teatro. Si en el absurdo *Le mythe de Sisyphe* constituía el centro temático, en la rebelión lo será *L'homme révolté* (1951), ensayo filosófico en torno a un asunto que ya había encontrado expresión literaria en 1947 con *La peste*, en 1948 con *L'état de siège*, y en 1949 con *Les justes*¹.

La praxis rebelde solidaria surge de la desesperanza, como indica Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*, pero esa angustia vital que lleva a Unamuno a creer en Dios, empuja a Camus a creer en el hombre². Sin embargo, Camus se opone a la visión pesimista y resignada de la existencia que defiende Schopenhauer, según la cual la esencia del mundo es dolor y tal esencia no puede ser modificada. Se trata de arbitrar una salida al sinsentido en el orden moral, dado que ésta resulta mviabile en el ámbito teórico. Como ha señalado el profesor Vicent

¹ En esta obra introduce Camus la presencia del coro con un papel similar al que cumplía en la tragedia clásica: hacerse portavoz de la sabiduría dionisíaca que anuncia que la muerte es la única verdad.

² Cf. M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Alianza, Madrid, 1986, págs. 130 y sigs., 177 y 245-246.

Engel, ésta es una de las características que le apartan de Sartre y que le llevan a afirmar: «Je n'ai pas beaucoup de goût pour la trop célèbre philosophie existentielle; et, pour tout dire, j'en crois les conclusions fausses»³. En efecto, la actitud de Sartre ante el absurdo es muy diferente pues

[...] *La nausée* et *Les mains sales*, en dépit de leurs immenses qualités d'écriture, sont autant d'actes de soumission et de preuves de complaisance à l'absurdité de la vie. Par contre, toute l'oeuvre de Camus est un cheminement, une lutte contre l'absurde⁴.

Al describir la personalidad del conquistador, uno de los modelos de hombre absurdo, Camus indica en *Le mythe de Sisyphe* que hay que elegir entre la contemplación y la acción, y añade:

Si je choisis l'action, ne croyez pas que la contemplation me soit comme une terre inconnue. Mais elle ne peut tout me donner et, privé de l'éternel, je veux m'allier au temps [...].

Les conquérants savent que l'action est en elle-même inutile. Il n'y a qu'une action utile, celle qui referait l'homme et la terre. Je ne referai jamais les hommes. Mais il faut faire «comme si»⁵.

La rebeldía es presentada en su ensayo sobre el absurdo como una de las consecuencias del razonamiento absurdo y como la única posición filosófica coherente en el seno del sinsentido, definiéndola como «un affrontement perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité»⁶, confrontación que, a la postre, resulta inútil y sin esperanza, pues «cette révolte n'est que l'assurance d'un destin écrasant, moins la résignation qui devrait l'accompagner». En este ensayo la rebelión, la libertad y la pasión van precedidas del posesivo 'mi', pues son consideradas experiencias vividas de manera estrictamente personal, que se imponen a quien haya hecho la travesía por el absurdo. Sin embargo, en *L'homme révolté* la rebeldía adquiere otro nivel: se define como una característica esencial al ser humano e incluso como el movimiento mismo de la vida.

En el primer ensayo, se sostiene que frente a los *sauts* religioso y existencialista, el rebelde es quien, poseído por la *hybris*, se obstina lúcidamente en mantenerse en vida, rechazando todo lo que en ella resulta insatisfactorio, pero renunciando a todo consuelo y a toda esperanza. La importancia de la acción es que

[...] cette révolte donne son prix à la vie. Étendue sur toute la longueur d'une existence, elle lui restitue sa grandeur [...]. Le spectacle de l'orgueil humain est inégalable⁷.

³ «Le pessimisme et le courage», *Combat*, septiembre de 1945, n. 312.

⁴ V. Engel, «Ni Dieu ni néant: pour une éthique camusienne de la solidarité», *Ethica*, 1, vol. 4, 1992, pág. 86.

⁵ *Le mythe de Sisyphe*, II, 165-166.

⁶ *Loc. cit.*, 138.

⁷ *Loc. cit.*, 139.

La praxis rebelde en este momento inicial en la obra de Camus, parece poseer sólo un valor testimonial, teñida como está de fatalismo e individualismo. Los siguientes fragmentos de *Le mythe de Sisyphe* así lo demuestran:

Ces refus sont le contraire du renoncement. Il s'agit de mourir irrécupérable et non pas de plein gré. Le suicide est une méconnaissance. L'homme absurde ne peut que tout épuiser, et s'épuiser. L'absurde est sa tension la plus extrême, celle qu'il maintient constamment d'un effort solitaire, car il sait que, dans cette conscience et dans cette révolte au jour le jour, il témoigne de sa seule vérité qui est le défi. Ceci est une première conséquence⁸.

Y unas páginas después describe el sombrío horizonte de un hombre que se enfrenta a la muerte renunciando a todo consuelo, y se obstina en el absurdo hasta sus últimas consecuencias:

L'homme absurde entrevoit ainsi un univers brûlant et glacé, transparent et limité, où rien n'est possible mais tout est donné, passé lequel c'est l'effondrement et le néant. Il peut alors décider d'accepter de vivre dans un tel univers et d'en tirer ses forces, son refus d'espérer et le témoignage obstiné d'une vie sans consolation.

Mais que signifie la vie dans un tel univers? Rien d'autre pour le moment que l'indifférence à l'avenir et la passion d'épuiser tout ce qui est donné. La croyance au sens de la vie suppose toujours une échelle de valeurs, un choix, nos préférences. La croyance à l'absurde, selon nos définitions, enseigne le contraire.

Savoir si l'on peut vivre sans appel, c'est tout ce qui m'intéresse⁹.

- En lo sucesivo Camus irá modificando esta concepción inicial de la rebeldía, dándose así una evolución en su pensamiento hacia posiciones más realistas que no renuncian, sin embargo, al planteamiento trágico inicial. Así, en el prólogo que escribe en 1953 con motivo de la publicación de *Actuelles I*, al referirse al peligro de que una nueva guerra asole Europa, sostiene que la primera tarea de los intelectuales y artistas es la de proponer la esperanza de valores más que la certidumbre de la destrucción, esperanza que no puede resultar inútil¹⁰.

Quien esto afirma es ya el Camus de *L'homme révolté*, obra en que se desdice de algunas de las impracticables exigencias que había impuesto a la rebeldía en su anterior ensayo. No podemos calibrar hasta qué punto influyeron en este proceso de evolución las voces que, tanto desde posiciones cristianas como marxistas, le acusaban con insistencia de pesimismo, adjetivo que siempre le molestó de forma especial y del que trató de despojarse. En efecto, nadie puede luchar sin un horizonte de sentido ni una escala de valores, nadie puede obstinarse en una vida sin consuelo alguno, nadie puede escapar al desaliento si no encuentra más

⁸ *Loe. cit.*

⁹ *Loe. cit.*, 142-143.

¹⁰ Cf. *Actuelles I*, II, 713-714.

que sinsentido, obscuridad y soledad, elementos en que se desenvuelve Meursault, protagonista de *L'étranger*. La ausencia completa de esperanza no conduce sino al nihilismo, como el propio Camus reconoce en *L'homme révolté*". El esfuerzo ha dejado, pues, de ser solitario, y la escala de valores ahora sí que existe y está presidida por el valor absoluto del ser humano como ser libre y sujeto moral, digno por ello de respeto absoluto, único ser que merece la consideración de fin en sí mismo según el imperativo kantiano.

La perspectiva ha cambiado: de su relación personal con el mundo —*Le mythe de Sisyphe*—, Camus ha pasado ahora a analizar la relación del hombre con el problema de la necesidad histórica y del asesinato institucional, permaneciendo, sin embargo, la nada como el horizonte último de la acción: persiste, así, la tensión trágica entre desesperación y esfuerzo heroico. Es necesario proponer una conducta que se compadezca con la no significación del mundo. Esto es lo esencial. Pensando en *L'être et le néant* reprocha justamente al existencialismo «de ne s'en pas soucier», y añade en su diario:

Poser la question du monde absurde, c'est demander: «Allons-nous accepter le désespoir sans rien faire?». Je suppose que personne d'honnête ne peut répondre oui¹².

L'homme révolté, ensayo central en este período de la obra de Camus, afronta el análisis de la rebeldía en tres fases: en primer lugar define en su pureza ese movimiento de la conciencia que se llama rebelión; a continuación hace una consideración histórica de la misma bajo sus aspectos metafísico, literario y social, escudriñando al mismo tiempo las condiciones bajo las cuales este movimiento ha sufrido una desviación de sus propósitos originales a lo largo de los siglos *xix* y *xx* (es lo que podemos denominar las patologías de la rebelión); por último, expone la posibilidad de restaurar la rebelión en su verdad y pureza originales, de modo que el crimen quede rigurosamente excluido. En el último capítulo de la obra, «La pensée de midi», expone los elementos que configuran una existencia trágica¹³.

El mito y la figura de Prometeo vienen ahora a ocupar el lugar de privilegio que, en el absurdo, había tenido el mito de Sísifo.

En *L'homme révolté*, que no es sino un esfuerzo para comprender nuestro tiempo, se distinguen dos tipos de rebelión surgidas en los últimos dos siglos:

¹¹ *L'homme révolté*, H, 686.

¹² *Carnets il*, Gallimard, París, 1989, pág. 116.

¹³ En lo que respecta a la denominación y caracterización tanto de esta existencia como del pensamiento que la preside, es el Zaratustra de Nietzsche la fuente de inspiración de Camus. Éste piensa, sin duda, en esa sabiduría gozosa y agradecida a una tierra que, en su mediodía luminoso, hace exclamar al profeta: «Como uno de esos barcos cansados, en la más tranquila de todas las bahías: así descanso yo también ahora, cerca de la tierra, fiel, confiado, aguardando, atado a ella con los hilos más tenues. ¡Oh felicidad! ¡Oh felicidad! ¿Quieres acaso cantar, alma mía? Yaces en la hierba. Pero ésta es la hora secreta, solemne, en que ningún pastor toca su flauta» (F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, trad. de A. Sánchez Pascual, Círculo de Lectores, Barcelona, 1994, «A mediodía», pág. 355).

-La *metafísica*, dirigida contra la propia condición del ser humano en lo que ésta tiene de finita. Su objetivo es erradicar el sufrimiento y la muerte, que se utilizan como argumentos contra la existencia de Dios. Esta rebelión se ha expresado a través de la filosofía y el arte, siendo Sade uno de los precursores de la misma y uno de los mejores exponentes de la *desmesura* que conlleva. La rebelión metafísica parte de una insatisfacción completa respecto a la creación entera: «Matemos a Dios para divinizar al hombre». Ésta sería la consigna de sus aspiraciones desmesuradas que acaban por justificar el asesinato en nombre de esas mismas aspiraciones.

-La *histórica*, o rebelión de los esclavos contra sus opresores, que se realiza bajo el deseo de justicia y se dirige contra todo aquello que oprime al hombre. Engloba la rebeldía histórica aquellos acontecimientos subversivos que se han dado en Europa desde la Revolución francesa. Éstos son interpretados por Camus como la consecuencia lógica de las propias aspiraciones desmedidas de la rebelión metafísica: a demostrar tal relación de consecuencia lógica dedica Camus su ensayo. También en este caso las aspiraciones son desmesuradas: el objetivo tácito es alcanzar la libertad absoluta. Pero la libertad absoluta sólo puede ser la libertad de unos pocos que oprimen y socavan la libertad de los demás. Éste es el precio que debe pagar quien ha pretendido convertir a los hombres en dioses, cayendo en el pecado de la desmesura —*hybris*—, origen de todos los males que acechan a los mortales, tanto en la tradición judeocristiana («De ninguna manera moriréis», responde la serpiente a Eva; «es que Dios sabe muy bien que el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, concedores del bien y del mal»¹⁴; el orgullo es también el primer pecado que menciona Elihú, el sabio, en su discurso a Job¹⁵) como en la griega (Sísifo, Ulises, Ajax, Edipo)¹⁶.

El problema es éste: una y otra formas de rebeldía poseen el mismo punto de partida, que es la defensa de la dignidad humillada del ser humano; pero también ambas acaban en el mismo callejón sin salida: la justificación racional del crimen, lo que supone una traición a esa dignidad que originalmente se trataba de defender. La rebeldía se desvirtúa y olvida sus orígenes.

Por tanto, no es ahora el suicidio —tema central de *Le mythe de Sisyphe*— sino el asesinato y su justificación moral el escollo principal al que se enfrenta la reflexión del hombre rebelde que dice no a la injusticia y al sufrimiento de los inocentes. Se plantea, así, por decirlo en términos pascalianos¹⁷, la necesidad de

¹⁴ *Génesis*, c. 3, vv. 4-5.

¹⁵ *Job*, c. 33, v. 17.

¹⁶ El mismo Platón, refiriéndose a los siete sabios, escribió: «Prueba de su saber en este estilo son los dichos breves y dignos de memoria que cada uno pronunció cuando, reunidos en Delfos, quisieron ofrecer a Apolo, en su templo, las primicias de su sabiduría, y le consagraron las inscripciones que todo el mundo repite: "conócete a ti mismo" y "nada en demasía"» (*Protágoras*, 343 d).

¹⁷ Pascal escribió, refiriéndose al conocimiento humano: «La connaissance de Dieu sans celle de sa misère fait l'orgueil. La connaissance de sa misère sans celle de Dieu fait le désespoir» (B. Pascal, *Pensées*, en *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1969, parágrafo 75, pág. 1.103).

construir la acción rebelde entre el orgullo —el peor de los pecados, origen de toda maldad— y la desesperanza, sin caer en la tentación de postular una esperanza más allá de la muerte. Es necesario preservar la fidelidad a la tierra, conjugar el amor y la rebeldía en una tierra «déserté par les dieux» donde «toutes mes idoles ont des pieds d'argile»¹⁸.

Como señala Bañeza Domínguez, que la rebeldía es un acto fundamentalmente solidario, no individual, es algo que se hace patente en *La peste* y *L'état de siège*: en una y otra es el espectáculo de la opresión ajena lo que provoca la rebelión de Rieux y de Diego. El objetivo de la rebeldía es vencer la injusticia: «Qu'ai-je donc à vaincre en ce monde, sinon l'injustice qui nous est faite?», se pregunta Diego en *L'état de siège*. Este personaje encarna la moral rebelde: la libertad y la justicia son abolidas, todo es sometido al arbitrio de la Peste y de su secretaria, la Muerte; frente a ambas y Nada, que en este drama representa el nihilismo como ingrediente básico de la sensibilidad absurda, Diego se levanta poniendo por encima de todos ellos el *honor*, virtud a la que Camus alude constantemente en su obra¹⁹. La tragedia acaba con la muerte del héroe, pero su vida ha tenido sentido y su semilla permanece y germina: la lucha no es baldía.

La soledad decíamos que era una de las raíces del absurdo: el protagonista del relato *Jonas {L'exil et le royaume}*, que, por otra parte, tiene un importante contenido autobiográfico, hará este descubrimiento y, al final del relato, nos dejará con la incertidumbre de si la única palabra que aparece legible en su último lienzo es 'solitario' o 'solidario', expresión de dos alternativas radicales para el ser humano: la primera conduce al *sentiment de l'absurde* y la segunda al sentido.

La lucha del doctor Rieux, protagonista de *La peste*, contra el sufrimiento de los hombres sometidos al mal con sus múltiples rostros, que es lo que representa la epidemia, es una lucha heroica y trágica: está convencido de la derrota final pues el sufrimiento seguirá imperando, pero no por ello deja de luchar ni de amar la vida; si bien se trata de un amor tumultuoso y difícil, teñido en ocasiones de desesperación, como cuando se enfrenta con lucidez a los elementos más escandalosos del sufrimiento y los contrapone a cualquier intento de *teodicea*: «Non, mon père. Je me fais une autre idée de l'amour. Et je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés», contesta al sacerdote Paneloux²⁰.

Así, la propuesta de sentido, incluso contra la siempre victoriosa muerte, encuentra su mejor expresión en la lucha heroica del doctor Rieux, emblema de la nueva rebeldía que huye de la desesperanza y del orgullo, y no olvida sus generosos orígenes: la defensa incondicional de la dignidad sagrada de cada hombre. Como afirma Morvan Lebesque, que encuentra también numerosos rasgos de la vida de Camus en este personaje,

¹⁸ *Noces*, II, 88.

¹⁹ T. Bañeza Domínguez, «La ética de la rebelión en Albert Camus», *CuadRS*, 29-30, 1987, páginas 255-265.

²⁰ *La peste*, I, 1.397.

[...] Rieux, enseigné par la misère, a appris au contact de ses malades la vanité des victoires toujours provisoires; il sait que la peste ne peut être qu'une interminable défaite, mais aussi que l'homme exige l'effort de le sauver. Tarrou lui apporte son aide au nom de sa morale, la compréhension [...]. Au mal, les compagnons de *La peste* opposent la solidarité. Le drame est celui d'une fraternité qui trouve en elle seule ses raisons d'agir, hors de tout commandement supérieur, hors de tout bien absolu. Refus de Dieu; mais en contrepartie, sens profond du sacré²¹.

El sacerdote, por su parte, encarna sucesivamente en el transcurso de la obra dos formas enfrentadas de concebir la religión: una que podemos adjetivar de suprahumana, que sólo atiende a la trascendencia y mira al sufrimiento humano con desprecio: el hombre es culpable y la frágil naturaleza humana no merece sino un juicio inapelable y una condena proporcionada a su culpabilidad; y una segunda forma que podemos denominar trágica y que permanece presa de la incertidumbre, atenta y comprometida con el sufrimiento, atormentada por el escándalo de un Dios justiciero que no parece tener piedad de los inocentes, más próxima a la actitud heroica del doctor²².

A pesar de tratarse de una novela, esta obra ha sido considerada una tragedia en sentido clásico. El propio Lebesque no duda en calificarla así:

Tragédie jusque dans son découpage en cinq grands chapitres —comme les cinq actes traditionnels de la tragédie classique— ne portait pas l'indication 'roman' sur sa couverture; dédaignant la vertu commerciale du mot, elle se savait une chronique dramatique, une sorte de théâtre enfermé dans un livre²³.

Su propuesta de rebeldía no sólo va dirigida a cada individuo, sino también, y sobre todo, a la colectividad: tiene vocación de vertebrar la sociedad en torno a unos valores morales que tengan en la libertad y la dignidad de cada individuo sus referentes máximos:

²¹ M. Lebesque, *Camus par lui-même*, Du Seuil, París, 1970, págs. 85-86.

