

^J

ALBERT CAMUS:
O LA VIGENCIA DE UNA UTOPIA

Luis ANTONIO CALDERÓN RODRÍGUEZ



EDITORIAL UNIVERSIDAD DE CALDAS
COLECCIÓN ARTES Y HUMANIDADES

©*Copyrígth* Universidad de Caldas, 2004
-Comité Editorial-

(0 Luis Antonio Calderón Rodríguez

TÍTULO: ALBERT CAMUS: O LA VIGENCIA DE UNA UTOPIA

Autor: Luis Antonio Calderón Rodríguez

Primera Edición
Julio de 2004

Derechos Reservados por la Universidad de Caldas para la primera edición

ISBN: 958-8231-09-4

Editor: Luis Fernando Escobar Velásquez
Corrección gramatical: Maritza Isaza Osorio
Diagramación: Andrea Betancourt González

Diseño de Portada: Carlos Adolfo Escobar H.
Ilustración Portada: Autocaricatura. Tomada de: *Albert Camus une vie*.
Oliver Todd. Editions Gallimard et Oliver Tudd, ¡966.

Artes Finales, Fotomecánica, Impresión y Terminado:

Editorial Universidad de Caldas

E-mail: editor@ucaldas.edu.co

Apartado Aéreo: 275

Manizales - Colombia

Miembro de la Asociación de Editoriales
Universitarias de Colombia, ASEUC.

Catalogación en la fuente, Biblioteca Universidad de Caldas

928

C211 Calderón Rodríguez, Luis Antonio

Albert Camus: o la vigencia de una utopía / Luis Antonio Calderón
Rodríguez . - Manizales . Editorial Universidad de Caldas, 2004.
198 p. — (Colección Artes y Humanidades)

ISBN: 958-8231-09-4

1. Camus, Albert - Vida y obra. 2. Camus, Albert - Crítica e interpretación.

ÍNDICE TEMÁTICO

INTRODUCCIÓN

ALBERT CAMUS: EL HOMBRE, EL PENSADOR

EL PARTIDO DE LA VIDA DEL ESCRITOR

FUENTES BÁSICAS DEL PENSAMIENTO DE CAMUS

Componente biográfico

El Cristianismo

Unamuno

El Existencialismo

Nietzsche y el Nihilismo

El Marxismo y la historia

MOTIVOS ESENCIALES EN LA OBRA DE CAMUS

El miedo

Tras la senda de sí

Sentido de la intertextualidad bíblica en la obra

Solidaridad, libertad e inocencia

EL VALOR DE LA OTREDAD EN LA OBRA DE CAMUS 113

Rol del acto terrorista 115

EXILIO Y SOLIDARIDAD EN LA OBRA DE FICCIÓN DE CAMUS

MUNDO TEMÁTICO EN CINCO OBRAS DE FICCIÓN DE CAMUS

L'étranger. Culpabilidad o inocencia de meursault

Caligula. Imágenes y sentido espacio-temporal de la obra

Le malentendu. Exilio, soledad e incomunicación

La chute. El sentido de la caída en la obra

Le premier homme. Retorno y reconciliación

REFLEXION FINAL

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

La inevitable relación existente entre todos los aspectos de la racionalidad humana a lo largo de la historia y la conexión íntima de la temática particular que determinó la vida y el pensamiento de Albert Camus, hacen que podamos referirnos a él bajo una percepción de actualidad perenne. Cuando evocamos esa temática que sirvió de motivo en la estructuración mental del escritor francés, nos referimos a los aspectos que rodearon su existencia y que contribuyeron a forjar su esencia como hombre y como pensador filosófico, porque constituyeron, en parte, la fuente de sus pesares y de sus angustias, así como la de sus más elevados éxitos, cifrados éstos en su producción intelectual.

Basta pensar en el espacio mediterráneo y en la constante presencia del sol y del mar en su obra, para comprender que esos elementos de la naturaleza hicieron parte de lo que pudo significar su sentimiento de felicidad, su concepción de la misma y su más alta expresión filosófica de hombre rebelde. Esos elementos han significado inevitablemente en la obra, la simbolización de la profunda desgracia humana, como ocurre en el caso de Meursault en *L'étranger*, quien, por efectos del brillo del sol y del calor ardiente de las playas Argelinas, apoyara insistentemente su índice sobre el gatillo una y cuatro veces más, asesinando a un árabe, y que

tuviera entonces la amarga sensación de haber dado otros tantos golpes a la puerta de su infortunio. Pero también esos elementos habrían de significar la suprema felicidad, como se puede leer en *La peste* en el breve tiempo de nado silencioso de Tarrou y de Rieux, inmersos en el mar cerca de Oran, momento sagrado de comprensión de un vínculo de solidaridad de los dos personajes en cuya comunicación profunda, la palabra hablada no habría significado casi nada y más bien habría ocasionado la ruptura de esa íntima comunicación de sus mentes y de sus sentimientos comunes de solidaridad y de lucha pertinaz, en procura del bien para los oranenses, símbolo de la humanidad acosada por el mal.

Esos elementos que acabamos de evocar, corresponden a los instantes del transcurrir filosófico del autor y en ellos se simbolizan con cierta vehemencia las dos etapas características de su pensamiento filosófico: "*L'absurde*" y "*La révolte*".

Por ello, estos aspectos que relacionan al mundo y a la vida humana, en la obra de Camus, revisten mayor significado cuando corresponden a un mayor contacto íntimo entre ellos y la condición del hombre. Ello es así porque el sentido que la naturaleza tiene en los escritos de Camus corresponde muy de cerca a su condición de hijo de una familia limitada por los rigores de la pobreza.

Por eso el sol y el mar se convirtieron para el escritor en la única riqueza de los pobres, lo único de lo que podían disponer a manos llenas y compartirlo de manera ilimitada entre ellos, aquello que les brindaba la sensación de total libertad y de felicidad absoluta. Esta posibilidad de felicidad habría de ser para la obra del escritor una de las bases de sus reflexiones filosóficas, cuando frente a la condición mortal del hombre, esa relación con el silencio incomprensible del mundo resultaría absurda y la vida enton-

ces, perdía sentido y surgía el interrogante de si valía o no la pena vivir. Este interrogante sería una de las bases fundamentales del momento del absurdo camusiano.

Vendría posteriormente el retorno a una visión sublime de la vida, cuando en la etapa de la "*révolte*" se despierta el sentido de la solidaridad con el otro en una defensa conjunta de la vida, con una devoción digna de una religión adoptada y orientada hacia el sagrado derecho a la vida. Es entonces cuando Camus plantea el valor de su "*révolté*" como un acto de convivencia humana y una derrota de la muerte y del miedo a la muerte. La vida dignificada en la solidaridad con el otro equivale a darle a la muerte una importancia de segundo plano, una importancia insignificante ante la grandeza del valor de vivir.