²² En *Judith*, la tragedia de Hebbel que hemos comentando, hallamos una conmovedora escena en que una madre que acaba de perder a su hijo se lamenta amargamente de la crueldad divina en presencia de un sacerdote: «-Una madre (levantando en brazos a su hijo): ¿Es posible que una madre haya pecado hasta el extremo de que su hijo inocente tenga que perecer de sed? -El sacerdote: La venganza no tiene límites cuando el pecado no los conoce. -La madre: Pues yo te digo, sacerdote, que una madre no puede haber pecado hasta ese punto. La ira del Señor puede ahogar al hijo que está aún en las entrañas; pero, si ha venido ya al mundo, debe vivir. Si engendramos, es a fin de poseer dos veces nuestro cuerpo y de poder amarlo en el niño, donde nos sonrío en toda santidad y pureza» (F. Hebbel, *Judith*, trad. de R. Baeza y K. Rosenberg, Atenea, Madrid, 1918, págs. 168-169). Estas dos perspectivas han sido explicadas por Paul Ricoeur como las dos versiones, ética y trágica, del mal (cf. P. Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, trad. de C. Sánchez Gil, Taurus, Madrid, 1982, págs. 363-427).

²³ M. Lebesque, *op. cit.*, pág. 90.

Et moi, refusant d'admettre ce désespoir et ce monde torturé, je voulais seulement que les hommes retrouvent leur solidarité pour entrer en lutte contre leur destin révoltant²⁴.

Camus plantea, si se nos permite decirlo así, una *religión de la solidaridad* basada en la fraternidad humana que aún permanece tras la muerte del Dios-Padre, solidaridad que no sólo se refiere al cercano, sino que se extiende también al extraño, tanto en el espacio como en el tiempo. La vida de Camus, que se autodenomina un «écrivain de combat»²⁵, nos ofrece un modelo de intelectual comprometido con su tiempo, como puede comprobarse en muchos de sus escritos e intervenciones públicas. En su obra encontramos críticas, reproches, pronunciamientos valientes y propuestas clarificadoras. Ninguno de los graves acontecimientos que agitaban la vida europea en aquellos difíciles años de las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta, dejaron de tener eco en su obra. En cierto modo podemos afirmar que Camus se siente como *el primer hombre* (título de su novela autobiográfica) que sucede a la época que Nietzsche denomina de «el último hombre», aquel que desea la muerte y la nada, el hijo del nihilismo. Afrontaría así la difícil tarea de iniciar la creación de una nueva moral atea que fomente la vida. Como profeta laico, anuncia el inminente advenimiento de una nueva aurora que alumbrará una existencia huérfana tras la muerte de Dios y ensombrecida tras la tiranía de la razón. Nietzsche es aquí la fuente de inspiración de Camus²⁶. En marzo de 1954 mencionó Camus por primera vez en público esa novela autobiográfica como proyecto futuro. Afirmó tener el título y el tema, así como el marco:

[...] esas tierras sin pasado de las que hablo *en L'été*, tierras imaginarias hechas con la aportación de muy diversas razas [...] imagino, pues, "un primer hombre" que parte de cero, que no sabe leer ni escribir, que no tiene moral ni religión. Sería, si usted quiere, una educación, sólo que sin educador. Se situaría en la historia contemporánea, entre las revoluciones y las guerras²⁷.

En diversos lugares de su obra, Camus señala el carácter provisional de *Le mythe de Sisyphe*, y se refiere a su deseo de acometer «una inmensa revisión de valores, total y clarividente». Así, por ejemplo, la carta que dirige en 1943 a Francis Ponge²⁸, o su artículo «Le pessimisme et le courage», aparecido en *Combat* en septiembre de 1945, donde afirma:

²⁴ *Lettres à un ami allemand*, II, 240.

²⁵ Cf. *Ce que je dois à l'Espagne*, il, 1908.

²⁶ Cf. F. Nietzsche, *La gaya ciencia* (trad. de E. Ovejero y Mauri), Aguilar, Buenos Aires, 1974, párrafos 125 y 343.

²⁷ Citado por H. Lottman, *Albert Camus* (trad. de A. Alvarez Fraile *et al*), Taurus, Madrid, 1994, pág. 570.

²⁸ *Lettre au sujet du «Parti pris»*, il, 1.662 y sigs.

C'est un problème de civilisation et il s'agit de savoir pour nous si l'homme, sans le secours de l'éternel ou de la pensée rationaliste, peut créer à lui seul ses propres valeurs [...]. La France et l'Europe ont aujourd' hui à créer une nouvelle civilisation ou à périr.

Y después añade:

Non, tout ne se résume pas dans la négation ou l'absurdité. Nous le savons. Mais il faut d'abord poser la négation et l'absurdité puisque ce sont elles que notre génération a rencontrées et dont nous avons à nous arranger.

El objetivo es salvar al ser humano del nihilismo mediante la praxis solidaria. En este punto, Camus se aparta de Nietzsche: el superhombre no tiene par, y el medio en que se desarrolla la predicación de Zarathustra es la soledad de las altas cumbres. Éstos son rasgos ajenos al rebelde camusiano: la fraternidad exige someterse a la alternativa del «o todos o ninguno». Al mismo tiempo, esa fraternidad se apoya en una moral de la compasión extraña también al pensamiento de Nietzsche. Por eso escribe:

Les mauvais génies de l'Europe d'aujourd'hui portent des noms de philosophes: ils s'appellent Hegel, Marx et Nietzsche [...]. L'admirable, chez Nietzsche, est qu'on y trouve de quoi corriger ce qui sa pensée présente d'autre part de nuisible. Je le place infiniment au-dessus des deux autres²⁹.

Puede observarse en la obra camusiana un progresivo distanciamiento de los postulados nietzscheanos paralelo a la evolución intelectual que, entre 1942 y 1951, le lleva a matizar, o incluso abandonar, algunos de los principios establecidos en la etapa del absurdo. En Camus, la compasión, virtud cristiana que encumbró Schopenhauer y denostó Nietzsche, adquiere un valor positivo:

Nietzsche está convencido de que, a pesar de que su filosofía es atea, Schopenhauer no ha conseguido deshacerse de prejuicios cristianos en su propuesta de una moral de la compasión. Schopenhauer, que no encontró en su filosofía un lugar para la fe, tampoco pudo nada contra la desesperación y la catástrofe que sigue a la pérdida de la divinidad. Si el sacerdote ascético había orientado la voluntad hacia la nada —el más allá—, el filósofo de Danzig no encuentra otra alternativa que el progresivo desasimiento, el olvido de sí y la autoaniquilación, y no reconocerá otro valor más alto que la compasión³⁰.

Para Schopenhauer,

²⁹ G. d'Aubarède, «Rencontre avec Albert Camus», *Les Nouvelles littéraires* (10 de mayo de 1951), en *il*, 1.341.

³⁰ R. Avila Crespo, *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, 1986, pág. 22.

[...] sólo aquéllos a los que les ha tocado en suerte un buen corazón, una voluntad buena, un carácter elevado y noble, actúan moralmente, es decir, por compasión. Tal es el único móvil moral, que supone una superación del principio de individuación y del egoísmo que es propio de tal principio. Pues es bueno o compasivo el hombre que establece la menor diferencia posible entre él y los otros, es decir, aquél a quien resulta familiar el conocimiento de la identidad metafísica de todos los seres³¹.

La compasión es, así, una virtud con la que azarosamente es adornado el corazón de algunos. Schopenhauer se mueve en una consideración innatista del carácter, que no es sino la Voluntad singularizada en cada uno de nosotros: éste se hereda y es invariable (rasgo anti-ilustrado de profunda desconfianza en las posibilidades de la educación como instrumento capaz de hacer de nosotros seres racionales y libres).

Camus, sin embargo, hará de la compasión una virtud esencial, en torno a la que pivotará la construcción de la moral atea que permita la salida del sinsentido; si bien, no es necesario decirlo, para él, ésta como las demás virtudes, supone una conquista del sujeto libre, resultado de la lucha que se origina en su interior y que le permite salir del estado de aislamiento en que los seres humanos propendemos a caer. Camus sustituirá la voluntad de dominio, con la que Nietzsche había teñido la acción del héroe, por el valor de la compasión como el único que puede orientar la rebeldía del hombre y para el hombre³², oponiéndose con ello al filósofo alemán, para quien sólo los decadentes defienden que la compasión es una virtud³³.

El héroe camusiano es, como vamos a ver ahora, un héroe trágico, un nuevo Prometeo que tiene presentes los límites infranqueables de su acción —*sophrosine*, medida—, se rebela contra la injusticia, hija de la tiranía de la razón histórica y científica —el nuevo rostro de la deidad en nuestro siglo— que le oprime; y es consciente del carácter irresoluble del conflicto, por más que no ceje en su empeño por hacer que el dolor humano disminuya:

L'homme d'aujourd'hui qui crie sa révolte en sachant que cette révolte a des limites, qui exige la liberté et subit la nécessité, cet homme contradictoire, déchiré, désormais conscient de l'ambiguïté de l'homme et de son histoire, cet homme est l'homme tragique par excellence³⁴.

³¹ R. Ávila Crespo, «Pesimismo y filosofía en A. Schopenhauer», *Pensamiento*, 177, vol. 45, 1989, págs. 66-67.

³² Pedro Lain Entralgo ha escrito sobre la voluntad de poder y su origen en la modernidad: «Grave desmesura hay asimismo en la valoración nietzscheana del poderío como suprema clave de la actividad social de los individuos y de la vida política de los pueblos; tesis que en sí misma, como Heidegger y Zubiri mostrarán, tiene su raíz en el radical voluntarismo de la actitud cartesiana ante el mundo, y por tanto en el origen mismo de la mentalidad moderna» (P. Lain Entralgo, *Esperanza en tiempo de crisis*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1993, pág. 29).

³³ Cf. F. Nietzsche, *Ecce Homo* (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1978, págs. 26-28.

³⁴ *Sur l'avenir de la tragédie*, I, 1.709.

Frente al hombre absurdo, el héroe rebelde es, pues, el resultado de la constatación de la existencia de valores morales que confieren sentido a la vida. El absurdo es sólo un punto de partida, como lo había sido la duda metódica para Descartes³⁵. A partir de ahí hay que alcanzar una evidencia que quede al abrigo de toda sospecha: «La première et la seule évidence qui me soit ainsi donnée, à l'intérieur de l'expérience absurde, «st la révolte».

En una entrevista concedida en mayo del 51 a *Les nouvelles littéraires*³⁶, pronuncia estas esclarecedoras palabras:

Quand j'analysais le sentiment de l'Absurde dans *Le mythe de Sisyphe*, j'étais à la recherche d'une méthode et non d'une doctrine. Je pratiquais le doute méthodique. Je cherchais à faire cette «table rase» à partir de laquelle on peut commencer à construire.

Si on pose que rien n'a de sens, alors il faut conclure à l'absurdité du monde. Mais rien n'a-t-il de sens? Je n'ai jamais pensé qu'on puisse rester sur cette position. Déjà, quand j'écrivais *Le mythe*, je songeais à l'essai sur la révolte que j'écrirais plus tard.

Puede sorprendernos saber que estas palabras pertenecen al mismo autor que escribió las páginas desoladas de *Le mythe de Sisyphe* o *L'étranger* que tanto gustaron a Sartre. Pero estas líneas confirman lo que ya apuntábamos más arriba: que no hay un único Camus, el del absurdo, sino dos, y que el primero ya soñaba con el segundo. El absurdo, lo hemos dicho, no es sino una etapa provisional, aunque necesaria, en el camino que conduce a la rebeldía. Como Descartes, que legitimó la duda e introdujo en la filosofía moderna la prudencia y la crítica como actitudes racionales, no puede ser considerado un filósofo escéptico sino que, por el contrario, su dogmatismo le hizo ver la necesidad de destruir primero, para levantar luego, un nuevo edificio sobre cimientos más firmes; tampoco Camus, siendo quien plantea el absurdo, es por ello un filósofo perplejo, que recomiende el ensimismamiento y la parálisis como única actitud sabia. Al contrario, todo su pensamiento está orientado hacia la praxis rebelde como actitud posible y necesaria para otorgar a la existencia humana su sentido y grandeza.

La experiencia absurda opera en el sujeto una deconstrucción de las que, hasta ese momento, habían sido sus certezas, tanto intelectuales como morales. Pero, al mismo tiempo, el sujeto puede percibir la necesidad de superar esa situación de *impasse*, siendo el propio absurdo el que determine la nueva búsqueda. En su grito desesperado percibe el hombre la evidencia existencial de su rebeldía. La búsqueda no se dirige, en este caso, hacia axiomas o principios metafísicos sobre los que reconstruir la ciencia, sino hacia postulados morales sobre los que reedificar la vida: desde el momento en que se interroga sobre el sentido de su existencia, surge el absurdo; pero también la rebeldía que se levanta contra el sinsentido.

El héroe rebelde conquista un sentido a su existencia a través de la solidaridad con todos los hombres, con los que siente fraternalmente el peso de la injusticia,

³⁵ Cf. *L'homme révolté*, 419.

³⁶ G. d'Aubarède, *op. cit.*, pág. 1337 y sigs.

el sufrimiento y la muerte: la soledad del trabajo de Sísifo se ha transformado en Prometeo, modelo de héroe rebelde, en una lucha en favor del género humano. Prometeo, héroe trágico, se enfrenta a los dioses y al destino: sabe que no hay posibilidad de victoria definitiva, pero continúa con su lucha y su empeño. Es un conquistador trágico que quiere hacer posible una vida dichosa para el hombre aquí y ahora.

El carecer de desenlace era una de las características esenciales de la tragedia, según veíamos más arriba. Camus es fiel a esta exigencia y así sucede en *La peste*, en *L'état de siège* o en *Les justes*. Su mensaje final es que la lucha nunca acaba porque la injusticia tampoco termina. Cinco años antes de publicarse *La peste*, en diciembre del año 42, cuando Camus está pergeñando su obra, escribe en su diario: «Moralité de la peste: elle n'a servi à rien ni à personne. Il n'y a que ceux que la mort a touchés en eux ou dans leurs proches qui sont instruits»³⁷.

Esta concepción de la novela fue respetada en su redacción final, y su último mensaje no es optimista: es la inquietud que siente Rieux al oír los gritos de júbilo de los supervivientes, ignorantes de que su salud es frágil y estará siempre amenazada por un bacilo que no muere ni desaparece jamás. La peste, exclama, no es sino «una interminable derrota».

El problema que surge ahora es si *L'homme révolté* deja o no abierta la posibilidad a una auténtica acción revolucionaria. Las reacciones a la publicación de esta obra, tanto por parte de los intelectuales de izquierdas, especialmente Sartre, como por los de derechas, particularmente Marcel, no se hicieron esperar. A partir de los años cincuenta, se produce un público cisma y separación entre Sartre y Camus, que se traduce en una guerra de artículos. Camus encuentra en el marxismo de Sartre una perspectiva parcial y la traición de lo individual en favor de lo colectivo. Sartre, por su parte, acusa a Camus de falta de voluntad para comprometerse en los procesos históricos, incluso cuando Camus se manifiesta aceptando un grado de culpa moral por parte de los intelectuales. El problema que se plantea es si el ensayo de Camus deja o no abierta la posibilidad para que se dé una verdadera acción revolucionaria, dado el gran número de prevenciones que Camus establece para que la dignidad de cada individuo quede a salvo, y evitar así que la rebelión se desvirtúe. ¿Hace esto inviable, a la postre, tal acción revolucionaria, con virtiéndola en una práctica testimonial sin resultados concretos? Aparece aquí la tensión entre la necesaria lucha contra la injusticia y la exigencia de que la misma no acabe por convertirse en un combate entre víctimas y verdugos.

Les temps modernes, la revista de Sartre, contenía en su número de mayo de 1952 una severa crítica firmada por Francis Jeanson, escrita por encargo directo del propio Sartre. Allí se afirmaba:

¿Tenía realmente Camus la esperanza de suprimir el «curso del mundo» rechazando cualquier acción en el mundo? Si la rebeldía de Camus quiere ser deliberadamente estática sólo puede afectarle a él. Por el contrario, a

³⁷ *Carnets II*, pág. 68.

poco que pretenda influir en el curso del mundo, tiene que entrar en el juego, insertarse en el contexto histórico, determinar en él sus objetivos, elegir sus adversarios³⁸.

En el número de agosto del mismo año, aparece un artículo de Sartre en el que dirige duras críticas al ensayo y se pregunta:

¿Dónde está Meursault, Camus? ¿Dónde está Sísifo? ¿Dónde están ahora esos trotskistas de corazón, que predicaban la revolución permanente? Sin duda, asesinados, o en el exilio. Se ha instalado Vd. en una dictadura violenta y ceremoniosa, que se apoya en una burocracia abstracta y pretende hacer reinar la ley moral³⁹.

Tras la prematura muerte de Camus, y sólo unos días después del suceso, Sartre escribe un famoso elogio fúnebre aparecido en España en febrero de 1960. En él se lamenta de sus desavenencias y ruptura, que reduce a una simple riña e interpreta como «otra manera de vivir juntos». Sartre insiste en sus posiciones al definir al desaparecido como un «cartesiano del absurdo» que «se negaba a abandonar el terreno seguro de la moralidad y a internarse por los caminos inciertos de la praxis»⁴⁰.

Por su parte, las críticas que Gabriel Marcel hace a la obra se resumen fundamentalmente en la imposibilidad de precisar algunos de los conceptos empleados por Camus para referirse a la rebeldía, como son los de «pureza» y «rebeldía metafísica»; así como el análisis, en su opinión insuficiente, que Camus hace del propio concepto de rebeldía, situándolo, según Marcel, en el ámbito de lo lógico-lingüístico, cuando su espacio propio es el existencial, es decir, el de la praxis. Asimismo rechaza lo que denomina la desproporción entre el poderoso aparato crítico que Camus despliega para analizar las perversiones contemporáneas de la rebeldía, frente a las escasas conclusiones positivas a las que llega. Concluye su crítica señalando que un pensamiento tan poderosamente centrado en la rebeldía como única actitud coherente y que, al mismo tiempo, renuncia a toda forma de «transcendencia auténtica, es decir, vertical», está abocado a la desesperación sin remedio, pues «le révolté est destiné à être broyé entre les puissances également aveugles contre lesquelles il tentait de se dresser successivement ou même simultanément»⁴¹.

En «Préface à l'édition américaine du théâtre» de 1957, reflexionando sobre la naturaleza trágica de la tensión que preside su obra *Les justes*, tensión entre fuerzas equilibradas en cuanto a la razón que les asiste, sostiene, frente a quienes opinan que su concepción de la rebeldía conduce a la parálisis, a la imposibilidad de actuar y tomar partido, dado que todos los seres humanos son, a la vez, culpables e inocentes, y que la razón no está nunca de forma absoluta de una parte, que

³⁸ Citado por H. Lottman, *op. cit.*, pág. 539.

³⁹ Citado por H. Lottman, *loc. cit.*, pág. 542.

⁴⁰ J. P. Sartre, «En la muerte de Albert Camus», *ínsula*, 159, 1960, pág. 1.

⁴¹ G. Marcel, «L'homme révolté», *La Table Ronde*, 146, 1960, págs. 80-94.

[...] il serait faux d'en conclure que tout s'équilibre et qu'à l'égard du problème qui est posé ici —el totalitarismo y la acción revolucionaria—, je recommande l'inaction. Mon admiration pour mes héros, Kaliayev et Dora, est entière. J'ai seulement voulu montrer que l'action elle-même avait des limites. Il n'est de bonne et de juste action que celle qui reconnaît ces limites et qui, s'il lui faut les franchir, accepte au moins la mort⁴².

A los principios contenidos en estas palabras dedicamos las páginas siguientes.

2. Rebeldía y moral

Puede afirmarse que si la vida de Camus constituye un ejemplo de grandeza moral, su obra resulta inseparable de su obsesión por la justicia. En ésta se encuentra el rechazo de la razón como un todo absoluto, y el intento de establecer valores supraindividuales que den un sentido a la vida humana y que permitan una solidaridad entre los hombres, marcados universalmente por la experiencia común del sufrimiento.

La rebeldía es para Camus, en su verdadera esencia, como acabamos de ver, creadora de valores al margen de toda fe religiosa: el hombre rebelde crea una moral laica sin más sanción que la razón humana.

El principal problema que se le plantea a Camus, una vez resuelto el que en *Le mythe de Sisyphe* era presentado como el único problema filosófico fundamental, «¿merece la pena vivir?», es ahora responder a la cuestión de si el hombre puede crear por sí solo sus propios valores morales, en un espacio equidistante con relación al hiperracionalismo (que supone una divinización de lo humano) y al irracionalismo divino (básicamente el cristiano). Las anotaciones preparatorias de su ensayo sobre la rebeldía que encontramos en su diario confirman que éste es el hilo argumental que conducirá a Camus a *L'homme révolté*^M. La respuesta que da Camus es positiva: la moral existe.

En 1953, con motivo de la publicación de una serie de artículos, entrevistas y otros escritos breves, aparecidos entre 1948 y 1953 bajo el título de *Actuelles u*, escribe refiriéndose al volumen anterior (1944-1948):

Je pourrai», en effet, récrire à cette place, avec quelques corrections, l'avant-propos de ce premier volume. Mais il faudrait y ajouter quelques certitudes dont la première est que nous commençons à sortir du nihilisme. Je me garderai sans doute de donner valeur universelle à une expérience personnelle et ce livre ne propose ni une dogmatique ni une morale en forme. Il affirme seulement, une fois de plus, qu'une morale est possible⁴⁴.

⁴² «Préface à l'édition américaine du théâtre», 1.733.

⁴³ Cf. *Carnets II*, págs. 123-125.

^M *Actuelles u*, il, 713.

Ante el hecho de la muerte de Dios, Sartre escribió:

L'existentialiste pense qu'il est très gênant que Dieu n'existe pas, car avec lui disparaît toute possibilité de trouver des valeurs dans un ciel intelligible; il ne peut y avoir de bien *a priori*, puis qu'il n'y a pas de conscience infinie et parfaite pour le penser; il n'est écrit nulle part que le bien existe, qu'il faut être honnête, qu'il ne faut pas mentir, puisque précisément nous sommes sur un plan où il y a seulement des hommes. Dostoievsky avait écrit: «Si Dieu n'existait pas, tout serait permis». C'est là le point de départ de l'existentialisme⁴⁵.

Si, además de la existencia de Dios, negamos también la existencia de una esencia humana definible, como hace Sartre, entonces nos enfrentamos a la imposibilidad de fundamentar valores morales de ámbito universal que guíen nuestra conducta. Si tales valores no existen realmente, si nada obliga a nada, ¿de dónde sacar la fuerza necesaria para adquirir un compromiso serio, consecuente, honesto? Para el profesor Vicent Engel,

[...] assumer une séparation entre le divin et l'humain, c'est choisir volontairement de fonder une éthique gratuite, en ce sens qu'elle ne repose pas sur l'espoir d'un paradis quelconque. C'est le choix de poser l'acte moral pour lui-même —conclusion qui n'avait pas attendu le vingtième siècle pour être formulée par Kant⁴⁶.

El discurso de Camus será éste: tras la duda aparece una primera evidencia intuitiva de naturaleza existencial y moral: me rebelo, luego existo. Pero, ¿qué se rebela en mí y contra qué? La rebeldía se dirige contra toda forma de opresión que suprima mi libertad y dignidad como ser humano. Lo que desencadena el movimiento es la conciencia inmediata que todos tenemos de esa dignidad sagrada. La naturaleza humana se expresa así como fuerza que derriba la opresión. No puede ser definida, pero sí presentida en sus manifestaciones, tal como ocurría con el sentimiento del absurdo. La primera expresión de esta rebelión la encuentra Camus en el esclavo que, llegado a un determinado punto, se levanta contra el yugo de su señor para decir basta.

El fin de esta rebeldía es restaurar la libertad y la dignidad dañadas en la opresión. Es el movimiento que se verifica entre el rechazo de la opresión y la afirmación de una dignidad mancillada:

Le mouvement de révolte s'appuie, en même temps, sur le refus catégorique d'une intrusion jugée intolérable et sur la certitude confuse d'un bon droit [...]. La révolte ne va pas sans le sentiment d'avoir soi-même, en quelque façon, et quelque part, raison. C'est en cela que l'esclave révolté dit à

⁴⁵ J. P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Nagel, Pan's, 1968, págs. 35-36.

⁴⁶ V. Engel, *op. cit.*, pág. 83.

la fois oui et non [...]. Il démontre, avec entêtement, qu'il y a en lui quelque chose qui «vaut la peine de...», qui demande qu'on y prenne garde. D'une certaine manière, il oppose à l'ordre qui l'opprime une sorte de droit à ne pas être opprimé au-delà de ce qu'il peut admettre⁴⁷.

En Camus la solución al problema irá, en primer lugar, en la dirección de afirmar que si existe una naturaleza humana, como veremos más adelante. En segundo lugar, Camus invierte los términos de la formulación de Dostoievski: precisamente porque Dios no existe al rebelde le queda la evidencia de que no hay más que la vida presente, sin segundas oportunidades en las que alcanzar la felicidad, sin tampoco un ser supremo al que implorar piedad por nuestros crímenes. Hemos, pues, de elegir entre una vida sin valores en la que sólo impere la ley de la eficacia, que es la ley del más fuerte —el hiperracionalismo y la moral vitalista nietzscheana vienen a coincidir en sus consecuencias, conduciendo ambos al nihilismo—, y una vida plenamente humana, orientada por valores que la encumbren como el bien supremo y hagan posible la felicidad en este mundo, aquí y ahora: éste es el camino solidario de la compasión y la fraternidad.

Optar por la segunda alternativa implica que no todo esté permitido, pues los valores imponen un límite a la acción revolucionaria (*sophrosyne*). Esto se ve bien en Kaliayev, terrorista ruso que en 1905 atenta contra el gran duque Sergio, en torno al cual gira el drama *Les justes*. A este mismo personaje dedica Camus numerosas páginas de su ensayo sobre la rebeldía, en concreto en el capítulo titulado «Les meurtriers délicats». Kaliayev, como el resto de los revolucionarios rusos de esta época, coloca por encima de sí mismo el «bien supremo y doloroso» de la compasión. Estos terroristas, que se juegan su propia vida, sólo tocan la de los demás con una conciencia desgarrada, sabedores de los problemas morales que el asesinato entraña: tan sólo con su propia muerte puede el terrorista justificar la muerte que ha causado, pues una vida humana no puede pagarse sino con otra vida, y no con un ideal, por justo y deseable que éste resulte⁴⁸. Con ellos el espíritu de la rebelión, mancillado por la filosofía alemana y su razón histórica absoluta, redescubre sus verdaderos y nobles orígenes: la defensa de la dignidad humana como valor inalienable, «demostrando por última vez en nuestra historia que la verdadera rebelión es creadora de valores». La única victoria de la rebelión para esos revolucionarios de principios de siglo es que triunfe sobre la soledad y la negación, «rehaciendo, hombre por hombre, una fraternidad». La solidaridad es el único motor de su acción y también su única justificación⁴⁹. Colocando el valor de la vida humana por encima de cualquier ideal, estos revolucionarios triunfan sobre el nihilismo.

⁴⁷ *L'homme révolté*, 423.

⁴⁸ Éste será justamente el alto precio que Judith quiere pagar en compensación por su asesinato del héroe Holofernes en la tragedia de Hebbel.

⁴⁹ *Les justes*, i, 320.

En *Ce que je dois à l'Espagne*, alocución pronunciada el 22 de enero de 1958⁵⁰, Camus escribe:

Sans liberté vraie et sans un certain honneur, je ne puis vivre. Et l'ayant reconnu une fois, ayant jugé que ces biens sont au-dessus de tout, il m'a semblé qu'ils devaient être assurés à tous et qu'en attendant que leur règne arrive, il fallait lutter sans trêve pour témoigner en leur faveur, dans la mesure de nos forces.

Cuando Kaliayev va a atentar contra el gran Duque, que representa el avasallamiento del pueblo ruso por el despotismo de los zares, se encuentra con que éste va acompañado de varios niños en el coche. Desiste entonces de su empeño, consciente de la necesidad de preservar la inocencia: «[...] tuer des enfants est contraire à l'honneur. Et si un jour, moi vivant, la révolution devait se séparer de l'honneur, je m'en détournerais»⁵¹, responde a Stepan, personaje que representa al revolucionario de ideales absolutos que coloca la justicia como ideal abstracto por encima de cualquier otra consideración. No todo está permitido, le dice, pues el honor «est la dernière richesse du pauvre».

Se actúa en nombre de la justicia y el honor, en favor del hombre y no contra él. Pero el gran Duque también es un hombre, y su muerte será causa de dolor para sus próximos y de quebranto para la dignidad sagrada de todos: cualquier asesinato supone un daño irreparable, una condena absoluta y definitiva que, por lo mismo, exige la culpabilidad absoluta del ajusticiado, cosa no siempre fácil de asumir. Todos estos extremos son tenidos en cuenta por *les justes*, que piensan que cuando la gravedad de la injusticia y el sufrimiento padecidos por un pueblo no dejan más alternativa al revolucionario que la muerte del déspota, el que aprieta el gatillo, consciente de la no justificación moral de semejante acto, ha de estar dispuesto a pagar un alto precio para resarcir el daño causado: «si même je devais me tromper, la prison et la mort sont mes salaires»⁵², afirma Kaliayev. Son las contradicciones de la rebelión de todos los tiempos que Camus afronta y analiza en su ensayo.

Sólo pagando con su propia vida puede Kaliayev evitar ver su acción como un acto criminal injustificable, pues «beaucoup de choses meurent avec un homme». Por eso decide que, tras arrojar la bomba, se lanzará bajo los caballos: «Si je ne mourais pas, c'est alors que je serais un meurtrier»⁵³. El peligro es que «d'autres viendront peut-être qui s'autoriseront de nous pour tuer et qui ne paieront pas de leur vie»⁵⁴, le replica Dora, terrorista que comparte la visión de Kaliayev.

La acción rebelde desemboca en dos antinomias fundamentales: la que se establece entre la violencia y la no-violencia, y la que se da entre la justicia y la libertad⁵⁵.

⁵⁰ «Ce que je dois à l'Espagne», il, 1.905-1.908.

⁵¹ *Les justes*, 340.

⁵² *Loc. cit.*, 371.

⁵³ *Loc. cit.*, 373.

⁵⁴ *Loc. cit.*, 384.

⁵⁵ Cf. *L'homme révolté*, 689-690.

A la segunda de estas antinomias dedica Camus buena parte de su ensayo, dado que

[...] l'histoire des révolutions montre cependant qu'elles —libertad y justicia— entrent presque toujours en conflit comme si leurs exigences mutuelles se trouvaient inconciliables. La liberté absolue, c'est le droit pour le plus fort de dominer. Elle maintient donc les conflits qui profitent à l'injustice. La justice absolue passe par la suppression de toute contradiction: elle détruit la liberté⁵⁶.

Ambos son bienes que el hombre desea por igual pero que no casan con facilidad: una justicia sin límites acaba con la supresión de la libertad; una libertad absoluta sofoca la justicia, tal como ya lo planteara Kant en su opúsculo *¿Qué es la Ilustración?* Esta antinomia adquiere especial relevancia en un momento histórico en que, desde un punto de vista excesivamente simplificador, algunos querían ver representados los términos de la contradicción en dos bloques ante los que urgía definirse: la URSS representaría la justicia; Occidente, la libertad.

En relación con el problema de la libertad y de las relaciones humanas, Camus se opone tanto a los planteamientos hegelianos como a los sartrianos⁵⁷. Sartre había definido al hombre como libertad: el ser humano es plenamente responsable de sus decisiones y acciones, y pretender refugiarse detrás de cualquier tipo de determinismo físico, biológico o de otro tipo, es un acto de «mala fe», según sostiene en su obra *L'existentialisme est un humanisme*.

Situado en este planteamiento de libertad e indeterminación absolutas, mi relación con los otros se reduce básicamente a la búsqueda del reconocimiento mutuo⁵⁸: somos a condición de ser reconocidos por los demás, de manera que los otros suponen un obstáculo a mi libertad pero, a la vez, una condición indispensable para mi propia existencia. En la lucha por el reconocimiento mutuo no hay más salida que la de dominar o ser dominado: incluir al otro en mi proyecto, convirtiéndolo en objeto, o dejarme absorber por el suyo. Sartre coincide aquí con Hegel, en cuya filosofía, señala Camus, «la conciencia de sí es... necesariamente deseo» que se dirige a los otros; pues la conciencia, para ser, necesita «ser reconocida y saludada como tal por las demás conciencias». Este reconocimiento en la dialéctica amo-esclavo significa también el predominio necesario de uno de los términos. El vencedor en la lucha inmoviliza al vencido: las relaciones humanas se limitan a ser una lucha por el predominio, y así lo confirma la historia de las revoluciones de los dos últimos siglos.

La moral camusiana niega tanto la cosificación de las personas que encontramos en Hegel y en Sartre, como la libertad absoluta que hallamos en Sartre. La rebelión no puede reclamar una libertad total puesto que ella nace del reconocimiento

Loe. cit., 691.

Cf. Castro Vallejo, «Camus y el existencialismo», *Pensamiento*, 29, 1973, págs. 227-236.

Cf. *L'homme révolté*, 547 y sigs.

de un límite. Lo contrario es ignorar sus orígenes, y es la historia de esta ignorancia y de la consiguiente degeneración de la rebelión lo que demuestra *L'homme révolté*.

La liberté la plus extrême, celle de tuer, n'est pas compatible avec les raisons de la révolté. La révolte n'est nullement une revendication de liberté totale⁵⁹.

Respecto a la cosificación de las personas y su relación de dominio, el dilema de la dialéctica amo-esclavo se resuelve en la disyuntiva de matar o ser esclavo. Desde el momento en que Camus niega a la auténtica rebelión el derecho a la «libertad suprema» de matar, está rechazando, implícitamente, la reducción arbitraria de las relaciones intersubjetivas a la de poseedor-poseído.

Tras la muerte de Dios, el espíritu revolucionario, cocido a la lumbre del pensamiento alemán, elige la historia como único campo de actuación posible, siendo la razón y la justicia los objetivos a alcanzar en el paraíso —la ciudad del hombre divinizado— que se anuncia tras la supresión de todas las contradicciones históricas: la historia es la nueva divinidad a quien todo se sacrifica. Ésta es la clave, la verdadera fuente de inspiración de los movimientos revolucionarios —anarquistas y marxistas— y fascistas del xix y el xx, todos ellos, aunque con muchos matices, herederos de Hegel y del optimismo ilustrado del xvra:

Aux régicides du xix siècle succèdent les déicides du xx siècle qui vont jusqu'au bout de la logique révoltée et veulent faire de la terre le royaume où l'homme sera dieu. Le règne de l'histoire commence et, s'identifiant à sa seule histoire, l'homme, infidèle à sa vraie révolte, se vouera désormais aux révolutions nihilistes du xx siècle qui, niant toute morale, cherchent désespérément l'unité du genre humain à travers une épuisante accumulation de crimes et de guerres. À la révolution jacobine [...] succéderont les révolutions cyniques, qu'elles soient de droite ou de gauche [...]. Tout ce qui était à Dieu sera désormais rendu à César⁶⁰.

En tal proceso de desarrollo histórico no existen reglas ni valores previos: el propio devenir, sujeto a una supuesta lógica interna, va marcando la regla del desarrollo más conveniente. No caben juicios morales *a priori*, sólo obedecer y esperar. En semejante escenario, las exigencias de justicia, libertad y racionalidad se transforman en ideales abstractos y absolutos, en nombre de los cuales se termina por asesinar al mismo ser para cuya defensa fueron erigidos. Son planteamientos en los que Camus insiste en diversos lugares de su obra. Así, en la conferencia *Sur l'avenir de la tragédie*, a la que ya hemos hecho referencia, señala:

Le monde que l'individu du xvm siècle croyait pouvoir soumettre et modeler par la raison et la science a pris une forme en effet, mais une forme

⁵⁹ *Loe.* ci'í.,687.

⁶⁰ *Loc. cit.*, 540.

monstrueuse. Rationnel et démesuré à la fois, il est le monde de l'histoire [...]. Après avoir fait un dieu du règne humain, l'homme se retourne à nouveau contre ce dieu⁶¹.

La fe ciega en la razón, el hiperracionalismo, no es sólo una de las causas que han llevado a las revoluciones a la justificación del asesinato; es también una de las raíces del hastío y el nihilismo que envenenan el corazón del hombre moderno.