Todo esto corresponde a una actitud rebelde sin precedentes, contra una sujeción histórica del hombre a los designios de la muerte (lo que debe comprenderse como los designios de Dios que dispone de la vida de los seres). Si se tiene en cuenta que pueblos enteros, culturas y religiones, a lo largo de la historia y sobre todas las dimensiones de la tierra, fundamentaron sus estructuras mentales en el culto a la muerte, de lo que no han estado exentas las creencias y los ritos del cristianismo y de la Iglesia Católica, hemos de considerar que los criterios de Camus en sus obras de hombre rebelde, constituyen un paso fundamental en el camino hacia una liberación mental del hombre de estas taras que lo han subyugado a lo largo de los siglos. Lo fundamental en este propósito de Camus no es precisamente la propuesta antirreligiosa, porque de ello ya el humanismo nos había dado un buen ejemplo, del mismo modo que algunos pensadores de la época de la Ilustración y del siglo XIX en Europa. Lo que constituye el principio de novedad en su propósito es que esa liberación mental de la humanidad

en contra del miedo y de la muerte es considerada posible, solamente sobre la base de la solidaridad y del amor por los demás.

La rebeldía de Camus corresponde a principios humanistas que rescatan al hombre de la sumisión y le abren caminos de libertad, estableciendo una relación de conciencia humana en la que las tiranías deben desaparecer para que, con un sentido de igualdad, se le dé una oportunidad a la vida.

Se trata entonces de un proceso de reconciliación consigo mismo, con la vida y con el otro, en el que Camus se empeñó a lo largo de su obra. Esa reconciliación la logró el autor en un proceso de ida y regreso, su viaje al mundo de su preparación intelectual y su permanencia e instalación en Europa, y su retorno a las raíces, que llevó a cabo con su última obra, obra inacabada por él, *Le premier homme* }

Para que ese fenómeno de ida y regreso se cumpliera, era necesario sobreponerse a las vicisitudes de una vida cargada de penuria, de dolor, de desarraigo y de exilio. Es el retorno de un exilio vivido en la práctica, lejos de sus playas argelinas, es también el retorno de un exilio interior y la reconciliación consigo mismo, lo que lleva a la producción de esa manifestación de armonía profunda, que encontramos en su última obra.

Aquí se cierra un círculo de vida y de producción intelectual, no para dejar una idea de encierro, sino para despertar claramente una sensación de perfección. Ese regreso del exilio produce entonces la madurez del filósofo, que supo compren-

¹ Camus no tuvo tiempo de perfeccionar esta obra. Ya estaba hecho su diseño, según informan quienes conocieron sus borradores, y trabajaba en ella cuando la muerte lo sorprendió en el accidente de circulación del 3 de enero de 1960.

Las traducciones que aparecerán a lo largo del texto, sea dentro de cuerpo del trabajo como en las citas de pie de página, son de mí autoría.

der los misterios de la vida con la infancia del pequeño primer hombre, con la que tenía que reconciliarse, sabiendo con certeza cuánto le debía su vida intelectual y su obra misma a los recuerdos de su infancia, representada finalmente en las páginas de su última obra.

Se puede apreciar que la obra completa de Camus, vista globalmente, corresponde a un plan previo de conjunto en el que las etapas del pensamiento no se producen como fruto de una ruptura con la etapa anterior, como fácilmente podría imaginarse. En ese plan todo se halla previsto. Por ello no es difícil comprender que en las obras del "absurdo" encontremos algunos personajes que anuncian la venida de una nueva posición mental por parte del pensador francés. Se trata de una concepción diferente de las cosas, de una visión nueva de la vida y del hombre. Sólo de esta manera se puede comprender la actitud de personajes como Scipion o Cherea en la pieza de teatro *Caligula*.

Albert Camus hizo referencia a la previsión del proyecto total de su creación intelectual; de ello da testimonio Roger Grenier, en su obra sobre el escritor, *Albert Camus soleil et ombre*, al citarlo así:

J'avais un plan précis quand j'ai commencé mon oeuvre.
Je voulais d'abord exprimer la négation. Sous trois formes...
Je prévoyais le positif sous trois formes encore...
J'entrevois déjà une troisième couche autour du thème
de l'amour.²

Cuando comencé mi obra tenía un plan preciso. Quería de antemano expresar la negación. Bajo tres formas (aquí el autor cita sus obras del absurdo, novela: *L'étranger*, filosofía: *Le mythe de Sisyphé* y drama: *Caligula* y *Le malentendu*). Yo preveía lo positivo aun bajo tres formas (novela: *La peste*, drama: *L'état de siège* y *Les justes*, Ideología: *L'homme révolté*). Ya tenía entonces en mente una tercera capa alrededor del tema del amor.

GRENIER, Roger. *Soleil et ombre*. Paris: Gallimard, 1987.

Todos estos son los aspectos que sintetizan los contenidos que constituyen el presente trabajo sobre Albert Camus, su obra y su pensamiento. En ellos se podrá apreciar cómo se desarrolló la vida y la organización de la obra del autor, un movimiento elíptico que inicia con una visión de los avatares que marcaron la existencia y la entrada en el mundo intelectual del autor, los elementos que significaron el núcleo de su producción artística e intelectual y el estudio de algunas de sus obras de ficción, estudio que concluye con algunas reflexiones sobre *Le premier homme*, obra que, como ya se dijo, significa el reencuentro consigo mismo, en los recuerdos de su infancia.

La importancia que el autor dio a la vida es un tema de tratamiento permanente por cuanto es un tema central de su pensamiento y por la misma razón se tiene en cuenta que fue la vida el partido que tomó definitivamente, en concordancia con su rechazo a los partidos políticos, de los que se retiró tempranamente. Por eso asociamos, quizá sin equivocarnos, que esa toma de partido equivale a una posición ideológica y política del autor a la que le dedicó todas sus fuerzas. Pero también hacemos alusión a la vida como a la adopción de una religión, de su religión única, en oposición a las religiones reveladas y sobre todo contra el Cristianismo. La vida constituyó para Camus su religión con sus propios mártires y santos a lo largo de la obra, particularmente en la etapa de la *révolte*.

A partir de estas consideraciones, se debe tener en cuenta que el pensamiento de Camus no dejó, como es natural, de estructurarse bajo las influencias de concepciones ideológicas y filosóficas que habían venido determinando, en uno u otro sentido, el pensamiento del mundo occidental. Es preciso señalar que no fue ajeno a los principios de orden religioso inculcados por el

Cristianismo y que precisamente, para la obtención de su *Diploma de estudios superiores* hizo un trabajo sobre las relaciones entre el Helenismo y el Cristianismo y el papel del Neoplatonismo en el pensamiento cristiano. Además no era ningún misterio el interés que tenía Camus por San Agustín. Ello no impide que Camus desembocara en una verdadera posición atea, como lo fue su posición final, reflejada explícitamente en los contenidos de sus obras.

Por otra parte está la influencia marxista. Hay que señalar que Camus lo conoció de cerca, a tal punto de haber sido militante del Partido Comunista Francés, pero que, al comprender que no satisfacía su idea de libertad, según se citará más tarde al autor mismo, abdicó del Partido y llegó a ser un fuerte contestatario de algunos planteamientos revolucionarios propuestos por el marxismo. Del mismo modo recibió y rechazó al Nihilismo, como se puede apreciar en el paso premeditado del absurdo a la *Révolte*. Es decir que Camus se formó bajo diversas influencias, pero supo decir "No" a muchas de esas orientaciones para construir su propio criterio de vida, porque él fue ante todo un hombre libre, en el amplio sentido de la palabra.