Pero las raíces de esta divinización de la historia se prolongan mucho más allá del siglo xviii. Roger Quilliot, al reflexionar sobre el trabajo de graduación de Camus en torno a las semejanzas y diferencias entre la cultura griega y la cristiana, pone de manifiesto los orígenes cristianos del historicismo con estas palabras:

Et le diplôme s'achève sur un double mouvement: sympathie pour le christianisme, considéré comme un refus de la paresse du coeur et de la sérénité socratique, comme une sorte d'héroïsme spirituel et d'exaltation permanente dans l'engagement; mais aussi défiance devant ce qu'il appelle le providentialisme chrétien, qui lui semble déboucher nécessairement sur une philosophie de l'histoire; c'en est fait de l'innocence et de la lumière grecques; nous entrons dans le monde du péché et de la culpabilité généralisée⁶².

Preso en los mismos planteamientos historicistas de Hegel y Marx, Sartre sostiene que la esencia del hombre es posterior a su existencia histórica; es decir, que el hombre empieza por no ser nada, y que sólo será después y tal como se haya hecho a sí mismo, siendo éste el primer principio del existencialismo⁶³. En Sartre no cabe hablar, pues, de esencia *a priori*, sino sólo de proyecto, cargando sobre cada individuo la responsabilidad completa de toda su existencia, pues en cada una de sus elecciones se elige a sí mismo en completa libertad: éste es el mundo del pecado y de la culpabilidad generalizada a que se refiere Camus. Nada más lejos, pues, que la existencia de una naturaleza humana universal en la que Sartre no encuentra sino un prejuicio teológico:

Qu'est-ce que signifie ici, se pregunta, que l'existence précède l'essence? Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après. L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait. Ainsi, il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir⁶⁴.

Mas el hecho de que no pueda ser definida, que Camus admite, no constituye un argumento contra su existencia⁶⁵. Algo semejante ocurre con la propia realidad

⁶¹ *Sur t'avenir de la tragédie*, 1.709.

⁶² R. Quilliot, «Commentaires», en II, 1.221.

⁶³ Cf. J. P. Sartre, *op. cit.*, pág. 22.

⁶⁴ J. P. Sartre, *loc. cit.*, págs. 21-22.

⁶⁵ S. Agustín, por cuya filosofía mostró gran interés Camus y por quien decía guardar «une fidélité particulière», es considerado el primero que planteó la llamada cuestión antropológica en

del mundo, el ser en sentido genérico, del que formamos parte y del cual, por tanto, no podemos alejarnos para analizarlo desde una posición externa y privilegiada. La esencia humana, como naturaleza común a todos, es sólo intuible, y el atributo con que se manifiesta al rebelde es el de la dignidad: éste es el primer y más alto valor. En este sentido exige una primacía para el ser respecto del hacer. «Je me révolte, donc nous sommes», es, según Camus, la intuición del esclavo que se levanta contra la opresión. Para neutralizar el vértigo del movimiento, Camus recurre al fijismo griego como única vía para superar la filosofía alemana y salvar así al hombre:

Comme Darwin a remplacé Linné, les philosophes de la dialectique incessante ont remplacé les harmonieux et stériles constructeurs de la raison. De ce moment date l'idée —hostile à toute la pensée antique— que l'homme n'a pas de nature humaine donnée une fois pour toutes, qu'il n'est pas une créature achevée, mais une aventure dont il peut être en partie le créateur⁶⁶.

(El rebelde) agit donc au nom d'une valeur, encore confuse, mais dont il a le sentiment, au moins, qu'elle lui est commune avec tous les hommes [...]. Mais il importe de remarquer déjà que cette valeur qui préexiste à toute action contredit les philosophies purement historiques, dans lesquelles la valeur est conquise -si elle se conquiert- au bout de l'action⁶⁷.

Como señala Castro Vallejo,

Camus describe el origen de la rebelión como un movimiento oscuro que, surgiendo de la entraña del oprimido, se encarna en éste y lo enfrenta al opresor. El fundamento y la única justificación de la rebelión lo constituye ese valor, germen de dignidad que exige al rebelde incluso el sacrificio de la vida [...]. El rebelde lo es en tanto que ha descubierto en sí mismo y en los demás hombres —incluido el amo— un valor, una dignidad. Por eso el rechazo y la negación no son los únicos modos con los que se expresa el rebelde⁶⁸.

¿Por qué rebelarse si no hay nada permanente que preservar?, se pregunta Camus.

Lo que está en juego es la condición del hombre en general. El rebelde lucha movido por un sentimiento que desborda su propia individualidad [...]. Se encuentra *engagé* en un compromiso total [...]. Es porque existe un valor por lo que el rebelde actúa [...]. Todos los hombres, aun los enemigos,

filosofía, haciendo ver en sus *Confesiones* cómo la pregunta acerca de la naturaleza humana sólo puede ser respondida por un ser supremo, autor de esa naturaleza; de manera que el interrogante sobre la naturaleza del hombre no es menos teológico que el referido a la naturaleza divina: ambos sólo cabe establecerlos en el marco de una respuesta divinamente revelada (cf. H. Arendt, *La condición humana*, trad. de R. Gil Novalés, Seix Barral, Barcelona, 1974, págs. 23-24).

⁶⁶ *L'homme révolté*, 542.

⁶⁷ *Loe. cit.*, 425.

⁶⁸ Castro Vallejo, *op. cit.*, págs. 232-233.

se encuentran prendidos en una unidad que tiene su raíz en el propio ser del hombre. «Este valor que quiere defender el individuo no está representado por él solo. Es preciso, al menos, todos los hombres para componerlo»⁶⁹.

Tanto la rebelión metafísica como la histórica se desarrollan en el seno del nihilismo. Superarlo supone reivindicar el valor del presente, exaltar la vida y estar dispuestos a mantener la dignidad humana como único bien absoluto.

El rebelde camusiano renuncia al terror y sostiene que hay límites morales infranqueables que están por encima de la eficacia histórica —único valor que parecen reconocer las revoluciones materialistas, herederas de la filosofía hegeliana— y que ya no tienen apoyatura sobrenatural: el ideal moral es ahora, si se nos permite decirlo así, la santidad sin Dios. Esta santidad rechaza la injusticia y el asesinato, y es consciente de que no hay victorias definitivas. Sólo la solidaridad sentida entre hombres libres y dignos puede constituir el surtidor del cual el rebelde extraiga la fuerza necesaria con la que continuar su lucha sin fin:

La révolte prouve par là qu'elle est le mouvement même de la vie [...]. Elle est donc amour et fécondité, ou elle n'est rien. La révolution sans honneur, la révolution du calcul qui, préférant un homme abstrait à l'homme de chair, nie l'être autant de fois qu'il est nécessaire, met justement le ressentiment à la place de l'amour. Aussitôt que la révolte, oublieuse de ses généreuses origines, se laisse contaminer par le ressentiment, elle nie la vie [...]. Elle n'est plus révolte ni révolution, mais rancune et tyrannie⁷⁰.

La solución a las antinomias que señalábamos se encuentra en Némesis, la diosa griega de la medida que inspira la rebeldía del héroe Prometeo: ésta no es otra que la de poner límites morales infranqueables, es decir, conjugar las exigencias de justicia y libertad bajo el único valor no relativizable: la dignidad humana.

El tema de la desmesura humana preocupa desde los inicios a Camus, que ya en *Noces* reflexiona sobre ella y la señala como origen de males e injusticias que han asolado la historia⁷¹. La obra *Les justes* expresa el que Camus considera tema central de la tragedia clásica: el límite, la medida (*sophrosyne*):

Le thème constant de la tragédie antique est ainsi la limite qu'il ne faut pas dépasser. De part et d'autre de cette limite se rencontrent des forces également légitimes dans un affrontement vibrant et ininterrompu. Se tromper sur cette limite, vouloir rompre cet équilibre, c'est s'abîmer⁷².

Y en el prefacio a la edición americana de su obra teatral indica que

⁶⁹ Castro Vallejo, *loc. cit.*, págs. 233-234.

⁷⁰ *L'homme révolté*, 707.

⁷¹ Cf. *Le vent à Djémila*, II, 61-66.

⁷² *Sur l'avenir de la tragédie*, 1.705.

[...] notre monde nous montre aujourd'hui une face répugnante, justement parce qu'il est fabriqué par des hommes qui s'accordent le droit de franchir ces limites, et d'abord de tuer les autres, sans mourir eux-mêmes⁷³.

Ni siquiera en el propio Nietzsche se da una renuncia tan expresa a lo absoluto como en Camus. Aquél, deudor del romanticismo, postulaba el advenimiento del superhombre. Frente a toda desmesura, Camus propone una «sabiduría solar» inspirada en la armonía griega. No hay libertades absolutas: Prometeo se rebela contra Zeus, pero uno y otro están sujetos a una Naturaleza que los envuelve a ambos. El héroe trágico escucha la sabiduría profunda que le habla de *medida*⁷⁴.

La antítesis de la idiosincrasia de nuestra época está en la cultura griega, civilización de la medida, cuyo centro de gravedad no es sino la dignidad y grandeza de un ser que vive con armonía y gozo su existencia en la tierra, hasta el extremo de despertar la envidia de los dioses, seres dichosos por excelencia. En *L'exil d'Hélène*, ensayo incluido en *L'été*, al examinar los rasgos de la cultura europea de nuestro siglo a la luz de la civilización griega, encuentra tan extrema la distancia que a ambas las separa que le resulta «indécent de proclamer aujourd'hui que nous sommes les fils de la Grèce». La diferencia esencial entre una y otra estriba en las aspiraciones de ambas. El hombre de hoy, hijo del nihilismo, encuentra tan vacía su existencia que no parece colmar sus ansias sino en lo absoluto, siendo el caso que éste acaba por tiranizarlo y hacer aún mayor ese vacío:

Nous avons exilé la beauté, les Grecs ont pris les armes pour elle. Première différence, mais qui vient de loin. La pensée grecque s'est toujours retranchée sur l'idée de limite. Elle n'a rien poussé à bout, ni le sacré ni la raison, parce qu'elle n'a rien nié, ni le sacré ni la raison. Elle a fait la part du tout, équilibrant l'ombre par la lumière. Notre Europe, au contraire, lancée à la conquête de la totalité, est fille de la démesure.

Camus se siente menos cristiano que griego, pues la reflexión griega, «pensée aux deux visages», deja siempre escuchar tras los gritos desesperados del héroe, «la parole éternelle d'Œdipe qui, aveugle et misérable, reconnaîtra que tout est bien». De esta manera, el rechazo y el consentimiento se equilibran y hacen posible el gozo. No obstante, no renuncia al valor cristiano de la compasión.

Al tratar sobre la esencia de lo trágico, hicimos referencia al tema de la culpa trágica y al aspecto ambiguo que presenta el héroe: «Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado», escribe Nietzsche refiriéndose a la dualidad del Prometeo de Esquilo⁷⁵. En su visión trágica de la rebeldía, Camus reflexiona sobre ese asunto. Prometeo es el rebelde que se niega a arrogarse para sí el derecho a castigar, consciente de su propia culpa. En sus orígenes, la rebelión niega el castigo: «Prométhée, le premier révolté, refusait

⁷³ «Préface à l'édition américaine du théâtre», 1.733.

⁷⁴ Cf. «Les fils de Caïn», en *L'homme révolté*.

⁷⁵ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pág. 95.

pourtant le droit de punir. Zeus lui-même, Zeus surtout, n'est pas assez innocent pour recevoir ce droit»⁷⁶.

Al referirnos a Nietzsche decíamos que, frente al drama, donde sólo un orden es legítimo, en el caso de la tragedia una cierta rectitud ampara a todas las fuerzas en litigio, por lo que puede afirmarse que ésta permanece del lado de la inocencia, de la falta de culpa. Ello sintoniza con el mensaje de *La chute*, la última novela de Camus, sobre la que Kaufmann ha escrito:

La última gran obra de Camus, *La chute*, está muy cerca de *Las moscas* y de Nietzsche, puesto que representa un ataque desapasionado al sentimiento de culpabilidad y, sobre todo, a la doctrina cristiana sobre «la caída». Muchos críticos no llegan a entenderlo porque no están sobre los pasos de Nietzsche. Pero el libro puede leerse como un ejemplo de la voluntad de poder de los enfermos que encuentran las enseñanzas cristianas —sobre el pecado y la culpabilidad de todos los hombres— cortadas a su medida, lo que les permite sentirse superiores a los hombres que son mejores que ellos⁷⁷.

Camus, sin embargo, matiza la posición de Nietzsche al respecto. En la introducción a *L'homme révolté* se afirma que sobre este ensayo planea una cuestión crucial: la de elegir entre dos opciones contrapuestas, la primera de las cuales sostiene que toda rebelión termina en una justificación del asesinato, lo que implica admitir la culpabilidad absoluta del reo; y la que afirma que, aun admitiendo que no hay inocencia sin mancha en el corazón humano, toda rebelión debe poner de manifiesto que tampoco hay culpables absolutos merecedores de la muerte⁷⁸. Camus, así, recomienda situarnos siempre en una actitud de indulgencia. Esta idea, aunque en un sentido distinto al de *L'homme révolté*, ya aparece expresada en *Le mythe de Sisyphe*, donde, tal como se refleja en Meursault, *L'étranger*, se sostiene que, para un espíritu absurdo, no hay culpables dado que toda acción le parece imprevisible en sí misma, tesis que invalida el postulado básico de toda moral según el cual el sujeto es libre y responsable. La conciencia de culpa es, así, ajena a ese personaje camusiano, algo que no sucede en la rebeldía, a pesar del carácter ambiguo de la culpa, ya que ahora la moral sí es posible, aunque Nietzsche no lo admita.

Camus, místico de la compasión y el perdón, llega a escribir:

Dans l'extrémité d'une lutte à mort où la folie du siècle mêle indistinctement les hommes, l'ennemi reste le frère ennemi. Même dénoncé dans ses erreurs, il ne peut être ni méprisé ni haï⁷⁹.

⁷⁶ *L'homme révolté*, 643.

⁷⁷ W. Kaufmann, *Tragedia y filosofía* (trad. de S. Oliva), Seix Barral, Barcelona, 1978, pág. 394.

⁷⁸ Así en la tragedia de Sófocles, Ulises siente compasión por su enemigo Ajax y se sorprende de la crueldad con que Atenea castiga al héroe llevándolo irremisiblemente a la perdición. También por magnanimidad, el héroe Aquiles se compadece de Príamo, padre de Héctor, caudillo de los troyanos (*Ilíada*, Canto xxiv).

⁷⁹ *L'homme révolté*, 650.

El hecho de que en el mundo actual se justifique el asesinato y se ampare legalmente la pena de muerte, es señal de que, según nuestra concepción, la culpa del sujeto no admite apelación alguna. Esto se compadece, a su vez, con nuestra visión del individuo como hechura de sí mismo. Kierkegaard había señalado que esta moderna visión de la culpa es extraña al sentimiento moral griego que se desprende de las tragedias clásicas:

Del mismo modo que en la tragedia griega la acción es algo intermedio entre el actuar y el padecer, así lo es también la culpa, y en esto consiste el choque trágico.

En la modernidad, en cambio,

[...] se carga sobre las espaldas del héroe todo el peso de su vida como si ésta fuese el resultado exclusivo de sus propias acciones y se le responsabiliza de todo⁸⁰.

Lo trágico, así, se sitúa a mitad de camino entre la inocencia sin sombra y la culpa sin remisión, entre el fatalismo y el mito del hombre como obra exclusiva de su voluntad y su reflexión.

La lucha del rebelde es trágica por lo que tiene de incertidumbre, de interminable, de ausencia de certezas definitivas, de conciencia de las propias culpas, de saber que las fronteras del mal son difusas; y de apuesta, a pesar de todo, por la dignidad y felicidad humanas.

El mayor de los crímenes es la desmesura, y la rebelión es una acusación contra ella. El dios Apolo, como Némesis, recomienda a los mortales medida, huir de la *hybris*. El mundo acaba siempre por sepultar en el silencio las ambiciones excesivas de los hombres, que se enfrentan y combaten mutuamente en el escenario de la historia; si bien con ellas entierra también a sus víctimas. Las ruinas pétreas convertidas en cobijo de animales y terrazas de plantas trepadoras son, para Camus, un testimonio de esa derrota, pues, como escribe Sófocles en su tragedia *Ajax*,

[...] las figuras desmesuradas y vanas, ha dicho el adivino que caen bajo el peso de las adversidades que los dioses envían; así sucede con quien, nacido con la naturaleza de un hombre, acaba sin saber ceñir a la humana medida sus propósitos.

El deseo de lo absoluto lleva a Calígula a rechazar el amor y la amistad en una búsqueda desesperada de la salvación de sí mismo contra los demás seres humanos: sólo al final comprende que la salvación no puede alcanzarse sino a través de la fraternidad. La muerte de Drusila es lo que desata su locura y le hace sentir el dolor y la insatisfacción en su existencia. Siente el vacío y elige el camino equivocado: la soledad y la instrumentalización de los demás seres humanos. Calígula

⁸⁰ S. Kierkegaard, «Repercusión de la tragedia antigua en la moderna», en *Obras y papeles*, ix. *Estudios estéticos II: de la tragedia y otros ensayos* (trad. de D. Gutiérrez Rivero), Guadarrama, Madrid, 1969, págs. 20-21.

encarna la rebeldía sin valores morales: es la antítesis de Prometeo. Con Calígula comprendemos que el nihilismo no es sino el terrorismo de lo absoluto. En este personaje se manifiesta en todo su furor y crudeza la pasión de lo imposible y sus funestas consecuencias:

Si sa vérité est de se révolter contre le destin, son erreur est de nier les hommes. Infidèle à l'homme, par fidélité à lui-même, Caligula consent à mourir pour avoir compris qu'aucun être ne peut sa sauver tout seul et qu'on ne peut être libre contre les autres hommes⁸¹.

La sabiduría griega consiste, lo ha dicho Nietzsche, en el equilibrio entre Apolo y Dioniso. Este equilibrio ha de ser respetado por el rebelde que, como Edipo, sabe que el destino aparece como haz y como envés, y que hay que aceptar ambos⁸².

En diversos lugares de su ensayo Camus anuncia, casi en términos místicos, el pronto advenimiento de la «civilización de doble rostro» —que afirma y niega a la vez—, una nueva época trágica, de la que él mismo sería el profeta (*el primer hombre*):

Au coeur de la nuit européenne, la pensée solaire, la civilisation au double visage, attend son aurore. Mais elle éclaire déjà les chemins de la vraie maîtrise⁸³;

y más adelante añade:

Au bout de ces ténèbres, une lumière pourtant est inévitable que nous devinons déjà et dont nous avons seulement à lutter pour qu'elle soit. Par-delà le nihilisme, nous tous, parmi les ruines, préparons une renaissance. Mais peu le savent⁸⁴.

Esta misma esperanza la encontramos ya en *L'exil d'Hélène* donde, tras un análisis pesimista de nuestros días, concluye con estas palabras:

O pensée de midi, la guerre de Troie se livre loin des champs de bataille!
Cette fois encore, les murs terribles de la cité moderne tomberont pour livrer,
«âme sereine comme le calme des mers», la beauté d'Hélène.

Este es el panorama que presenta el espíritu de rebeldía en los últimos dos siglos. Ante él cabe preguntarse si el hombre no será capaz de sujetar su deseo

⁸¹ «Préface à l'édition américaine du théâtre», 1.729-1.730.

⁸² Cf. *Le mythe de Sisyphe*, 197.

⁸³ *L'homme révolté*, 703.

⁸⁴ *Loc. cit.*, 707. Estas palabras nos traen a la memoria aquellas que escribiera Nietzsche en *Ecce Homo* referidas a *El nacimiento de la tragedia* (pág. 71): «En este escrito deja oír su voz una inmensa esperanza [...]. Supongamos que mi atentado contra los milenios de contranaturalidad y de violación del hombre tiene éxito. Aquel nuevo partido de la vida, que tiene en sus manos la más grande de todas las tareas, el adiestramiento superior de la humanidad [...], hará posible de nuevo en la tierra aquel exceso de vida del cual habrá de renacer también la situación dionisiaca. Yo prometo una edad *trágica*: el arte supremo en el decir sí a la vida, la tragedia, volverá a nacer».

de lo absoluto y reconducir su lucha por un sendero más transitable sin dioses a la vista, ni en el cielo ni en la tierra. El reino de los fines en Kant, la Razón histórica en Hegel, la utopía comunista en Marx, son promesas de felicidad absoluta que colman esas ansias. Schopenhauer, por el contrario, concluyó en el más radical pesimismo con una recomendación: la inhibición, la parálisis, la huida, la *ataraxia* es lo más conveniente para no sufrir en demasía. Obviamente ésta no puede ser la solución del filósofo que pretende hacer viable una salida a la perplejidad. Sin embargo, entre los principios básicos de su pensamiento está la renuncia a toda clase de absolutos. Como señala Roger Quilliot,

Camus étouffe dans ses propres contradictions: le goût du sacré, le sens de l'absolu sont des données vivantes de l'absurde et l'on ne saurait les exclure sans mutilation. Mais, ils portent en eux, avec un élan de vie, un principe de mort, de fanatisme, d'intolérance. *L'homme révolté* devient alors un appel à la tolérance, au sens du relatif, à l'acceptation des limites humaines⁸⁵.

Camus buscará ese difícil equilibrio en que su moral adquiere grados de exigencia heroicos: el gesto del rebelde será siempre trágico pues es consciente de que el abismo que separa lo que es necesario y lo que puede lograrse es intransitable. Pero la esperanza, aunque trágica, sigue en pie: es posible una rebeldía que nos ofrezca progresos relativos, en lo que a la justicia se refiere, sin renunciar a sus orígenes:

Aucune sagesse aujourd'hui ne peut prétendre à donner plus. La révolte bute inlassablement contre le mal, à partir duquel il ne lui reste qu'à prendre un nouvel élan. L'homme peut maîtriser en lui tout ce qui doit l'être. Après quoi, les enfants mourront toujours injustement, même dans la société parfaite. Dans son plus grand effort, l'homme ne peut que se proposer de diminuer arithmétiquement la douleur du monde. Mais l'injustice et la souffrance demeureront et, si limitées soient-elles, elles ne cesseront pas d'être le scandale. Le «pourquoi?» de Dmitri Karamazov continuera de retentir; l'art et la révolte ne mourront qu'avec le dernier homme⁸⁶.

3. Esperanza trágica y utopía no mitineada: críticas al marxismo

On a pu écrire ainsi que la tragédie balance entre les pôles d'un nihilisme extrême et d'un espoir illimité.

L'homme révolté

Mostraremos en las páginas siguientes la importancia que el pensamiento utópico tiene dentro de la obra de Albert Camus, así como el hecho de que el suyo es un pensamiento utópico lúcido, ajustado en lo esencial a los requisitos que

⁸⁵ R. Quilliot, «Commentaires», pág. 1.629.

⁸⁶ *L'homme révolté*, 705-706.

debe reunir una utopía para merecer el adjetivo de *no mitificada*. Sólo si permanece fiel a la tierra y a los hombres constituye, para Camus, un antídoto al nihilismo.

El profesor Pérez Tapias ha realizado una crítica de la razón utópica⁸⁷, estableciendo la posibilidad y necesidad de una rehabilitación de la misma, más allá de las configuraciones patológicas en que ha degenerado. Para construir un nuevo pensamiento utópico humanizador propone un programa de desarrollo en estos términos: que responda a una visión verdaderamente dialéctica, entendiendo por tal una dialéctica abierta, no determinista, que no cuenta con garantía alguna respecto a la consecución de las metas utópicas; que sea capaz de mantenerse coherentemente fiel a la intención ética que la anima, la que subyace al interés emancipatorio y al interés «por ser (más plenamente humanos)»; intereses que activan la mirada crítica que capta la distancia entre *el mundo como es* y *cómo debe ser el mundo*, y el empeño por aproximar lo primero a lo segundo; que pueda articularse sin trabas en la doble dimensión de crítica y propuesta; y que pueda configurarse como utopía antropológica, que responde a la interrelación individuo-sociedad propia de la compleja realidad humana con sus dos dimensiones de utopía sociopolítica y utopía individual.

Nos limitaremos a examinar hasta qué punto Camus se muestra especialmente sensible a las dos exigencias primeras y cómo el respeto a las mismas, unido a su coherencia y honestidad intelectuales, le supusieron no pocos contratiempos e incomprendimientos de parte de sus coetáneos; dificultades éstas que no le arredraron en absoluto en su afán por ofrecer una salida y una esperanza, aunque problemáticas, a un ser humano aturdido por las desgarradoras experiencias de sufrimiento y muerte que han ensombrecido el siglo xx.

3.1. *La necesidad del pensamiento utópico*

Es un hecho que el pensamiento utópico no ha gozado de buena prensa en los últimos años y que ha padecido un cuestionamiento radical por parte de lo que se conoce como posmodernidad, contribuyendo a ello precisamente esas experiencias desoladoras que acabamos de referir: la idea de progreso, consustancial a la razón utópica, se ha venido abajo. Ser humano parece una especie abocada al fracaso. Si bien es cierto que nadie en su sano juicio puede ignorar los enormes progresos que el hombre ha experimentado en campos como la medicina, la técnica, los medios de propagación de la información, la cultura y el conocimiento, y un largo etcétera, también lo es que todos estos logros han ido acompañados de terribles manifestaciones de crueldad, así como un incremento notable en nuestra capacidad de destrucción y de un aplazamiento insostenible en la búsqueda de soluciones eficaces para una parte mayoritaria de la población mundial que aún malvive en condiciones infrahumanas. Ante semejante panorama, la utopía parece quedar convertida en un reducto que sólo tiene

⁸⁷ J. A. Pérez Tapias, *Filosofía y crítica de la cultura*, Trotta, Madrid, 1995, págs. 107-108.

cabida en las mentes calenturientas de los soñadores o, en el mejor de los casos, en el ámbito del arte o del juego.

Camus ha sido sin duda protagonista de excepción de estos acontecimientos, pero ante los múltiples desastres de nuestro siglo mantuvo siempre una esperanza problemática en la condición humana: una esperanza crítica y lúcida que no nos permite hablar ni de pesimismo craso ni de optimismo; ni siquiera de clara esperanza en un futuro mejor que es posible y está próximo.

Esta terrible experiencia del mal se ha producido, además, en una sociedad que ¿a había perdido hacía tiempo su confianza ingenua en los valores religiosos y morales de antaño. Con este horizonte, y sin asideros firmes desde los que reconstruir la esperanza dañada, el hombre parece encaminarse irremisiblemente hacia un mundo embrutecido en que la barbarie, la muerte, la nada, el absurdo son los protagonistas. I^rojCamusjqjere hacernos ver que no es la hora de arrancarse losojos, jinq dejgnwjajrtiij^ culpable e ino- ceñfe a un tiempo. Y es aquí donde la razón utópica reconquista el terreno perdido y, manteniendo la vigilancia crítica, hace sus propuestas revitalizadoras.

La utopía no constituye un añadido artificial, más o menos superfluo, a la naturaleza humana, sino que por el contrario

[...] responde, desde un punto de vista antropológico, a lo que se ha llamado la *función utópica* (Bloch), o a la denominada por algunos estructura utópica del hombre, consustancial a su mismo inacabamiento⁸⁸.

Este pensamiento utópico, a su vez, se encuentra íntimamente ligado a una facultad que permite al ser humano rebasar las barreras del presente: la imaginación, facultad que nos libera del mundo fáctico y nos transporta a mundos nuevos en el juego, la ensoñación, el arte o el pensamiento. Como ha indicado Bloch, las representaciones de la fantasía constituyen la primera manifestación de la esperanza cuando ésta deja de ser «un mero movimiento circunstancial del ánimo» para convertirse en esperanza «consciente-sabida» con una función utópica⁸⁹.

Camus ha sido consciente de la importancia que la imaginación, así considerada, tiene en la determinación de los rasgos que configuran nuestra naturaleza humana, considerándola una de las facultades que nos definen como humanos. Tal importancia se manifiesta en el hecho de que uno de los elementos que identifican nuestra cultura occidental sea precisamente su permanente iflcnlQjTij;smo con el presente, que la lleva a proponerse una y otra vez ideales, metas., utopías que persigue incansablêmêi^^ fecunda:

Tout l'effort de l'art occidental est de proposer des types à l'imagination. Et l'histoire de la littérature européenne ne semble pas être autre chose qu'une suite de variations sur ces types et ces thèmes donnés [...]. L'Occident ne

J. A. Pérez Tapias, *loe. cit.*, pág. 98.

E. Bloch, *El principio esperanza* (trad. de F. Gonzalez Vicen), i, Aguilar, Madrid, 1977, pág. 133.

retrace pas sa vie quotidienne. Il se propose sans arrêt de grandes images qui l'enfièvent⁹⁰.

La utopía ha de mantener su lugar de privilegio, pues la postura de quienes se limitan a destacar sus puntos flacos puede desembocar fácilmente en el inmovilismo. Por otro lado, renunciar al componente utópico del pensamiento humano parece constituir también una quimera. En lugar de identificar toda forma de utopía con la mitologización de ideales, que conduce al fanatismo y la violencia⁹¹, viéndonos así condenados a rechazar uno de los elementos más ricos de nuestro acervo cultural y filosófico, parece más adecuado buscar tipos de pensamiento utópico que se sitúen al margen de esa sacralización de ideales considerada como una patología de lo utópico. La senda de la utopía no es necesaria ni esencialmente la de la violencia, sobre todo cuando no se absolutizan los fines y estamos dispuestos a admitir otras formas de racionalidad a la hora de discutir acerca de estos más allá, o más acá, distintas a la argumentación científica, única forma a la que Popper concede una validez decisiva y exenta de ambigüedades o incertidumbres que, a la postre, puedan dejar paso a la violencia como última forma de dirimir las diferencias.

f Sin embargo, en muchas ocasiones la imaginación se convierte en una sierva < demasiado dócil a las exigencias incondicionales del corazón humano, situándonos en el discurso del fanatismo y la intransigencia. Ante este peligro hemos i de permanecer vigilantes.

3.2. Correcciones al marxismo: la renuncia a la violencia y a la dialéctica cerrada

Una de las corrientes de pensamiento utópico más vigorosas es, sin duda, la tradición socialista, representada por autores como Saint-Simon, Fourier o Proudhon que, tomando como punto de partida los ideales ilustrados —progreso, emancipación, razón crítica y autónoma—, presentan proyectos de transformación social que fraguan en una imagen ideal de «sociedad emancipada cuyas condiciones de libertad y justicia permitan la vida digna para todos»⁹². Este socialismo será calificado por Marx, en un tono despectivo, como «utópico y acientífico», tratando de distanciarse de planteamientos que él consideraba poco realistas.

La filosofía de Marx, no obstante, se inscribe en esta misma tradición de pensamiento, de la que bebe como una de sus fuentes principales; y también el suyo está animado por una clara intención utópica: en Marx es el comunismo, entendido como supresión de la propiedad privada, la única situación que hará posible la eliminación de todas las alienaciones que tiranizan al hombre y la realización plena de las potencialidades del ser humano; posibilitará, en definitiva, el nacimiento del hombre integral.

⁹⁰ *Carnets I*, págs. 231-232.

⁹¹ Cf. K. Popper, *Utopía y violencia*, en A. Neusüss (éd.), *Utopía*, Barrai, Barcelona, 1971, páginas 129-139.

⁹² J. A. Pérez Tapias, *op. cit.*, pág. 100.

El camino que conduce a la consecución de esta meta o ideal de sociedad es descrito de manera rigurosa a través de las claves que aporta el materialismo histórico. Éste sustituye la «astucia de la Razón» de Hegel por un nuevo rector de la historia: el desarrollo dialéctico de las fuerzas de producción. La clave de toda transición histórica de un modelo económico a otro hay que encontrarla en la dialéctica, entendida como contradicción real entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción. Cada estructura o modelo de sociedad de los que se han dado históricamente, lleva en su interior la semilla de esta discordia que, a la postre, la encauzará irremisiblemente hacia un período de revolución social, preámbulo del alumbramiento de un nuevo modo de producción con estructuras ideológicas asociadas. En esa sucesión ininterrumpida de fases de equilibrio entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción, y fases de revolución, Marx cree ver la lógica incuestionable de un desarrollo dialéctico que conducirá, a través de la revolución del proletariado, a un último, y ya definitivo, modelo de sociedad sin clases: la sociedad comunista. La profecía de Marx consiste, pues, en afirmar que en cada nivel de producción la economía suscita los antagonismos que destruyen, en provecho de un nivel superior, la sociedad correspondiente: el capitalismo es el último de estos estadios de producción porque genera las condiciones en que todo antagonismo se resolverá y ya no habrá economía. Ese día nuestra historia se convertirá en prehistoria. Éstos son los elementos que configuran el aspecto *mitologizante* del pensamiento marxista.

Comment imaginer en effet cette fin de l'histoire? Marx n'a pas repris les termes de Hegel. Il a dit assez obscurément que le communisme n'était qu'une forme nécessaire de l'avenir humain [...]. Mais, ou bien le communisme ne termine pas l'histoire des contradictions et de la douleur: on ne voit plus alors comment justifier tant d'efforts et de sacrifices; ou il la termine: on ne peut plus imaginer la suite de l'histoire que comme la marche vers cette société parfaite⁹³.

Esta sociedad futura es descrita por Marx con esos rasgos indefinidos y, a veces, parcialmente contradictorios con que se describen las utopías⁹⁴. No se trata de un camino fácil en ningún caso, sino que encontrará resistencia por parte de los que han venido gozando tradicionalmente de la posición de dominio, razón por la cual la *violencia* será uno de los ingredientes *necesarios* en tal proceso de superación histórica:

Quando en lucha contra la burguesía el proletariado se una necesariamente en una clase y si mediante la revolución se erige en clase dominante, y en cuanto clase dominante suprime por la violencia las viejas relaciones de producción, suprime al mismo tiempo las condiciones de existencia para el antagonismo de clases en general, y, por tanto, su propia dominación de clase⁹⁵.

⁹³ *L'homme révolté*, 626-627.

⁹⁴ Cf. M. Bermudo de la Rosa, *Antología sistemática de Marx*, Sigüeme, Salamanca, 1982, página 235 y sigs.

⁹⁵ K. Marx, *El manifiesto comunista* (trad. de W. Roces), Ayuso, Madrid, 1975, pág. 96.

Solamente en un orden de cosas en el cual no existan clases ni antagonismo de clases, las evoluciones sociales dejarán de ser revoluciones políticas⁹⁶.

Al esbozar, en líneas muy generales, las diferentes fases del desarrollo del proletariado, hemos seguido las incidencias de la guerra civil más o menos embozada que se plantea en el seno de la sociedad vigente hasta el momento en que esta guerra civil desencadena una revolución abierta y franca, y el proletariado, derrocando por la violencia a la burguesía, echa las bases de su poder⁹⁷.

La fuerza de la violencia ejercida en nombre de esa meta ideal a la que vale la pena sacrificar los derechos individuales, y en nombre de la cual puede ponerse entre paréntesis, aunque provisionalmente, la dignidad que, como seres humanos, corresponde también a las clases dominantes, es algo que ha de mantenerse hasta el último momento como instrumento para erradicar cualquier brote de resistencia al advenimiento de la nueva sociedad:

Quando ya no exista ninguna clase social a la que haya que mantener sometida; cuando desaparezcan, junto con la dominación de clase, la lucha por la existencia individual, engendrada por la actual anarquía de la producción, los choques y los excesos resultantes de esto, no habrá ya nada que reprimir ni hará falta, por tanto, esa fuerza especial de represión que es el Estado⁹⁸.

En estos fragmentos se adivina lo que se denomina un *pensamiento utópico mitificado*, que no es consciente de sus *límites*, que no se hace cargo de la finitud humana ni de la ambigüedad de la historia y que, preso de un optimismo ingenuo, encumbra a la razón hasta cimas de las que luego se resiste a descender.

Es sabido que Camus comulgó en sus comienzos con esta forma de pensar, ingresando en el Partido Comunista Francés cuando contaba veintitrés años de edad. A afiliarse le empuja el fuerte deseo de «ver disminuir la suma de desgracia y de amargura que envenena a los hombres», según confiesa en una carta a su maestro y amigo Jean Grenier⁹⁹. También es sabido que el proceso y la expulsión como militante llegó pronto: un año después.

Además de este ingrediente de violencia sobre el que volveremos más adelante, Camus tuvo siempre serias reservas respecto del análisis marxista de la historia. Así lo manifestó en diversos lugares de su obra. Las razones de estas discrepancias son varias:

1. La absolutización de la razón y la dialéctica, con lo que esto supone: violentar los acontecimientos y procesos históricos de manera que se ajusten al patrón establecido de antemano.