Uno de los temas que se convirtieron en motivo de fundamento en la creación artística de Camus fue el tema del miedo, abordado desde perspectivas diferentes, por lo que consideramos oportuno tratar de llegar a una explicación de este fenómeno desde enfoques diversos que permitan detectar sus matices en la obra del escritor, yendo desde el propio miedo físico hasta lo que hemos querido llamar miedo filosófico o metafísico, al que Camus supo dar una fuerte importancia por medio de una caracterización más bien de orden simbólico.

Para hacer una presentación de Albert Camus, en lo que se refiere a las claves de su pensamiento, y ante todo a aquello que hace de él un pensador de actualidad constante, a lo largo de la historia de la humanidad, se analizarán los aspectos arriba enunciados y que tuvieron injerencia en su vida y en su obra intelectual. A este estudio se adjuntan las reflexiones sobre algunas obras de su producción, que han de servir de complemento y ejemplificación de los tópicos estudiados. Es un proceso de trabajo en el que se trata de hacer un seguimiento del plan de creación de la obra y de su repercusión en la mente del lector, en la medida que se convierte, por ese factor de actualidad permanente del pensamiento del autor, en un modo de vida del receptor y obviamente en una visión particular del mundo. Consideramos que en esta medida se cumplen los fenómenos de aisthesis y catharsis de la poética, en el acto de lectura, según las consideraciones de la recepción literaria, a propósito del papel creador del lector.

ALBERT CAMUS: EL HOMBRE,
EL PENSADOR

Para llegar a un conocimiento, así sea general, de la íntima relación existente entre la vida y la obra de Albert Camus se puede partir de una cita del autor, consignada en sus *Carnets*, portadora de sentido pleno y que puede llevarnos además a una visión de su filosofía, cita que dice: "*Je n 'ai pas appris la liberté dans Marx, je l'ai apprise dans la misère*" ("No aprendí la libertad en Marx, la aprendí en la miseria"). Esta frase nos permite abarcar de un solo golpe mucho del significado del pensamiento de Camus. En ella detectamos al hombre rebelde, al hombre libre, sus relaciones con el materialismo histórico y cómo su filosofía, siendo una sublimación de su vida, habría de conducir a la exaltación de un profundo sentimiento de amor, exaltación que fuera lamentablemente interrumpida por el final de su existencia en un accidente de automóvil en 1960, cuando apenas contaba 47 años. Camus había nacido en Mondo vi, Argelia, en 1913, de padre francés y de madre española.

Esto nos introduce directamente en las circunstancias iniciales de su vida. Se habla de Camus como un escritor francés, pero su origen real, como podemos deducir por parte de la madre, es otra cosa. Se trata de sus raíces españolas, que tanto habrían de marcarlo. Este origen materno es algo que matizó su vida y su pensamiento, es lo que precisamente llegó a determinar en gran medida su obra artística y filosófica.

Camus nació un año antes que estallara la Primera Guerra Mundial, en la que perdería a su padre y quedaría con la madre y la abuela materna sumidos en una difícil situación pecuniaria, lo que deja al pequeño Albert frente a esa miseria que fuera su primera maestra.

Hay entonces en los orígenes del autor realidades bien diferentes, de las que sólo una tercera parte constituyen sus raíces francesas, siendo las otras dos componentes española y argelina. Sin embargo, es la raíz francesa la que predomina por razones tan válidas como que era hijo de padre francés, que Argelia era entonces colonia francesa y porque por ende fue el Francés realmente su lengua materna. De ahí que Albert Camus fuera considerado "*pied-noir*", como se llamó a todos los franceses nacidos en las colonias del norte de Africa en tiempo de la colonización francesa.

Al lado de todas estas circunstancias, muy diferente es detenerse a analizar lo que significó en el fondo de los afectos del escritor esa realidad de sus orígenes, la que marcó en forma definitiva el contenido de su escritura, en la que, se podría decir que, en buena parte, lo fundamental que tiene de francés es sólo la lengua.

Prueba de ello es, además de sus profundas reflexiones sobre la condición española y su interés por la vida política y mental de América Latina, la presencia del país ibero en gran parte de su obra literaria, así como la constante presencia de la madre, presencia que se hace de una manera sutil, pero que se detecta permanentemente mediante una lectura cuidadosa. De la misma manera, no hay que hacer mayor esfuerzo para encontrar, además de la presencia de Argelia en la obra, la influencia de carácter filosófico que este país, significó en los

escritos de ficción. Ese espacio literario, que llena las páginas de *La mort heureuse*, de *Noces*, de *L'étranger*, de *La peste*, de *L'envers et l'endroit* y algunas páginas de *L'exil et le royaume*, y finalmente de *Le premier homme*, invita a reflexiones serias sobre la psiquis del escritor, que fundamentó gran parte de su obra en lo que fue el mundo que rodeó su niñez y su adolescencia. Esa época que le enseñó a pensar, que le enseñó a vivir y que le enseñó lo máspreciado de su filosofía: la libertad. "...*Je l'ai apprise dans la misère*".

Ahí, en ese espacio literario, todo es presencia de los elementos, mar y sol, que componen a la vez ese mundo absurdo del hombre, siempre condenado a su condición mortal. Los nombres de Mersault en *La mort heureuse* y de Meursault en *L'étranger* no son otra cosa que la evocación de la composición de mar y sol, que corresponde perfectamente a esa especie de obsesión del escritor por los elementos que acompañaron su vida de infancia. Parece que al nombre del protagonista de *L'étranger* se añadiera, al mar y al sol, el componente de muerte, por todo cuanto puede corresponder, por un lado, al destino fatal del personaje y, por otro, al tan reiterativo tema de la muerte a lo largo de la obra del pensador francés. Este tema, por lo demás, no será más que un acicate para la exposición inevitable del desaforado sentimiento de Camus por la vida.

¡Cómo no decir ahora que en obras como, *Révolte dans les Asturies*, *L'état de siège*, o en las adaptaciones de Calderón o de Lope y en su representación de *La Celestina*, en la que Camus hace el papel de Calixto, lo predominante es la influencia de la vida, la cultura y la literatura españolas! A ello hay que agregar que en *La pierre qui pousse*, Camus se interesa por la vida y los mitos del Brasil y que en sus *Carnets* dejó el testimonio de su

periplo por la América del Sur (Brasil, Argentina, Chile). Señalemos además que personajes con nombres de origen español viven dentro del mundo de ficción creado por el autor en algunas de sus obras. En ellas nos encontramos con cierta familiaridad a Marie Cardona, a Martha, a Dora, Diego, Victoria, Pérez y otros.

Ahora bien, a diferencia de esas obras llenas de luz, el autor escribió otras en las que se detecta la influencia del espacio europeo, que también debió imprimir en su espíritu huellas imborrables. Ese espacio representado en la obra está caracterizado por un ambiente sombrío, espacio que se convierte en transmisor de tristeza y en lugar de castigo. Es el caso del medio en el que se desenvuelven obras como *Le malentendu* o *La chute*. Estas son creaciones en las que el matiz trágico y negativo tiene como fundamento la distancia de las playas del Mediterráneo, lo que les imprime el sentido de castigo, ante todo por la sugerencia de lo inaccesible a esos lugares cálidos. Los personajes de estas obras se encuentran torturados por la separación de dichos espacios o por el recuerdo de los mismos. Así, Amsterdam es una especie de infierno brumoso en el que cae Jean Baptiste Clamence, como en un sitio de penitencia o de castigo irremediable por su condición de hombre culpable, de juez penitente, como se le caracteriza en la obra.

Albert Camus afirma además que sus escritos son el fruto de sus propias experiencias. Hay entonces que comprender que dentro de todo aquello que había vivido, se encontraba, por una parte la miseria de sus primeros años y el desencanto de la realidad humana, y por otra, la necesidad de sobreponerse a la tragedia de la difícil condición del hombre, condenado a resolver el absurdo de su existencia sólo mediante la más indigna de las salidas: el suicidio.

Esto quiere decir que él venía expresando, a lo largo de su obra, una indeclinable obsesión por la vida, y aunque el tema de la muerte sea tan reiterativo, no se puede dejar de constatar que es un enamoramiento de la vida lo que anima y da sentido profundo a la creación artística y filosófica del escritor. *"J'aime cette vie avec abandon et veux en parler avec liberté. Elle me donne l'orgueil de ma condition d'homme"* o *"Le monde est beau et hors de lui point de salut"*.⁴ Estas citas dejan, de alguna manera, al descubierto una posición antireligiosa por parte del autor, fundamentalmente en lo relacionado con el Cristianismo, como religión revelada. Por eso al referirse a la muerte dice: *"Je ne dis pas que c'est un pas qu'il faut franchir, mais que c'est une aventure horrible et sale"* En cierta medida, la obra de Camus se propone vencer el terror de la muerte, como paso definitivo para el rescate del valor del ser humano. Esto, sin duda, corresponde a una lucha interior, a una necesidad de vencer el miedo que atormentaba el espíritu del escritor y que de algún modo se convirtió en buena parte del fundamento de su creación literaria. Y ello es así porque la escritura en cierta medida (en el escritor en general), es una manera de revivir lo pasado y emprender así la oposición decidida contra la muerte y contra el miedo.

En efecto, hay en Camus, lo que se puede llamar miedo físico y también miedo metafísico, o sea el miedo de orden filosófico. En cuanto a éste hay que tener en cuenta la duda metafísica o miedo a la nada, que permite establecer profundas analogías con el pensamiento de Don Miguel de Unamuno (pensador español

CAMUS, Albert. Noces. Paris: Gallimard, 1959. p. 16. [Amo esta vida sin reserva y quiero hablar de ella libremente. Ella me da el orgullo de mi condición de hombre].

Ibid. p. 67. [El mundo es bello, y fuera de él, no hay salvación].

Ibid. p. 27. [No digo que sea un paso que hay que dar, sino que es una aventura horrible y sucia].

que, aparentemente Camus había leído poco o no había leído), y de algún modo con el ateísmo del autor, que se manifiesta en su obra, como influencia de Nietzsche, particularmente en *Le mythe de Sisyphe*, *Caligula*, *Le malentendu*, *Les justes*. Camus, como Saint Dmitriv, no tenía tiempo para perder con Dios, cuando había tantos hombres a quienes socorrer.⁶

En cuanto al miedo físico que nos interesa sobremanera, hay que tener en cuenta que él lo manifiesta en forma expresa en sus *Carnets* y en sus *Diarios*. Justo antes de su regreso a Francia de su viaje a América Latina, Camus expresa: "La fiebre aumenta, empiezo a preguntarme si no se trata de algo más que una gripa" Habla entonces de "pensamientos horribles".⁷ Esa necesidad de luchar contra el miedo a la muerte lo lleva a amar cada vez más la vida y a crear esos personajes rebeldes contra el miedo y contra la muerte misma. Es el caso de Diego en *L'état de siège*, de Kaliayev en *Les justes* y otros.

Sobre este tema Camus escribió ampliamente en sus "*Reflexions sur la peine capitale*" en las que se opone a la pena de muerte, considerándola un crimen de más que se comete y de la peor de las bajezas. La práctica de esta pena no corresponde de ninguna manera a la categoría del ser humano. El precio que se hace pagar a la víctima es un precio mucho más caro que lo que ella pueda deber; y eso no es un medio para evitar que se sigan cometiendo nuevos crímenes. Ésta no es entonces la solución. La pena de muerte no es otra cosa que un crimen más, acumulado a todos los anteriores.

Saint Dmitriv, personaje al que Camus hace referencia en su obra *Les Justes*, personaje que llegara tarde a una cita con Dios porque en el camino, había encontrado tantas personas a quienes ayudar que cuando llegó al encuentro, Dios ya se había ido.

Hay que anotar que el autor sufría de tuberculosis desde los 17 años. Según señala Carlos Solórzano, escritor Guatemalteco-Mexicano, Camus fue siempre reacio a hacerse curar de su enfermedad.

/Quién tiene, por otra parte, el poder de indagar en lo más profundo del condenado para decidir, sin lugar a dudas, sobre su culpabilidad o su inocencia? Nadie. Y si se quiere corregir el crimen con el crimen, los jueces a su vez no dejan de ser culpables. Estas son algunas de las reflexiones que nos sirven de apreciación general de la idea del autor sobre la pena capital.

En la obra de Camus los únicos condenados a muerte son, Meursault y Yanek Kaliayev. Pero son muertes que implican grandes diferencias por el diverso contenido ideológico y de libertad que marcan las posiciones mentales de los dos personajes. Ellas van a mostrarnos, en la evolución de la obra del autor, el paso del absurdo a la "révo/ie" como visiones filosóficas diferentes que matizaron el pensamiento del escritor.

En síntesis, fue a causa de la sed de vivir de Camus que la muerte llegó a ser en su obra un tema permanente. No hay obra suya en la que no juegue un papel de importancia fundamental, sea como tema central y hasta como personaje en acción. Así ocurre en obras como *La peste*, *L'état de siège* en las que la muerte, además de ser tema central, entra a jugar el papel de personaje, con un notable protagonismo.

Camus tuvo la fortuna de haber tenido verdaderos maestros en su formación escolar y de que ellos, a su vez, hubieran sabido descubrir en el pequeño los grandes valores y los grandes horizontes a los que estaba llamado.

El primero en descubrir sus capacidades intelectuales fue su maestro de escuela Louis Germain; más tarde, como maestro de Letras, el escritor Jean Grenier ejerció sobre él inmensa influencia, convirtiéndose en su maestro de pensamiento.

Por esto se puede afirmar que Camus fue un espíritu privilegiado, rescatado de la miseria, para que llegara a convertirse en uno de los más grandes escritores que caracterizó el siglo XX, por su gran sentido de la vida, por su sentido del amor y de la solidaridad humana.

Fue por su oposición a la violencia que Camus se separó de la llamada lucha de clases, que habría de conducir a la revolución socialista. Se separó de esa orientación porque precisamente no pudo encontrar en ella lo que ya había encontrado en su propio medio de privaciones y pobreza: la libertad. Así lo señala la cita inicial de este capítulo. Fue lo que hizo de él un rebelde y no un revolucionario. La "*révolté*" muere cuando se convierte en revolución. En ello se opone a los planteamientos de los marxistas, que hicieron del marxismo una doctrina demasiado rígida, según lo cual el cambio social tendría que darse, a decir de muchos de ellos, mediante la revolución violenta y sólo por ella. Esto lleva a Camus a la conclusión de que la revolución no es otra cosa que el cambio de una tiranía por otra.