⁹⁶ K. Marx, *Miseria de la filosofía*, Aguilar, Madrid, 1975, pág. 245.

⁹⁷ K. Marx, *El manifiesto comunista*, pág. 84.

⁹⁸ K. Marx, *Obras escogidas ni*, Progreso, Moscú, 1973, pág. 155.

⁹⁹ Citado por H. Lottman, *op. cit.*, pág. 99.

2. La concepción de la historia como un proceso regido por una serie de fuerzas que dirigen los destinos de la humanidad, más allá de las voluntades individuales de los hombres o colectivas de los pueblos, y que la hacen encaminarse hacia una meta que supone la consumación de todas las aspiraciones de progreso y humanización posibles. La concepción marxista de la historia constituiría, como la hegeliana, una readaptación de la vieja teleología aristotélica.

3. La tesis según la cual sólo existe un sistema económico y social que se ajuste plenamente a lo que ha de ser el perfil de una sociedad racional y humana, a cuya consecución debe sacrificarse cualquier otra consideración.

4. El sacrificio de los hombres del presente en nombre de las generaciones venideras para quienes está reservado gozar de esa utopía social que se persigue.

5. El asumir la necesidad de la violencia como arma para imponer el nuevo orden de libertad y justicia.

6. El totalitarismo en que, irremisiblemente, degeneran las mitificaciones de la razón y que Marx reconoce como un paso necesario, aunque provisional, en el camino hacia el comunismo.

Contra lo que podemos denominar una dialéctica cerrada en la consideración de la historia, Camus la interpreta como un proceso abierto, ajeno a toda forma de concepción unívoca o de dirección única:

Malgré les illusions rationalistes, même marxistes, toute l'histoire du monde est l'histoire de la liberté. Comment les chemins de la liberté pourraient-ils être déterminés ? [...]. Dieu lui-même, s'il existait, ne pourrait modifier le passé. Mais l'avenir ne lui appartient ni plus ni moins qu'à l'homme¹⁰⁰.

Las más severas críticas de Camus irán dirigidas, no sólo contra el marxismo como sistema de pensamiento, del que dirá que es necesario conservar su aspecto de crítica social más que sus propuestas de futuro, sino contra el régimen que oficialmente había asumido los planteamientos del marxismo para llevarlos a la práctica: el comunismo soviético. En una época en que la mayoría de los intelectuales europeos de izquierda mantenían una actitud ambigua, cuando no claramente favorable, en relación a este régimen, haciendo oídos sordos a las denuncias sobre violación de todo tipo de derechos —ajusticiamientos por motivos políticos, exilios forzosos, falta de libertad de expresión—, siendo uno de los representantes más señalados de esta actitud el amigo y confidente de Camus durante muchos años, Jean Paul Sartre; el propio Camus no dudó en mantener una actitud beligerante ante el bloque comunista, denunciando sin ambages esta situación y colocando el totalitarismo soviético junto al resto de los regímenes totalitarios vigentes en ese momento, fueran de un signo político o de otro: el régimen del general Franco recibía por parte de Camus críticas tan severas, decididas y

coherentes como las que hacía al régimen soviético¹⁰¹. Con esta actitud trazaba un itinerario muy solitario y difícil para sí mismo y para aquellos que se negaban a admitir los abusos perpetrados contra la libertad y dignidad humanas en uno u otro bloque, en una época de guerra fría en la que todos tomaban partido por alguno de los bandos.

Precisamente en *La peste*, la gran novela de Camus, la enfermedad venía a simbolizar, según el propio autor manifiesta, lo absolutamente malo, el mal absoluto que se apodera de los hombres y los tiraniza una y otra vez sin remedio, siendo el totalitarismo una de las manifestaciones de ese mal¹⁰². Contra el mismo no existen remedios mágicos ni soluciones definitivas dada la finitud de que adolecemos los humanos, y que con demasiada frecuencia parece que olvidemos. El ámbito propio del ser humano, repetirá incansablemente Camus, es el de lo relativo y no el de lo absoluto, independientemente de que éste se dé en el dominio del conocimiento, la moral, la religión o la política. Lo absoluto, es cierto, atrae poderosamente la voluntad humana, pero acaba esclavizándola o, mejor, la esclaviza desde el primer momento.

Contra Hegel, cuya filosofía expresa mejor que cualquier otra la nostalgia de unidad y el apetito de absoluto que nuestro corazón siente, Camus sostiene que ni lo real es enteramente racional, ni lo racional completamente real; y, contra los totalitarismos, que ellos son la expresión política de esas exigencias desmesuradas que acaban por hacer del hombre un mero instrumento:

Ce qui est en cause, c'est un mythe prodigieux de divinisation de l'homme, de domination, d'unification de l'univers par les seuls pouvoirs de la raison humaine. Ce qui est en cause, c'est la conquête de la totalité, et la Russie croit être l'instrument de ce messianisme sans Dieu. Que pèsent la justice, la vie de quelques générations, la douleur humaine, auprès de ce mysticisme démesuré? Rien, à proprement parler. Quelques intelligences aux formidables ambitions mènent une armée de croyants vers une terre sainte imaginaire¹⁰³.

En una serie de artículos publicados bajo el título *M victimes ni bourreaux*, Camus manifiesta que no puede apoyar de ningún modo un sistema político que legitima la violencia y el asesinato en nombre de un ideal: es la vieja doctrina

¹⁰¹ De hecho, en su obra de teatro *L'état de siège*, en la que vuelve a denunciar toda forma de totalitarismo político y que algunos consideran como la versión teatral de *La peste* —extremo que Camus niega (cf. «Préface à l'édition américaine du théâtre», pág. 1.732)—, la acción discurre en España. Esta obra fue escrita en el año 48 cuando la dictadura franquista alcanzaba su mayor crudeza. Tal circunstancia no pasó desapercibida y le deparó críticas por parte de autores tan señalados como Gabriel Marcel: en su opinión hubiera sido más adecuado que una obra sobre la tiranía totalitaria se situara en los países del Este. Nueve años después escribirá Camus: «Il est intéressant de noter que cette pièce sur la liberté est aussi mal reçue par les dictatures de droite que par les dictatures de gauche. Jouée sans interruption, depuis des années, en Allemagne, elle n'a été jouée ni en Espagne ni derrière le rideau de fer».

¹⁰² H. Lottman, *op. cit.*, pág. 304.

¹⁰³ «Réponses à E. D'Astier», en *Actuelles I*, 361-362.

de que el fin justifica los medios que, según su opinión, se encuentra claramente contenida en las propuestas marxistas. La única alternativa, sostiene aquí, consiste en proponer una «utopía relativa»¹⁰⁴ frente a las utopías mitificadas del estilo de la marxista, y, a más largo plazo, un orden universal instaurado no por medio de la guerra, sino por el entendimiento mutuo, es decir, por la fuerza del consenso. Los hombres deben aunar sus esfuerzos para elaborar un nuevo contrato social, mientras que, a nivel mundial, una convención internacional aboliría la pena de muerte para todos los casos. Combatir el miedo y el silencio y defender el diálogo constituirán la esencia de esa utopía.

Vivimos aún en lo que Camus denomina el mundo del terror, que es aquel que está determinado por el racionalismo absoluto, tal como éste se manifiesta en el idealismo hegeliano y sus derivaciones filosóficas y políticas que ya hemos considerado. La historia es concebida como un desarrollo sujeto a una lógica férrea que nos sobrepasa y cuyo valor absoluto se sitúa por encima de cualquier otro. El mundo de los hombres camina por el sendero único de lo racional que no admite atajos ni retrocesos y que no puede detenerse a hacer consideraciones morales en torno al derecho y la dignidad de todo un pueblo, y mucho menos de un solo individuo¹⁰⁵. El fin justifica los medios: ése es el desenlace de esta tiranía de la razón que nos gobierna.

Hemos visto a Camus denunciar en *L'homme révolté* la esclavitud en que vive el ser humano dentro del marxismo-leninismo, que ha suprimido la prisión de Dios pero ha construido la prisión de la implacable necesidad histórica, «achevant ainsi le camouflage et la consécration de ce nihilisme que Nietzsche a prétendu vaincre»¹⁰⁶. Las ambiciones filosóficas desmesuradas, el dogmatismo, la sacralización de los principios por encima de toda consideración moral, son las causas que han llevado al espíritu revolucionario a degenerar en terrorismo de estado y en regímenes donde el terror ha sido la norma.

Le rêve prophétique de Marx et les puissantes anticipations de Hegel ou de Nietzsche ont fini par susciter, après que la cité de Dieu eut été rasée, un État rationnel ou irrationnel, mais dans les deux cas terroriste¹⁰⁷.

El error del marxismo consistió básicamente, según Camus, en olvidar que toda utopía ha de contar con unos límites morales infranqueables pues, de lo contrario,

¹⁰⁴ Cf. «Un nouveau contrat social», en *Ni victimes ni bourreaux*, n. 346-348.

¹⁰⁵ Lo finito, en cuanto tal, es «no verdadero, simplemente ideal», es decir, algo «abstracto», escribe Hegel en su *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas. I. Lógica* (trad. de E. Ovejero y Mauri), Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1917, págs. 173-177; y en *Principios de la Filosofía del Derecho* (trad. de J. L. Vermal), Edhasa, Barcelona, 1988, pág. 318: «El Estado, en cuanto realidad de la *voluntad* sustancial [...] es lo *racional* en sí y por sí. Esta unidad sustancial es el absoluto e inmóvil fin último en el que la libertad alcanza su derecho supremo, por lo que este fin último tiene un derecho superior al individuo, cuyo *supremo deber* es ser miembro del estado».

¹⁰⁶ *L'homme révolté*, 489.

•^m *Loe. cit.*, 583.

la reclamación de justicia lleva a la injusticia, y el crimen puede acabar por convertirse en un *deber*. La dignidad de las generaciones presentes no puede ser hipotecado en nombre del derecho de las futuras pues «les victimes ne seront plus là pour juger. Pour la victime, le présent est la seule valeur»¹⁰⁸. Aparte de la eficacia, otros valores han de ser tenidos en cuenta a la hora de elegir los medios con los que alcanzar los fines propuestos. El marxismo engendra la injusticia pues legitima la violencia y el asesinato (cualquier medio es válido para lograr el éxito) en el camino hacia la utopía de una sociedad sin clases¹⁰⁹.

3.3. Necesidad de un pensamiento utópico lúcido: la esperanza trágica

Tras haber realizado a lo largo de *L'homme révolté* un análisis pormenorizado de las distintas utopías revolucionarias que han existido desde la revolución francesa de 1789, y concluir que, de alguna forma, todas ellas son hijas del nihilismo y adolecen de una falta de principios morales irrenunciables que salvaguarden la dignidad humana como bien supremo, Camus se pregunta si hay que renunciar a toda forma de utopía y no cabe más salida que el conformismo¹¹⁰.

La respuesta es decididamente negativa: sí cabe una utopía sana, o *relativa*, como prefiere llamarla Camus; sí es posible una acción revolucionaria o transformadora que sea consciente de sus límites y esté dirigida por unos principios morales aceptables, el primero de los cuales sea la consideración del ser humano siempre como un fin en sí mismo y nunca como un mero medio. Dirigiéndose a los pensadores marxistas, escribe el 4 de noviembre de 1944 en el periódico *Combat*:

Nous sommes tous d'accord sur les fins, nous différons d'avis sur les moyens. Nous apportons tous, n'en doutons pas, une passion désintéressée au bonheur impossible des hommes. Mais simplement il y a ceux qui, parmi nous, pensent qu'on peut tout employer pour réaliser ce bonheur, et il y a ceux qui ne le pensent pas. Nous sommes de ceux-ci [...]. Nous ne voulons pas de n'importe quelle justice [...]. S'agit de faire, en effet, le salut de l'homme. Non pas en se plaçant hors du monde, mais à travers l'histoire elle-même [...].

Nous savons, en effet, que le salut des hommes est peut-être impossible, mais nous disons que ce n'est pas une raison pour cesser de le tenter¹¹¹.

Es indispensable tener presente la necesidad de conjugar en toda propuesta utópica la dimensión individual (derecho a la felicidad, a la buena vida individual, a la autorrealización personal en condiciones dignas) con la dimensión colectiva (la justicia social que haga posible la emancipación): que los hombres sean libres en condiciones justas y dignas. Se trata de elegir la libertad, pero sin volver la

¹⁰⁸ *Loe. cit.*, 614.

¹⁰⁹ Cf. «Le socialisme mystifié», en *M victimes ni bourreaux*, 336-338.

¹¹⁰ *L'homme révolté*, 684 y sigs.

¹¹¹ *Morale et politique*, II, 279-280.

espalda a la justicia ni a las condiciones que hagan posible que cada individuo pueda alcanzar su propia autorrealización en esa sociedad.

Contra el mal y la injusticia caben una crítica y una rebeldía que miran hacia delante el horizonte muy lejano, casi inalcanzable, de una sociedad más justa y feliz; pero que se someten a principios morales, se hacen cargo de la finitud humana, al mismo tiempo, hacen propuestas concretas y realizables ahora. Así aparece el perfil de la *utopía sana* que permanece fiel a la intención ética que la anima, como señalábamos al comienzo. El tiempo de esa utopía no es el futuro, sino el presente, pues el compromiso fundamental es con los hombres vivos. Cuando la tiranía es padecida por un ser humano, para él significa esclavitud, y nada más; aunque se quiera presentar bajo el aspecto de lo provisional y pasajero, para las víctimas esa injusticia y ese sufrimiento han sido definitivos e irreparables:

J'aurai fait cet effort et j'aurai plaidé, comme je le devais, au nom de mon métier et au nom de tous les miens, pour que diminue *dès maintenant* l'atroce douleur des hommes¹¹².

Ha de abandonarse toda ingenuidad en cuanto a la consecución de los fines propuestos. Por eso, frente al franco optimismo marxista, Camus se declara pesimista en cuanto al destino humano, aunque optimista en cuanto al hombre: tiene confianza en la capacidad humana para transformar la historia y aproximarla a los ideales de libertad y justicia, desplazando el absurdo del mundo mediante la praxis rebelde, por más que esta confianza esté siempre velada por la conciencia de nuestra propia finitud, que tiene en el sufrimiento y la muerte sus mayores expresiones. Se trata, pues, de una esperanza paradójica que, en su incertidumbre, no abandona la proximidad a la angustia del sinsentido¹¹³; o, mejor, una *esperanza trágica* que tiene clara conciencia de la irremediable desproporción entre lo necesario y lo imposible¹⁴.

Las principales propuestas de lo que hemos venido denominando una utopía sana o relativa, las hace Camus en las veinte últimas páginas de su ensayo sobre la rebeldía, obra a la que dedicó buena parte de sus últimos años y que, como hemos indicado ya, se convertiría en el detonante de su ruptura y enfrentamiento con Sartre, defensor de los planteamientos marxistas. Éste acusó al que hasta ese momento había sido su amigo y confidente de adoptar posiciones reaccionarias, y ridiculizó su estilo, su competencia filosófica y su posición, definiéndolo como un «moralista».

¹¹² «Réponses à E. d'Astier», 363.

¹¹³ J. A. Pérez Tapias, *op. cit.*, pág. 109.

¹¹⁴ Al hilo de estas consideraciones creo interesante recoger aquí la similitud de posiciones entre el humanismo de Camus y el último Horkheimer, en lo que se refiere al rechazo de la razón como un todo absoluto y al intento de establecer unos valores supraindividuales que den sentido a la vida humana, tal como ha señalado el profesor J. A. Estrada en «La última teoría crítica de Max Horkheimer», *Pensamiento*, 171, vol. 43, 1987, págs. 241-257.

La suya es una utopía inspirada en aspiraciones individuales que se concreta en una protesta contra lo arbitrario del estado policíaco del siglo xx. Su propuesta puede condensarse en estos aspectos:

-Defensa del diálogo entre iguales como solución de conflictos frente a la predicación solitaria de doctrinas defendidas dogmáticamente.

-La fraternidad humana en la lucha contra el destino es el único valor que puede salvarnos del nihilismo y de sus expresiones de barbarie, cinismo e injusticia.

-Negar toda justificación del asesinato puesto que, en su origen, toda utopía, en lo que significa de rebelión contra lo fáctico, constituye una protesta contra la muerte.

-No aspirar a una justicia absoluta, sino relativa, pues sólo ésta es compatible con la libertad que también debe promover la utopía. Ambas nociones han de conjugarse, hallando la una su medida en el límite de la otra. La rebelión no aspira sino a lo relativo y no puede prometer sino una dignidad cierta y sagrada, unida a una justicia relativa.

-Rechazar la violencia como arma al servicio de una doctrina o de una razón de Estado. La violencia ha de permanecer siempre como el último recurso al que se acude cuando las vías del diálogo están agotadas o resultan intransitables, y ha de ejercerse en todo caso en favor de las instituciones, que son algo tangible y definible, y no en nombre de ideales.

-Al elegir los medios para alcanzar el fin propuesto, la *eficacia* no será el valor primordial a tener en cuenta, sino el valor moral de respeto a la dignidad humana, junto con la aspiración a las mayores cotas posibles de libertad. Esta actitud de fidelidad a principios éticos implica el riesgo de la no eficacia a corto plazo, pero elegir la vía opuesta es, lo sabemos tras siglos de revoluciones, elegir la senda del terror y la injusticia:

Nous savons maintenant au bout de cette longue enquête sur la révolte et le nihilisme que la révolution sans autres limites que l'efficacité historique signifie la servitude sans limites"⁵.

-La utopía estará limitada por «la medida de las cosas y del ser humano». Es lo que él denomina *la pensée de midi*, inspirado en la *mesura* que Heráclito simbolizó con la diosa Némesis:

La commune contre l'Etat, la société concrète contre la société absolutiste, la liberté réfléchie contre la tyrannie rationnelle, l'individualisme altruiste enfin contre la colonisation des masses, sont alors les antinomies qui traduisent, une fois de plus, la longue confrontation entre la mesure et la démesure qui anime l'histoire de l'Occident, depuis le monde antique"⁶.

Contra todo optimismo ingenuo, hay que ser conscientes de nuestros abismos y de que la desmesura, que engendra la tiranía, conservará siempre su lugar en el

¹¹⁵ *L'homme révolté*, 697.

¹¹⁶ *Loe. cit.*, 702.

corazón humano, por lo que el crimen, el estrago, la injusticia, seguirán a nuestro lado para siempre; pero nuestra tarea ha de consistir no en desencadenarla y darle rienda suelta, sino en combatirla en nosotros mismos y en los demás..., después de lo cual los niños seguirán muriendo injustamente.