Lo anterior nos hace comprender claramente que su "*révolte*" no deja de ser a su vez una utopía. A lo largo de su obra se podrá comprender que de ello el escritor estuvo completamente conciente y por lo mismo se puede observar una cierta nostalgia que se escapa en las páginas de *La chute*, en las que el gran error del hombre no es en definitiva otro que su falta de solidaridad. Es claro entonces que el hombre no es rescatable definitivamente, porque i nunca podrá ser plenamente solidario. Es lo que se puede leer en j el sentido de la obra.

El conflicto más fuerte de Camus estaría en su posición contra ; el materialismo histórico, siendo él mismo un producto de la historia. Esto lo convierte en una especie de Quijote de la defensa *da*

la vida a toda costa (cuando precisamente el mundo avanza en sentido contrario). Es esto lo que al mismo tiempo lo aleja del pensamiento de Sartre, porque sus concepciones del hombre frente a la vida no se pueden conciliar. Mientras Sartre se comprometió en forma definitiva con la lucha de clases y siempre se mantuvo fiel a los principios del Partido Comunista, Camus se comprometió más con la condición humana y no se mantuvo en las filas del Partido sino por muy breve tiempo. Se dio cuenta que en ellas no se hallaba la verdadera libertad y él quería ser hombre libre. Mientras Sartre se mantuvo fiel a la historia de acuerdo con los planteamientos de Marx, Camus se rebeló contra ella y quiso trazar para el hombre una actitud más humana. Cuando Sartre consideró la naturaleza puramente humana sobre el fundamento de la creación artística, sobre la base de la producción de aquello que es esencia pura, Camus concibió, por su parte, la realización del hombre en los actos altruistas, actos de amor y de entrega a los demás. Así puede constatarse en ejemplos ilustrativos que marcan las diferencias en las obras de uno y otro con personajes como Antoine Roquentin en *La Nausée*, de Sartre, y Tarrou o Kaliayev en *La peste* y *Les justes*, de Camus.

Camus llegó a ser en este sentido el rebelde por excelencia. Para ello, recibió conocimientos claros del Marxismo, del Nihilismo, del Existencialismo y del Cristianismo, como lo hemos indicado, para llegar a decir a todo, No, y decirle Sí, al amor y a la vida. Pero para lograrlo, la obra del escritor tuvo que pasar por una evolución en el orden filosófico, una evolución que está matizada por una idea que siempre estuvo presente en el espíritu del escritor: su idea de la "*révolte*".

Camus llegó entonces al encuentro con la libertad por la reflexión en lo que había sido su realidad. El hecho de haber llevado esta realidad a un plano mental es lo que hizo de él un escritor

filosófico, lo que permitió además que hubiera comprendido que su libertad provenía de su propio pasado y no de las doctrinas emanadas de la interpretación hecha de los escritos del gran revolucionario alemán del siglo XIX.

Camus fue entonces libre en lo ideológico, por su "*révolte*", libre del miedo, por la creación de sus personajes, libres a su vez, por sus actos de verdadera humanidad y de ejemplo de superación de sus miedos a todo lo que estuviera más allá de su humana condición. De ahí la gran influencia atea que se detecta en sus obras, las que han sido la base para nuevas creaciones artísticas, descarnadamente ateas, como lo son las obras dramáticas del escritor guatemalteco - mexicano Carlos Solorzano. Éste, como Camus, se definía ante el mundo como un hombre libre, a imitación de su maestro, de quien confiesa haber recibido una influencia definitiva.

En lo que concierne al pensamiento de Camus hay que contemplar que él se encaminó por la senda de la reflexión filosófica, así nunca hubiera aceptado que lo consideraran filósofo y menos filósofo existencialista. Como quiera que sea, su actividad mental lo llevó, como a todo escritor filosófico, a la búsqueda de una verdad, no al hallazgo de la verdad. No se puede pretender el hallazgo pleno de la verdad (el hombre ha transitado sobre largos caminos en la búsqueda de la verdad, conciente de que nunca obtendrá la respuesta final, única y segura, ni en el orden físico ni en el metafísico, pero sí se puede pensar que el hombre puede dar pasos hacia una verdad, que reside en algún lugar, quizá dentro de sí mismo, y que se pueden alcanzar grandes progresos, gracias al encuentro con el otro). La humanidad es conciente de su tarea quijotesca, y sin embargo continúa sin tregua en su intento. Es suj

tarea de eterno Sísifo, es su tarea de Pénélope en un recomenzar constante y persistente.

Sísifo, personaje mítico sobre cuya tragedia Camus escribiera su *mythe...* no es, en efecto, más que un símbolo de la humanidad destinada a una tarea, que no por ser siempre inconclusa deja de ser útil, a pesar de ser tan utópica como la búsqueda de la verdad. La utilidad de dicha tarea radica en que se convierte en la afirmación del "Ser" de Sísifo, en el fundamento de su grandeza, en su superioridad frente a los dioses que lo habían castigado. Es ésa la tarea que nos lleva al recuerdo del mito bíblico del primer rebelde de los hombres: Adán, cuyo castigo resultó ser la base de su dignificación. Obviamente que hablar del mito de Adán equivale a hablar de algo simbólico. El texto bíblico es en realidad uno de los más ricos en lo que a valor semántico se refiere.

El hombre se rebela sencillamente porque quiere "saber". Ése es en realidad su "pecado": "Querer saber". "El fruto del árbol de la ciencia lo haría como Dios, conocedor del bien y del mal." En esto radica lo rebelde de ese primer hombre. Esto es, que sólo desde el momento en que el hombre se atrevió a pensar y quiso saber de sí mismo y de su mundo, sólo entonces fue verdaderamente humano, ése fue entonces el Primer Hombre, ése que se ha simbolizado sabiamente en el personaje de Adán, ése que se atrevió a comer del fruto del árbol de la ciencia, "en desobediencia a los designios de Dios". Por eso, ese primero que quiso saber, ese fue el primero de la estirpe, llámesele como se le llame y, por su osadía, la posteridad lo tildó de "pecador" antes que reconocer que sólo gracias a él la humanidad ha dado pasos, aunque incipientes, hacia su realización como tal. Es así como, obviamente para poder saber, el hombre tuvo que empezar a trabajar y el trabajo fue su "castigo", porque sólo por su trabajo podía llegar a

encontrar conocimiento; pero ese trabajo, por otra parte, se convertiría, ya no en su castigo sino en la verdadera posibilidad de su ser y de su dignificación. Por ello se puede afirmar que si el hombre heredó de Adán el trabajo como castigo, de Sísifo (a la manera de Camus) lo heredó como dignificación.

El pecado de desobediencia del hombre no es más que una metáfora del querer salir del estado "feliz" de inocencia (léase ignorancia) por el de conocimiento, para tratar de hallar, entre tantas cosas de la vida, una razón a su papel en el universo y una respuesta a las inquietudes sobre su destino.