Como conclusión puede afirmarse que el objetivo de Camus consiste en excluir toda clase de fanatismo e intolerancia al plantear cualquier proyecto de utopía. *L'homme révolté* se convierte entonces en una llamada a la tolerancia, al sentido de lo relativo, a la aceptación de los límites humanos, a la medida. Frente al absolutismo político o ideológico, frente a toda pretensión de verdad absoluta, frente a todas las inquisiciones y todas las barbaries que éstas han engendrado; en resumen, contra el eterno totalitarismo, Camus lanza un grito de alarma: a fuerza de intransigencia y de odio, el mundo se ha colocado al borde de la destrucción. Al respecto, Roger Quilliot escribió:

Autant que personne, il connaît la nécessité, l'urgence, la noblesse de la révolte. Mais quand la révolte se fige en dogmatisme, la pensée en orthodoxie, elles dégènèrent. Le marxisme ne peut s'immobiliser en tabou et les chefs révolutionnaires en demi-dieux, sans que la révolte perde son sens généreux¹¹⁷.

A comienzos de 1952 Camus concedió una entrevista a Pierre Berger, un amigo periodista, en la que explicó cómo podían los intelectuales reparar el daño que habían hecho defendiendo «las dos formas de nihilismo contemporáneo, burgués y revolucionario». Son principios elementales que ha de respetar cualquier pensamiento que pretenda ser humanista y quiera evitar a toda costa degenerar en despotismo:

- Que reconozcan ese daño y lo denuncien.
- Que no mientan y sepan confesar lo que ignoran.
- Que se nieguen a dominar.
- Que rechacen, en cualquier caso y sea cual sea el pretexto, todo despotismo, aunque sea provisional¹¹⁸.

Terminaremos este capítulo con las palabras que Gaétan Picon, representando al ministro francés André Malraux, pronunció en la ceremonia de despedida de los restos mortales de Camus en Villeblevin, donde reposaron durante una noche a la espera de ser trasladados a Lourmarin, aldea en la que tuvo su última residencia:

Hace ya más de veinte años que la obra de Camus es inseparable de la obsesión por la justicia. Despedimos a uno de aquellos por los que Francia se mantiene presente en el corazón de los hombres¹¹⁹.

Camus fue un humanista que luchó por no entregar la civilización y sus valores a la brutal nivelación de los totalitarismos. ~~~

¹¹⁷ R. Quilliot, «Commentaires», pág. 1.630.

¹¹⁸ *Actuelles H*, 739.

¹¹⁹ Citado por H. Lottman, *op. cit.*, pág. 687.

EPÍLOGO

" La obra de Camus constituye un profundo y lúcido homenaje a la dignidad humana; una adhesión apasionada, comprometida y mediada por la necesaria experiencia del sufrimiento, a la naturaleza humana, compleja y bifronte. Camus es consciente de que no existe culpa sin posibilidad de perdón como tampoco inocencia sin mancha: el mal es una semilla que ha echado raíces en nuestro corazón y que, en ocasiones, nos atenaza hasta doblegarnos y hacernos suyos; pero que encuentra, en otras, la resistencia rebelde de quienes, movidos por su *amorfati*, y la compasión y fidelidad que sienten por el hombre, no se resignan a la injusticia, concededores, sin embargo, de la presencia inevitable del mal, y de que la última palabra la tienen la muerte y la nada.

El de Camus es, así, un *pensamiento trágico* que se debate entre el todo y la nada, entre la exigencia de lo absoluto —origen de las utopías—, irrenunciable para el corazón y la razón humanas, y la constatación del límite insuperable que impone al ser humano su propia naturaleza mortal; pero es también un *pensamiento vitalista*, por su fidelidad a la tierra; y *humanista*, por atemperar aquel deseo con una moral de la compasión que enlaza fraternalmente a seres que reconocen mutuamente su dignidad como valor supremo.

Su fe en la naturaleza humana es la de quien, como Pascal, ha perdido la ingenuidad en su mirar y, consciente de nuestras maldades, tiene ante sus ojos la oscuridad, las miserias y la potencia maligna de un ser que, sin embargo, no admite que su dignidad moral sea puesta en entredicho bajo ninguna circunstancia[^]. Es una fe trágica en el hombre como la de aquél lo era en el Dios cristiano; y, como ella, está necesitada de una *apuesta*, pues el dominio de lo humano no es siempre ni esencialmente el reino luminoso de lo racional. Camus nos hace ver que, a pesar de todo, es una apuesta que merece la pena hacer. En su obra se conjugan, así, tragedia y utopía, como armas contra el nihilismo.

La nuestra es la naturaleza de un ser mendicante y dadivoso a un tiempo, capaz del mayor heroísmo y la cobardía, la mirada atenta del amor y la febril descon-

fianza del odio: ante ella no cabe ni la resignación ni el desprecio, el compromiso amoroso y rebelde es la única actitud coherente. Camus es el *profeta de lo humano* que, frente a Nietzsche, no cree que la única salida para nuestra raza sea la extinción para dejar paso a algo más noble encarnado en el superhombre: es el profeta lúcido que no se deja arrastrar ni por el pesimismo ni por el desaliento.

Ante el absurdo del mundo, las únicas vías posibles de sentido no son ni la apuesta por Dios —escatología trascendente—, que traiciona nuestra fidelidad a la tierra, ni tampoco la apuesta por las utopías mitificadas —escatología inmanente—, que lo sacrifican todo en pos de una sociedad futura emancipada; sino la apuesta esencialmente trágica por lo humano que es siempre *lo relativo*, según nos enseña Camus. El hombre no es un ser que encuentre su habitat más propio cuando se le encierra en los gélidos límites de lo absoluto, sea en el ámbito gnoseológico, sea en el político, pues lo absoluto acaba por convertirse en un yugo opresivo.

La experiencia del absurdo empujó a Camus a aferrarse agónicamente al hombre contra toda esperanza: la fe en el hombre y el amor a la vida puden salvar del vacío del sinsentido. Sólo en el ámbito moral admite su obra una incursión en el reino de lo absoluto: el valor de la vida de cada individuo y el consiguiente respeto a su dignidad y libertad, marcan el límite que relativiza cualquier otra exigencia, valor o fin que sean postulados. Ése es el único reducto que queda para lo sagrado en el pensamiento camusiano.

Las organizaciones ciudadanas que, desde planteamientos estrictamente laicos, luchan en pos de la libertad y la dignidad humanas en todo el mundo y que, en las últimas décadas, han experimentado un considerable auge, recorren sin duda la vereda trazada por Camus a lo largo de toda su vida y su obra: como el doctor Rieux, trabajan por reducir en el mundo la suma aritmética de dolor; conscientes, como él, de que el bacilo a que se enfrentan es indestructible, y sin más aliento que su amor fraternal y su compasión por los hombres. La obra de Camus sigue gozando hoy de un vigor extraordinario.

En su diario escribió que la etapa intermedia entre el absurdo y la rebeldía era la compasión, que hace de mediadora entre ambos. El gesto altanero y desafiante de Nietzsche ante las dimensiones más oscuras de nuestra existencia, se transforma ahora en un sentimiento de profunda piedad y compasión. En efecto, la compasión permite al hombre perplejo salir de su propia consciencia y mirar a su alrededor, empujado por la fuerza centrífuga del amor, reconociendo en sus semejantes una condición humillada y mendicante similar a la suya, que le arroja con rebeldía a luchar fraternalmente contra la miseria y el sufrimiento.

La lucha no resultó fácil y la obra de quien comenzó con el desgarramiento interior del sinsentido no acabaría con esas páginas finales luminosas y esperanzadas de *L'homme révolté*. *La chute* (1956), su última novela, «le seul livre du Camus qui s'achève sur une résignation ricanante, misérable»¹, supone una jecáida en la duda y el pesimismo iniciales. En efecto, es una obra enigmática cuyo

¹ M. Lebesque, *Camus par lui-même*, Du Seuil, París, 1970, pág. 133.

protagonista, Clamence, *juge-pénitent*, muestra cierto aire de familia con Meursault, el extranjero. *La chute* venía a confirmar que, bajo ese pensamiento solar, *la pensée de midi*, late aún la agonía y el conflicto. A su novela podemos aplicar las mismas palabras con las que el propio Camus describiera en 1938 *La nausée* de Sartre:

En lui-même à vrai dire, le livre n'a pas figure de roman, mais plutôt de monologue. Un homme juge sa vie et par là se juge. Je veux dire qu'il analyse sa présence au monde, le fait qu'il remue ses doigts et mange à heure fixe et ce qu'il trouve au fond de l'acte le plus élémentaire, c'est son absurdité fondamentale².

En medio del silencio voluntario que Camus había decidido imponerse en su retiro de Lourmarin tras las agrias polémicas en que se vio envuelto con motivo de la concesión del Nobel, le sobrevendrá el silencio definitivo de la muerte en un trágico accidente que truncaba una vida todavía joven y que prometía ser fecunda³. Era el final para un hombre que inició su obra filosófica reflexionando en torno al silencio como signo de la perplejidad humana ante lo absurdo:

Tout ce qu'on me propose s'efforce de décharger l'homme du poids de sa propre vie. Et devant le vol lourd des grands oiseaux dans le ciel de Djémila, c'est justement un certain poids de vie que je réclame et que j'obtiens. Être entier dans cette passion passive et le reste ne m'appartient plus. J'ai trop de jeunesse en moi pour pouvoir parler de la mort. Mais il me semble que, si je le devais, c'est ici que je trouverais le mot exact qui dirait, entre l'horreur et le silence, la certitude consciente d'une mort sans espoir⁴.

Sin embargo, el mensaje contenido en su obra de juventud *L'envers et l'endroit* de gratitud por la existencia sentida por quien contempla el mundo como una realidad misteriosa, con la mirada extasiada ante un universo vivo y multiforme, pero sabedor, a su vez, de que cobija un revés de oscuridad y muerte, es el que Camus quiso hacer perdurable; y en 1956, al hacer recapitulación de lo que hasta ese momento había sido su vida y su obra, escribió:

Mais, à la fin, mes fautes, mes ignorances et mes fidélités m'ont toujours ramené sur cet ancien chemin que j'ai commencé d'ouvrir avec *L'envers et l'endroit*, dont on voit les traces dans tout ce que j'ai fait ensuite et sur lequel, certains matins d'Alger, par exemple, je marche toujours avec la même légère ivresse⁵.

² «*La nausée* de Jean Paul Sartre», *Alger républicain*, il, 1.418.

³ Al menos en dos ocasiones había insistido Camus en la idea de que su obra estaba aún por hacer. Cf. «Préface à *L'envers et l'endroit*», escrito en 1956, así como su discurso de aceptación del Nobel, de 1957.

⁴ *Noces*, II, 63.

⁵ *L'envers et l'endroit*. Préface, il, 12.

La tragedia griega, con dos enseñanzas cruciales: vivir ajustándose a la medida de lo humano (Nemesis: *sophrosyne*) es lo conveniente, y el *amor fati*, la visión de Nietzsche; el cristianismo, con su mensaje universal de fraternidad y compasión; la moral kantiana, en fin, que encumbró la dignidad humana al valor categórico de único fin en sí mismo, constituyen las raíces que nutren esta filosofía moral, profundamente comprometida con su tiempo.

El absurdo y la rebeldía son dos aspectos que se requieren y complementan mutuamente en la concepción de la naturaleza humana que ofrece la obra de Camus. Este aspecto no ha sido siempre tenido en cuenta en las interpretaciones que de su pensamiento se han hecho, siendo éste el motivo de vincular excesivamente su figura a obras como *Le mythe de Sisyphe*, *Caligula* o *L'étranger*. Camus no fue ni quiso ser el filósofo del absurdo, sino de la rebeldía y la tragedia. La suya fue la voz de la praxis revolucionaria y atea que, orientada por valores morales pero despojada de toda forma de escatología, pretendió una profunda renovación espiritual que liberara al hombre de la nada sin caer en las redes de lo absoluto; voz desesperada, sí, pero atemperada por el sentido de la justicia y el amor al hombre y a la vida. Asirse con gozo a la existencia, sintiendo el compromiso moral de mejorarla por el deber de ser hombre, por fidelidad al ser humano, como género y como individuo, fue la actitud de quien quiso salvar al mundo del nihilismo.

BIBLIOGRAFÍA

Edición crítica

- Camus, A., *Théâtre, récits, nouvelles* (comentarios y notas de R. Quilliot), i, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1962 (Théâtre: *Caligula, Le malentendu, L'état de siège, Les justes, Révolte dans les Asturies*; Adaptations: *Les esprits* de Pierre de Larivey, *La dévotion à la croix* de Calderón de la Barca, *Un cas intéressant* de Dino Buzzati, *Le chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega, *Requiem pour une nonne* de William Faulkner, *Les possédés* de Dostoïevski; Récits et nouvelles: *L'étranger, La peste, La chute, L'exil et le royaume*; y Textes complémentaires).
- Essais* (comentarios y notas de R. Quilliot y L. Faucon), n, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1965 (*L'envers et l'endroit, Noces, Le mythe de Sisyphe, Actuelles i, L'homme révolté, Actuelles u, L'été, Chroniques algériennes, Réflexions sur la guillotine, Discours de Suède, Essais critiques, Textes complémentaires*).
- Carnets i*, Gallimard, Paris, 1962.
- Carnets n*, Gallimard, Paris, 1964.
- Carnets m*, Gallimard, Paris, 1989.

Otras ediciones utilizadas

- Camus, A., *Obras* (éd. de J. M^o Guelbenzu; trad. de varios autores), Alianza, Madrid, 1996.
- El revés y el derecho* (trad. de A. L. Bixio), Alianza, Madrid, 1984.
- El extranjero* (trad. de B. del Carril), Alianza, Madrid, ²²1993.
- El mito de Sísifo* (trad. de L. Echávarri), Alianza, Madrid, ³1988.
- Caligula* (trad. de A. Bernárdez), Alianza, Madrid, 1995.
- El malentendido* (trad. de A. Bernárdez y G. de Torre), Alianza, Madrid, ²1986.
- Cartas a un amigo alemán* (trad. de J. Albiñana), Tusquets, Barcelona, 1995.
- La peste* (trad. de R. Chacel), Edhasa, Barcelona, 1995.
- El estado de sitio* (trad. de P. Lain Entralgo y M. Lain Martínez), Alianza, Madrid, 1994.
- Los posesos* (trad. de V. Ocampo), Alianza, Madrid, 1982.
- Los justos* (trad. de A. Bernárdez y G. de Torre), Alianza, Madrid, 1995.

- *El hombre rebelde* (trad, de L. Echávarri), Losada, Buenos Aires, 1975.
- *Moral y política* (trad, de R. Aragón), Alianza, Madrid, ²1995.
- *Carnets, 1* (trad, de E. Paz Leston), Alianza, Madrid, 1985.
- *Carnets, 2* (traducción de Mariano Lencera), Alianza, Madrid, 1985.
- *El exilio y el reino* (trad, de A. L. Bixio), Alianza, Madrid, 1983.
- *La chute*, Gallimard, París, 1968.
- *El primer hombre* (trad, de A. Bernárdez), Tusquets, Barcelona, 1994.

Estudios sobre Albert Camus

- Amiot, A. M. (éd.), *Albert Camus et la philosophie*, PUF, París, 1997.
- Bañeza Domínguez, T., «La ética de la rebelión en Albert Camus», *CuadRS*, 29-30, 1987.
- Castro Vallejo, «Camus y el existencialismo», *Pensamiento*, 29, 1973.
- Duarte Malho, L. A., «Albert Camus, Filósofo?», *Revista da Faculdade de Letras (Porto)*, 1, 2-3, 1971.
- Duran, M., «Lucrecio y Albert Camus: vidas paralelas», *La Torre*, 28, 1959.
- Engel, V., «Ni Dieu ni néant: pour une éthique camusienne de la solidarité», *Ethica*, 4, 1, 1992.
- Fuentes Malvar, J., *Estructura del comportamiento humano en Camus*, Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- Georges, J., «Vida, obra y pensamiento de Albert Camus», *La Estafeta Literaria*, 186, 1960.
- Kampits, P., «La mort et la révolté dans la pensée d'Albert Camus», *G. Metafísica*, 23, 1968.
- Lebesque, M., *Camus par lui-même*, Du Seuil, París, 1970.
- López Quintas, A., «Confrontación de la figura del hombre "burlador" (Tirso), el "estético" (Kierkegaard), el "absurdo" (Camus)», *Estudios (Merced.)*, 37, 132/135, 1981.
- Lottman, H., *Albert Camus* (trad, de A. Alvarez Fraile, J. Muñoz Martín e I. Ortega Klein), Taurus, Madrid, 1994.
- Marcel, G., «L'Homme révolté», *La Table Ronde*, 146, 1960.
- Pasqua, H., «Albert Camus et le problème du mal», *Les études philosophiques*, \, 1990.
- Passeri Pignoni, «La filosofía dell'assurdo di Albert Camus», *Sapienza*, 13, 3-4, 1960.
- Perlado, J. J., «Ante un Albert Camus horizontal», *La Estafeta Literaria*, 186, 1960.
- Quesada Martín, J., «El mito de Sísifo a la luz de la ontología y la política de Nietzsche», *Teorema*, XIB, 1-2, 1983.
- Renzi, C., «La muerte, el absurdo y Camus», *Logos (Mexico)*, 8, 22, 1980.
- Sartre, J.P., «En la muerte de Albert Camus», *Insula*, 159, febrero 1960.
- Siena, R., «Nietzsche, Camus e il problema del superamento del nichilismo», *Sapienza*, 28, 1975.
- Stamatu, H., «Camus y *El extranjero*», *La Estafeta Literaria*, 186, 1960.
- Taradach, M., «De la "modernité" de l'absurde chez Job a la lumière de l'absurde chez Camus», *Estudios franciscanos*, 81, 1980.
- Valenti Abreu, J., «Humanismo y terror en la obra de Albert Camus», *La Estafeta Literaria*, 189, 1960.

Otros estudios relacionados con el tema

- Arendt, H., *La condición humana* (trad, de R. Gil Novales), Seix Barrai, Barcelona, 1974.
- Aristóteles, *Poética* (ed. de A. González Pérez), Editora Nacional, Madrid, 1984.
- Ávila Crespo, R., *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, 1986.
- Ávila Crespo, R., «Pesimismo y filosofía en A. Schopenhauer», *Pensamiento*, 177, 45, 1989.
- Bermudo de la Rosa, M., *Antología sistemática de Marx*, Sigüeme, Salamanca, 1982.