Ante estos interrogantes, el mundo se quedó silencioso, y es esta incomunicación la que Camus interpreta como el fundamento del absurdo. El hombre se vio condenado a este absurdo justamente por esa falta de respuesta. De este modo el absurdo se explica como la confrontación entre las inquietudes del hombre y esa respuesta muda del mundo. El absurdo está en la incoherencia de esas dos presencias sin comunicación.

Para ser absurdo se necesita, en una cierta medida, estar conciente de la utopía de la lucha, y de continuarla sin embargo aun sin esperanza, pero así mismo habiendo vencido el miedo. Hay que ser como Don Quijote, como Don Juan o como Sísifo. Y ; ser como ellos es también ser rebelde. Pero también es ser absurdo, porque el absurdo no se puede resolver, hay que vivirlo. La sola medida de la resolución del absurdo es el suicidio. Al comienzo de *Le mythe de Sysiphe*, se lee

Sólo hay un problema filosófico realmente serio: El suicidio. Juzgar si la vida vale o no la pena de ser vivida, es responder a la pregunta fundamental de la filosofía.

Pero si se concibe la tarea de Sísifo como la forma de sobreponerse a la voluntad de los dioses, es porque se comprende que es

gracias a esa tarea sin fin que él alcanza su dignificación y su grandeza. La fuente de su felicidad es su trabajo, por eso la obra de Camus termina señalando que hay que imaginar a Sísifo feliz.

De estas reflexiones podemos partir hacia una visión de lo que hay en el fondo del pensamiento filosófico de Albert Camus. Se trata de descubrir que la concepción del absurdo consiste en realidad en encontrar como salida el gran valor de la vida digna de ser vivida. El hombre, en medio de sus angustias, no encuentra salida; el mundo permanece aún silencioso y esta contradicción insoluble es la que hay que tratar de resolver precisamente mediante alguna forma diferente del suicidio.

La visión filosófica del escritor apunta entonces hacia metas muy elevadas en la concepción del hombre y de la vida, es lo que se comprende como su "*Révolte*". De todas estas cosas dan testimonio los personajes que viven y mueren a lo largo de las páginas de la obra artística del escritor, tratando de dar finalmente a la humanidad una respuesta de su razón de ser.

La obra de ficción, a través de los personajes, es a la vez una exposición de los criterios filosóficos del autor, tan elocuentes, si no más que los ensayos filosóficos. Por su actitud ante la vida y la muerte, los personajes nos muestran, de alguna manera, los criterios del autor y su evolución filosófica que marca definitivamente su posición ante el mundo.

**EL PARTIDO DE LA VIDA
DEL ESCRITOR**

Mucho tiempo ha transcurrido desde el desafortunado accidente en el que perdió la vida Albert Camus, pero hoy el escritor francés vive aún, por medio de su obra y sus ideas, en la mente de muchos y su pensamiento parece no desvanecerse con el curso del tiempo, siendo cada vez más actual, cuando el mundo sigue sordo a su llamado, sembrando por doquier la anticultura de la violencia y de la muerte. Mientras haya, en efecto, países en los que el ser humano sea víctima del miedo, de la opresión, de la violencia y de la pena de muerte y mientras haya un solo hombre a quien prestarle ayuda, Albert Camus será siempre actual.

¿Qué diría hoy en día, el autor de *La peste*, de este mundo convulsionado, en el que el hombre se ha convertido en el peor enemigo de su propia especie, en el que reina más que nunca la ley del talión para resolver los conflictos entre humanos? ¿Qué diría al ver al hombre actual que, lejos de comprender los valores a los que está llamado, hace gala de su fiereza y de su barbarie en medio de la vergonzosa ignorancia de su dignidad y condenado a una degradación, en la que la concepción de la vida carece de toda consideración racional?

Hoy, el mundo civilizado ha venido dando muestras de inhumanidad y de decadencia, es un espacio cerrado en el que se ve al ser humano vivir y morir sin que, en su mayoría, haya podido preguntarse sobre el sentido de su existencia, porque se le ha usurpa-

do el derecho a pensar y decidir, y sin este derecho no hay posibilidad de libertad. No la hay donde hombres con poder, legítimo o no, vienen pensando y decidiendo por los demás, hasta el extremo de disponer de la vida de los otros de la manera más abyecta. Ya en *Combat*, indicaba Camus:

... la gente como yo, quisiera un mundo, no sólo en el que ya no se asesine (¡no somos tan locos!), sino en el que el asesinato no sea legitimado. Estamos aquí en la utopía y la contradicción (...) Porque vivimos justamente en un mundo en el que el asesinato está legitimado. (...) Estoy convencido de que...podemos proponernos al menos de salvar los cuerpos, para que el porvenir aún sea posible.⁸

En estas condiciones ¿qué grado de conciencia de la grandeza humana puede quedar cuando ni siquiera le queda la posibilidad de comprender su miseria? Conviene hacer una mirada retrospectiva sobre la historia de un hombre como Camus, quien tomó partido por la vida y que nos dejó en su "*révolte*" la mayor lección de solidaridad y comprensión. Ésta es una tarea que debe, sin duda, contribuir a la reestructuración de un mundo más humano, ideal que movió la mente de Camus, y por esta razón, dadas las condiciones de nuestra modernidad, podemos asegurar que el escritor francés significará, sin duda, una opción de vida siempre viva.

En la "*Révolte*" de Camus, triunfó la apuesta por la vida sobre el imperio de la muerte, aspecto que por obvias razones se convirtió, en su obra, en tema recurrente de mayor importancia, no sólo como fundamento filosófico sino como una obsesión personal. Había que sobreponerse a los temores que vinieron i

Traducido del Francés. "... les gens comme moi voudraient un monde., où le meurtre ne soit pas légitimé. Nous sommes ici dans l'utopie et la contradiction (...).

GROS, Bernard. *L'homme révolté. Profil d'une oeuvre*. Paris: Hatier, 1972.

inquietar la mente del escritor, para poder darle a la vida el lugar que le correspondía como tema nuclear de la obra.

Hay que ver entonces al escritor desde dos perspectivas de reflexión, según se confronte el estudio de su filosofía en el momento del absurdo o en el de la "*révolte*". La diferencia de base de estas actitudes del escritor no es otra cosa que una toma de posición diferente del hombre, de cara a la muerte y de cara a la vida.

El absurdo corresponde a una etapa en la que los héroes de la obra del autor buscan la libertad en una vía sin salida, en la que, una vez decretada la muerte de Dios, nada es verdad, luego todo está permitido, "*...ayant constaté que Dieu est mort, Nietzsche conseille de se révolter et de créer de nouvelles valeurs...*"⁹

Así, Calígula, en la pieza del mismo nombre, desea ser dueño absoluto del mal y para ello se hace dios. Se convierte en la personificación misma de la muerte, la administra a su antojo y hace a la vez de ella una especie de divinidad, a la que los mortales comunes le rinden culto, gracias ante todo al sentimiento de miedo que ella les inspira. El mismo Calígula, y en esto radica su derrota, no pudo sustraerse a ese temor y ese asco que la muerte le produjo, una vez que él mismo construyó su propio suicidio, llamado "suicidio superior". "*J'ai peur quel dégoût, après avoir méprisé les autres, de se sentir la même lâcheté dans l'âme*",¹⁰ dice el emperador sumido en el peor de los absurdos, porque como administrador de la muerte, no pudo él mismo sobreponerse al miedo.

Por otra parte se considera "*la révolte*" como una etapa superior. Es una actitud de compromiso consigo mismo y con el otro

y

«bid. p. 20. [Habiendo constatado que Dios ha muerto, Nietzsche aconseja rebelarse y crear nuevos valores].

Calígula. La pléiade, p. 107. [Tengo miedo, qué asco, luego de haber ciado a los demás, sentir la misma cobardía en el alma].

por la vida, aunque la muerte aceche por doquier. Esa actitud es, en Camus, la confrontación con la peste, con el mal que acomete a diario la vida del ser humano. Ella corresponde entonces a la actitud asumida por el Dr. Rieux en *La peste*, en oposición a lo que hubiera sido el papel de Calígula, como agente del mal. Rieux sabe que su lucha es utópica y no cede en ella, conciente de que no es totalmente infructuosa. De este modo domina y se superpone al miedo. Del mismo modo ocurrió en *L'état de siège*, por parte de Diego y Victoria y desde entonces la muerte quedó en inferioridad de condiciones ante la grandeza humana, asumida y representada por estos personajes dramáticos. Esa especie de mito del pasado en la obra no correspondía al ansia de libertad del espíritu del autor. Calígula había señalado: "Mi libertad no ha sido la correcta". *La révolte* conduce al amor; esa exaltación del amor y de la vida lleva ahora al más elevado estado de la esencia humana en la solidaridad. "Je me révolte donc nous sommes" dice el autor en *L'homme révolté*.

La evolución filosófica del autor francés en su doble concepción de la libertad, no significa que se hubiera equivocado o que hubiera asumido un cambio de perspectiva en su plan de producción artística y filosófica. El ciclo del absurdo constituye en sí el fundamento del desarrollo de la filosofía camusiana, porque conlleva en realidad el carácter de una "révolte" en proceso. El absurdo era una visión del mundo en la que la única salida era su resolución. El hombre sometido al rigor de la muerte era incompatible con la hermosura del mundo y eso constituía el estado absurdo. No había pues otra solución que la desaparición de uno de los elementos que lo constituían para resolverlo. Fue el caso de los personajes de la grandeza de Calígula, y de Martha etc., pero ea

" Ibid. p. 108.

tos personajes eran ya el germen de la "révolte" que apuntaría hacia la solidaridad del hombre con el hombre. Calígula destruyó las deidades, haciéndose él mismo un dios, Meursault comprendió el valor de la libertad y de la vida, Sísifo no pudo menos que ser feliz. Todos ellos fueron por su actitud, personajes rebeldes, sólo que a su metodología le faltaba un poco de amor.¹²

Los héroes rebeldes de la obra de Camus se van fraguando en un combate victorioso contra la muerte. El reino de la muerte, que Calígula sembró y ante el que fue inútil su nihilismo extremo, habría de ser derrumbado en la práctica de la solidaridad en *L'état de siège*, en *La peste* y en *Les justes*. Permítasenos comparar el caso de la muerte de Kaliayev en *Les justes*, cuyo sacrificio es realmente digno del sacrificio de Cristo, que entregó su vida por su gran sentimiento de amor y solidaridad. Parece que ese mito cristiano no dejó de ser una influencia positiva en la pieza de nuestro escritor, sin que en ningún momento podamos decir que el aspecto de orden religioso que implica la persona de Cristo haya tenido repercusión en su creación dramática. Kaliayev murió por el amor de Rusia (símbolo de la humanidad), por salvarla de la esclavitud y de la injusticia y en este sentido tenía una cita de amor en el momento de su muerte. El amor de Dora lo acompañaría más tarde con el mismo ideal y bajo la misma cuerda.

Es el amor lo que constituye la semejanza entre la muerte de Kaliayev en *Les justes* y la muerte del mártir de la cruz; la diferencia radica en que el amor de Cristo tendría una plena realiza-

Así lo comentamos, a imitación de Calígula, pero en oposición a su punto de vista, cuando le respondiera a Scipion, luego de oír la presentación de sus obras, que a esa composición sólo le faltaba un poco de sangre. CAMUS, Albert. *Calígula*. Folio. Paris: Gallimard, 1958. p. 82.

ción en el reino de Dios y el de Kaliyev se realizaría en la solidaridad en esta tierra de los hombres, único reino posible para la vida. "*Mes rendez-vous sont sur cette terre*",ⁿ dice Kaliyev a la gran Duquesa.

La influencia de Cristo, en la obra, va hasta donde Albert Camus sentía admiración y respeto por él, esto es, hasta su humana consigna del amor y la solidaridad, en esa parte que hace de Cristo un hombre de los más grandes valores, pero nada más. Ya sabemos que Camus orientó su pensamiento muy distante del dogma y ajeno a las religiones reveladas. *Les justes* es un homenaje a la vida, es la dramatización del triunfo del hombre sobre la muerte, como lo hubieran anunciado en sus luchas previas Diego, Victoria y el Dr. Rieux.

Kaliyev, con su sacrificio, se convirtió en vencedor de la muerte, como Cristo lo hubiera sido desde la cruz, y de esta manera los dos trataron de darle una posibilidad a la vida. La mayor diferencia radica en la interpretación que se hace de ellos y de las metas trazadas por uno y otro, interpretación que ha hecho precisamente que al sacrificio de la cruz se le mire como algo que tiene su realización en un más allá incierto, fuera de esta tierra donde se precisa de la solidaridad. No fue ésta la interpretación que Camus hizo del sacrificio de Cristo.

En la obra de Camus, cada una de las ejecuciones de los dos condenados, Meursault y Kaliyev, se sitúa en un momento filosófico diferente: en el absurdo y en la "*révolte*". Por la misma razón es preciso señalar que hay una enorme diferencia en los tipos de muerte que les correspondió. La muerte de Meursault

CAMUS, Albert. *Les justes*. Bibliothèque de la La Pléiade. Paris Gallimard, 1967. p. 375. [Mis citas son sobre esta tierra].

carece de propósitos, en la medida que el personaje, dándose cuenta que sólo tiene una vida y que va a perderla a cambio de nada, quiere vivirla al máximo en la soledad de su prisión e invoca a la vez el odio de los hombres para el momento de su ejecución, "...il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine."¹⁴ Kaliayev, por su parte, evoca el amor de sus hermanos en la lucha y el de la humanidad, desde la oscura profundidad de la noche de su ejecución. "*La mort sera ma suprême protestation contre un monde de larmes et de sang...*"¹⁵ ("La muerte será mi protesta suprema contra un mundo de lágrimas y de sangre").

La historia está muy lejos, hoy más que nunca, de hacer honor a este hecho de la pieza del escritor. Él ya lo había previsto en su novela *La chute*, en la que él ve al hombre con mirada escéptica, o quizá más realista, y lo acusa del peor de los errores de la humanidad, la falta de amor.

Camus habrá de permanecer fiel a esta idea del amor y de la vida, como medios únicos de guardar la dignidad del hombre. Quizá en estos valores halló el pensador francés algo que le permitiera una conducta ajena a la religión y a la razón.