- Bloch, E., *El principio esperanza* (trad, de F. González Vicen), Aguilar, Madrid, 1977-1979, 2 vols.
- Carlson, M., *Theories of the theatre*, Cornell University Press, Londres, 1993.
- Cerezo, P., *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Unamuno*, Trotta, Madrid, 1996.
- Eliade, M., *El mito del eterno retorno* (trad, de Ricardo Anaya), Alianza, Madrid, 1994.
- Estrada, J. A., «La última teoría crítica de Max Horkheimer», *Pensamiento*, 171, 43, 1987.
- Fink, E., *La filosofía de Nietzsche* (trad, de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1993.
- García Gual, C., *Introducción a la mitología griega*, Alianza, Madrid, 1992.
- Gilson, E., *La filosofía en la Edad Media* (trad, de A. Pacios y S. Caballero), Gredos, Madrid, 1985.
- Granier, J., *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Du Seuil, Paris, 1966.
- Goldmann, L., *El hombre y lo absoluto* (trad, de J. R. Capella), Península, Barcelona, 1968.
- Hebbel, C. F., *Judith, tragedia en cinco actos* (trad, de R. Baeza y K. Rosenberg), Atenea, Madrid, 1918.
- Herodes y Marlene* (trad, de R. M. Tenreiro), Calpe, Madrid, 1923.
- Ein Wort über das Drama*, en *Sämtliche Werke* (éd. de R. M. Werner), Berlín, 1904, 2 vols.
- Hegel, G. W. F., *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas. I Lógica* (trad, de E. Ovejero y Mauri), Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1917.
- Principios de la Filosofía del Derecho* (trad, de J. L. Vermal), Edhasa, Barcelona, 1988.
- Innerarity, D., «Estética del límite», *Pensamiento*, 50, 198, 1994.
- Jaeger, W., *Paideia: los ideales de la cultura griega* (trad, de J. Xirau y W. Rocés), FCE, Madrid, ¹³1996.
- Jaspers, K., *Lo trágico. El lenguaje* (trad, de J. L. del Barco), Agora, Málaga, 1995.
- Kant, I., *Crítica de la Razón Pura* (trad, de P. Ribas), Alfaguara, Madrid, ³1984.
- Kaufmann, W., *Tragedia y Filosofía* (trad, de S. Oliva), Seix Barrai, Barcelona, 1978.
- Kierkegaard, S., *Obras y papeles* (trad, de D. Gutiérrez Rivero), Guadarrama, Madrid, 1961-1969, 9 vols.
- Lain Entralgo, P., *Teatro y vida*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.
- Esperanza en tiempo de crisis*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1993.
- Levi, P., *Los hundidos y los salvados* (trad, de P. Gómez Bedate), Muchnik, Barcelona, 1989.
- Si esto es un hombre* (trad, de P. Gómez Bedate), Muchnik, Barcelona, 1987.
- Marx, C., *El Manifiesto comunista* (traducción de W. Rocés), Ayuso, Madrid, 1981.
- Miseria de la filosofía*, Aguilar, Madrid, 1975.
- Obras escogidas*, Progreso, Moscú, 1973, 3 vols.
- Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra* (trad, de A. Sánchez Pascual), Círculo de Lectores, Barcelona, 1994.
- Consideraciones intempestivas* (trad, de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1988.
- El nacimiento de la tragedia* (traducción de Andrés Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, ¹³1995.
- Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo* (trad, de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1980.
- Ecce Homo* (traducción de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1978.
- Genealogía de la Moral* (trad, de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1975.

- La Gaya Ciencia* (trad, de E. Ovejero y Mauri), Aguilar, Buenos Aires, 1974.
- Más allá del bien y del mal* (trad, de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1972.
- Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (trad, de L. M. Valdés), Teorema, Valencia, 1980.
- Sulla storia délia tragedia greca* (trad, de G. Ugolini), Cronopio, Ñapóles, 1994.
- Ortega y Gasset, J., *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1966-1983, 12 vols.
- Otto, W. I., *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego* (trad, de R. Berge y A. Munguia), Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1973.
- Pascal, B., *Œuvres Complètes*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 1969.
- Pérez Tapias, J. A., *Filosofía y crítica de la cultura*, Trotta, Madrid, 1995.
- Popper, K., «Utopía y violencia», en A. Neusiiss (éd.), *Utopía*, Barral, Barcelona, 1971.
- Ricoeur, P., *Finitud y culpabilidad* (trad, de C. Sánchez Gil), Taurus, Madrid, 1982.
- Rodríguez Adrados, F., *La democracia ateniense*, Alianza, Madrid, 1993.
- Rosset, C., *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, PUF, París, 1967.
- Rosset, C., *La anti-naturaleza. Elementos para una filosofía trágica* (trad, de F. Calvo Serraller), Taurus, Barcelona, 1974.
- San Agustín, *Confesiones* (trad, de V. M. Sánchez Ruiz), Apostolado de la Prensa, Madrid, 1964.
- Sartre, J. P., *L'existentialisme est un humanisme*, Nagel, París, 1968.
- Sartre, J. P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948.
- Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y como representación* (trad, de E. Ovejero y Mauri), Aguilar, Madrid, Buenos Aires, México, 1960, 3 vols.
- Szondi, P., *Tentativa sobre lo trágico* (trad, de J. Orduña), Destino, Barcelona, 1994.
- Trías, E., *Drama e identidad*, Destino, Barcelona, 1993.
- Unamuno, M., *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Agustín de Hipona, 73,140.
Apolo, 33, 34, 36-41, 44, 45, 47, 49, 67, 117, 125, 145, 146.
Arendt, Hannah, 141.
Aristófanes, 115.
Aristóteles, 20, 22, 34, 43, 44, 55-58, 116, 153.
Arquíloco, 33.
Beckett, Samuel, 93,115.
Benjamin, Walter, 49.
Berger, Pierre, 159.
Bergson, Henri, 19, 23,42,68.
Bloch, Ernst, 149.
Calderón de la Barca, 23, 25,115.
Caldwell, 115.
Carlson, Marvin, 26.
Cervantes, 113,115.
Char, René, 51,117,118.
Chestov, L., 102.
Claudel, Paul, 115.
Corneille, Pierre, 52,54.
Darwin, Charles, 141.
D'Astier de la Vigerie, Emmanuel, 72, 157.
Descartes, René, 52,65,69, 84, 85,130,131, 133.
Dioniso, 33-41, 43, 44, 45, 47, 49, 67, 105, 117, 146.
Don Juan, 96,105.
Dostoievski, Fiodor M., 13, 96, 106, 107, 135,136. *Karamazov*, 17,75,107,147.
Empédocles, 51,61,118.
Epicuro, 74.
Esquilo, 34, 40, 41, 50, 52, 53, 115, 143.
Eurípides, 52,54.
Faucon, Louis, 11,63,98,104.
Faulkner, William, 115.
Fink, Eugen, 38,48,49.
Flaubert, Gustave, 88.
Forster, Edward M., 115.
Fourier, Charles, 150.
Franco, Francisco (general), 72,153,154.
Freud, Sigmund, 16,19.
Gilson, Etienne, 73.
Goethe, J. W. von, 31.
Goldmann, L., 76.
Grenier, Jean, 61,152.
Hebbel, Christian Friedrich, 25-31,32,34, 35, 46, 48, 50, 51, 52, 53, 59, 61, 88, 90, 101, 102, 104, 105, 106, 117, 119, 127, 136. *Judith*, 26-28, 30, 31, 34, 90, 101, 102, 127, 136.
Hegel, G. W. Friedrich, 27, 29, 45, 49, 50, 53, 64, 66, 70, 72, 92, 129, 138, 139, 140, 142, 147, 151, 153-155.
Heidegger, Martin, 38,50,130.

- Heraclite, 42,66,158.
 Hitler, Adolf, 72.
 Hölderlin, Friedrich, 61.
 Homero, 33, 34, 38, 40, 41, 44, 46, 54.
 Horkheimer, Max, 49, 157.
 Husserl, Edmund, 86, 102.
 Jaeger, W., 46.
 Jaspers, Karl, 54-56,58,102.
 Jeanson, Francis, 132.
 Jesús (Cristo), 79,81.
 Job (personaje bíblico), 79, 80,125.
 Joyce, James, 93.
 Kafka, Franz, 30,77,93,96,104.
 Kant, Immanuel, 12, 20, 30, 50, 57, 66, 67, 93, 103, 124, 135, 138, 147, 164.
 Kaufmann, Walter, 24, 25,53, 56, 114.
 Kierkegaard, Sören, 27, 38, 57, 67, 77, 84, 94, 100, 102, 145.
 Lain Entralgo, Pedro, 130.
 Leibniz, W. G., 21, 22,66,74.
 Lenin, 155.
 Levi, Primo, 81-83.
 Linneo, 62, 141.
 Lucrecio, 62.
 Lukács, G., 76.
 Malraux, André, 104,115,159.
 Marcel, Gabriel, 72,112,132,133,154.
 Marlowe, Christopher, 115.
 Marx, Karl., 19, 66, 71, 123, 129, 139, 140, 147, 150-156, 157, 159.
 Molière, 113.
 Mussolini, Benito, 72.
 Nemesis, 51, 142, 145, 158, 164.
 Nietzsche, Friedrich, il, 13,14,16,17,19,22, 25, 26, 32-49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 64, 65, 67, 70, 71, 74, 77, 78, 79, 84, 85, 87, 89, 92, 93, 95, 100, 104, 105, 106, 108, 111, 115-119, 124, 128, 129, 130, 136, 143, 144, 146, 155, 162, 164.
 Ortega y Gasset, José, 25,62,65,97.
 Otero, Blas de, 103.
 Pascal, Biais, 12, 24, 30, 50, 67, 69, 76, 84, 88, 103, 125, 161.
 Pessoa, Fernando, 103.
 Pindaro, 103.
 Pitágoras, 66.
 Platón, 18, 36, 50, 66, 102,111, 125.
 Plotino, 66.
 Poe, Edgar Alan, 88.
 Ponge, Francis, 98,128.
 Popper, Karl, 150.
 Prometeo, 11, 36, 49, 96, 103, 112, 124, 130, 132, 142, 143, 146.
 Proudhon, Pierre Joseph, 150.
 Quilliot, Roger, 11,112,113, 115, 140, 147, 159.
 Racine, Jean, 52.
 Ricoeur, Paul, 16,127.
 Rojas, Fernando de, 115.
 Rosset, C, 19, 20, 23, 24, 70, 86, 92.
 Sade, marqués de, 125.
 Saint-Simon, Henri de, 150.
 Sartre, Jean Paul, 21, 61, 62, 94, 108, 112, 122, 131-133, 135, 138, 140, 153, 157, 163.
 Schelling, Friedrich G. J., 57.
 Schopenhauer, Arthur, 19-25, 26, 28, 29, 30, 33, 35, 36, 38, 39,42, 43, 46,48, 50, 53, 55, 59, 64, 66, 67, 70, 72, 73, 83, 84, 85, 86, 92, 104, 110, 119, 121, 129, 130, 147.
 Shakespeare, William, 21,30,52,113,115.
Macbeth, 21.
 Sileno, 33, 35, 36, 40, 41, 42, 47, 105.
 Sisifo, 79, 92, 93, 96, 98, 99, 100, 104, 124, 125, 132, 133.
 Sócrates, 46, 48, 50, 52, 70, 105, 106, 140.
 Sófocles, 38, 52, 53, 54, 57, 110, 144, 145.
Antígona, 44. *Ajax*, 125, 144, 145. *Edipo*, 16, 36, 38, 56, 57, 110, 114, 119, 125, 143, 146.
 Spinoza, Baruch, 57.
 Tirso de Molina, 101.
 Tolstoi, L. N., 99,113.
 Trías, Eugenio, 88,93.
 Trotski, 133.
 Ulises, 90,96, 116, 125, 144.
 Unamuno, Miguel de, 15,50,57,67,68, 84, 90, 100, 102, 103, 121.
 Wagner, Richard, 35,49.
 Wassermann, Jacob, 92.
 Wilde, Oscar, 24,110.
 Zeus, 143, 144.
 Zubiri, Xavier, 130.

ANEJOS PUBLICADOS

1. Pilar Palomo Vázquez y otros autores [J. Lara Garrido, Mí T. Mérida Rivera, P. García Sánchez, F. J. Talavera Estesos, A. Rallo Gruss, Mí G. Fernández Ariza], *Estudios sobre Vicente Espinel*.
2. Enrique Larreta, *La calle de la vida y de la muerte* (ed. de Mí G. Fernández Ariza).
3. José A. Martín García, *El campo semántico del sonido y la voz en la Biblia griega de los ix.*
4. Juan A. Villena Ponsoda, *El vocalismo del español andaluz. Forma y sustancia*.
5. Juan de la Cruz, *El verbo frasal con partícula adverbial en el medioevo inglés: taxonomía y traducción*.
6. Ángel Cañete y otros autores [C. Castillo, J. de la Cruz, J. R. Díaz Fernández, H. Klein, B. Krauel, E. Lavín, F. Sánchez Benedito, A. Miranda, B. Ozieblo, S. Quer, P. Trainor, C. Tylee, A. Verde y Mí M. Verdejo], *Estudios de filología inglesa*.
7. Francisco J. Talavera Estesos, *El humanista Juan de "Vilchesy su «De uariis lusibus sylua»*.
8. José Mondéjar y otros autores [M. Ariza, J. Perona, G. Colón, E. Ridruejo, J. Mí Enguita, J. Polo, J. Martínez de Sousa, S. Gutiérrez Ordóñez, Mí A. Martín Zorraquino, P. Carbonero Cano, R. Trujillo, H. Hernández, A. Narbona Jiménez y L. Cortés Rodríguez], *El comentario lingüístico de textos* (ed. de M. Crespillo; comp. de P. Carrasco).
9. Aldo Ruffinatto y otros autores [N. Salvador Miguel, G. Caravaggi, C. Guillen, A. Rey Hazas, G. Seres, A. Carreira, E. Rodríguez Cuadros, B. Perrián, M. López Suárez, M. Arizmendi, P. Palomo, M. de Lope y C. Ruiz Barrionuevo], *El comentario de textos literarios* (ed. de M. Crespillo; comp. de J. Lara Garrido).
10. Cristóbal Macías Villalobos, *Estructura y junciones del demostrativo en el español moderno*.
11. Francisco Márquez Villanueva y otros autores [J. Lara Garrido, V. Infantes, L. Litvak, D. Eisenberg, C. Castilla del Pino, J. Pedro Gabino, M. Lara Cantizani, M. Gahete Jurado, M. A. García García, M. Rubio Arquez, P. Fernández, M. Galera Sánchez, C. N. Robin, A. Cruz Casado, M. Galeote, J. Toledano Molina, J. Barreiro, J. Roses, C. Bravo y S. Millares], *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo* (ed. de A. Cruz Casado).
12. Antonio M. Bañón Hernández, *Ea interrupción conversacional. Propuestas para su análisis pragmalingüístico*.
13. Juan A. Bardem y otros autores [A. Cantos Pérez, F. Guzmán Moreno, J. I. Oliva y R. Utrera], *Yrte, literatura y discurso cinematográfico* (ed. de A. Cantos Pérez).
14. Ibn Wáfid, *Tratado de agricultura. Traducción castellana. Ms. s. xir* (ed. de C. Cuadrado Romero).
15. Rafael Gutiérrez Girardot, *Nietzsche y la filología clásica*.
16. Pedro J. Chamizo Domínguez, *Metáfora y conocimiento*.
17. Emilio Montero Cartelle y otros autores [Mí T. Echenique Elizondo, S. Alcoba Rueda, J. F. García Santos, J. J. de Bustos Tovar, A. Mí Vigara Tauste, Mí Hernández Esteban, G. Garrote Bernai, I. Lemer, Y. Novo, J. C. Mainer y T. Fernández], *El comentario de textos* (ed. de I. Carrasco y G. Fernández Ariza).

18. Olegario García de la Fuente, *Los profetas de Israel. Isaías, Jeremías, Tamentacionesy Baruc.*
19. Ramón Menéndez Pidal, *Estudios sobre santa Teresa* (ed. de J. Polo).
20. Dámaso Alonso, *Motivación y arbitrariedad del signo lingüístico. Introducción a la ciencia de la literatura* (ed. de J. Polo).
21. Jules Renard, *Historias Naturales* (ed. de R. Redolí Morales).
22. Manuel Crespillo, *Ta idea del límite en filología.*
23. José Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro.*
24. Rafael Gutiérrez Girardot y otros autores [A. Montaner Frutos, A. Sotelo Vázquez, R. Trujillo, }. }. de Bustos Tovar, }. Rodríguez, S. Gutiérrez Ordóñez, L. Romero Tobar y A. Salvador Plans], *Ta Generación del98. Relectura de textos* (ed. de M. Galeote y A. Rallo Gruss).
25. Louis Bourne, *Fuerza invisible. To divino en la poesía de Rubén Darío.*
26. Héctor Martínez Ferrer, *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo. Análisis textual.*
27. José Lara Garrido, *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto.*
28. Pedro Aullón de Haro, *Ta Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo* (ed. de). Pérez Bazo).
29. Johann Wolfgang Goethe, *Ensayos sobre arte y literatura* (ed. de R. Rohland de Langbehn).
30. Ralph Waldo Emerson, *Escritos de estética y poética* (ed. de R. Miguel Alfonso).
31. Nicasio Salvador Miguel y otros autores [E. de Miguel Martínez, C. Parrilla, M. A. Pérez Priego, P. García Mouton, E. Montero Cartelle, E. Lacarra Lanz, A. }. Meilán García, M. A. Esparza Torres y J. Mondéjar], *El mundo como contienda. Estudios sobre Ta Celestina* (ed. de P. Carrasco).
32. Antonio Cantos Pérez, *Camilo José Cela. Evocación de un escritor.*
33. Ramón Menéndez Pidal, *Islam y cristiandad. España entre las dos culturas* (ed. de A. Galmés de Fuentes).
34. *Poesías de Fray Melchor de la Sernay otros poetas del siglo XVI. Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid* (ed. de J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco y L. A. Bernard).
35. Ángel Ramírez Medina, *Ta filosofía trágica de Albert Camus. El tránsito del absurdo a la rebelión.*



4Sste libro se
terminó de imprimir en
Montes el día 16 de enero de 2001,
festividad de San Valerio obispo.

LAVS lí DEO