CAMUS, Albert. *L'étranger*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1964. P- 1212. [Me quedaba por desear que hubiera muchos expectadores el día de mi ejecución y que me acogieran con gritos de odio].

CAMUS, Albert. *Les justes*. Op. cit. p. 381 - 382.

FUENTES BÁSICAS DEL
PENSAMIENTO DE CAMUS

COMPONENTE BIOGRÁFICO

La historia de la humanidad y particularmente la historia de occidente muestra índices de violencia de proporciones incalculables, violencia fundada en la cultura de la muerte, y cuyas causas principales han sido la guerra, la opresión y el miedo. Al mismo tiempo, y como algo paradójico (porque la historia de la humanidad también está hecha de paradojas), la cultura cristiana ha hecho de la muerte la plataforma de su ideología y de sus principios, así: está basada en la muerte de Cristo y prepara, con base en el sacrificio, para la muerte, con la promesa de una resurrección, tema éste que ha sido cuestionado desde los mismos orígenes de la doctrina, y que, apartándose de todo rigor científico, es cada vez menos considerado como norma de vida.

El siglo XX y sus dos guerras mundiales, y sus tantas otras guerras alrededor de intereses diversos, no pudo saciar la sed de sangre de la humanidad. Ésta sigue muy lejos de ser auténticamente humana. Cuando la filosofía existencialista trazó sus posiciones muy particulares luego de la segunda guerra y cuando se creyó en una visión más civilizada de la sociedad, no se podía estar más distante de dicho objetivo. *-^a guerra del petróleo se anunciaba casi de inmediato y muy Pronto estaría conduciendo el rumbo de los hombres por senderos cada vez más cruentos. Las ideologías del terror tomarían conductas impredecibles, de manera que el mal no ha-

COMPONENTE BIOGRÁFICO

La historia de la humanidad y particularmente la historia de occidente muestra índices de violencia de proporciones incalculables, violencia fundada en la cultura de la muerte, y cuyas causas principales han sido la guerra, la opresión y el miedo. Al mismo tiempo, y como algo paradójico (porque la historia de la humanidad también está hecha de paradojas), la cultura cristiana ha hecho de la muerte la plataforma de su ideología y de sus principios, así: está basada en la muerte de Cristo y prepara, con base en el sacrificio, para la muerte, con la promesa de una resurrección, tema éste que ha sido cuestionado desde los mismos orígenes de la doctrina, y que, apartándose de todo rigor científico, es cada vez menos considerado como norma de vida.

El siglo XX y sus dos guerras mundiales, y sus tantas otras guerras alrededor de intereses diversos, no pudo saciar la sed de sangre de la humanidad. Ésta sigue muy lejos de ser auténticamente humana. Cuando la filosofía existencialista trazó sus posiciones muy particulares luego de la segunda guerra y cuando se creyó en una visión más civilizada de la sociedad, no se podía estar más distante de dicho objetivo. *a guerra del petróleo se anunciaba casi de inmediato y muy Pronto estaría conduciendo el rumbo de los hombres por sendos cada vez más cruentos. Las ideologías del terror toman conductas impredecibles, de manera que el mal no ha-

bría de estar latente por mucho tiempo, como habría podido esperarse luego de leer las páginas finales de *La peste*.

Los elementos de barbarie que han matizado la historia de la segunda parte del siglo pasado y lo que va del presente, parece que hubieran tenido una premonición en el pensamiento y en la obra de Camus, a tal punto que hoy en día todo el fenómeno de violencia, que constituyó una de las bases de la creación filosófica y artística de Camus y que al mismo tiempo él tanto criticara, se encuentra empeorado en la sociedad globalizada de la actualidad. No sólo parece que apenas se estuviera al principio de las cosas que motivaron la obra del escritor francés, sino que se ha empeorado la situación y se ha llegado a un estado de cosas aún más crítico. Por ello la "*révolté*" de Camus es más actual cuanto más lejano se ve el cumplimiento de su proyecto de vida para la humanidad.

Por otra parte, al continuar haciendo referencia a los aspectos que motivaron el pensamiento camusiano, no se puede desconocer que muchos de los elementos que constituyen la obra literaria están íntimamente ligados con el componente biográfico del autor y muy particularmente con su vida de infancia. "*Je ne suis pas un philosophe... Et je ne sais parler que de ce que j'ai vécu*",¹⁶ dice Camus, según lo cita Franz Favre. ("No soy un filósofo... y no sé hablar sino de lo que he vivido")

"La medida mediterránea, en el mediodía solar" de que habla Raymond Gay-Crosier¹⁷ en *Les envers d'un échec*, nos lleva a pensar en lo que fue la edad temprana del pequeño pied-noir, y que recibiera como herencia ese mediterráneo luminoso que mar-

¹⁶ La Revue des Lettres Modernes. N^{os} 565-569. Paris: Minard, 1979.

¹⁷ Uno de los críticos que más ha profundizado en el estudio de la obra de Camus.

cara el alma del futuro escritor y fuera el germen, en parte, del fondo de sus escritos.

Ya en ruta sobre los hechos que marcaron la vida mental de Camus, encontramos en su época de estudiante de Letras la primera influencia, que vino a trazar una orientación decisiva en el pensamiento del escritor. Fue su profesor y amigo Jean Grenier quien influyó, no solamente en el campo literario, en el que, según Roger Quillot, *Les îles* de Grenier fue una obra que tuvo notable repercusión, particularmente en *L'envers et l'endroit* y en *Noces*, sino también en el terreno filosófico. En efecto, el antihistoricismo de Camus tiene fundamento en las lecciones de Grenier, y a decir de Gay-Crosier, él figura como uno de los principales maestros de pensamiento de Camus.¹⁸

Otro aspecto fundamental en el hilo del acontecer biográfico y determinante del porvenir filosófico del escritor es el papel decisivo de lo español. Esto se explica particularmente por los sentimientos de solidaridad de Camus con la lucha por una causa justa, como fuera la lucha de los miserables en pie contra la injusticia en las tierras españolas. Por ese compromiso solidario Camus fue militante comunista entre los años 1934 y 1935, y de entonces datan los gérmenes de su primera pieza teatral *Révolte dans les Asturies*, que se realizó cuando aún existía el primer grupo de teatro comprometido "*Le théâtre du travail*" de orientación comunista. Al "*théâtre du travail*" sucede el "*théâtre de l'équipé*", en el que Camus, fiel a su sentir hispano, lleva a las tablas *La Celestina*, de Fernando de Rojas, y él mismo interpreta a Calixto.

No hay que descartar el determinante genealógico en cuanto la madre del escritor, Catalina Sintès, fuera de ascendencia es-

GAY-CROSIER, Raymond. *Les envers d'un échec*. Paris: Lettres modernes, 1967. p. 16.

pañola y que, a pesar de su carácter silencioso, pudo sembrar en el corazón del hijo el sentimiento por la tierra ibera. Ese amor silencioso de madre e hijo tiene, según Grenier, repercusiones claras en la caracterización de algunos escritos del autor.

Muchos son los hechos en la obra de Camus en los que se manifiesta su sentimiento por lo hispano, pero aquí sólo queremos hacer mención de las obras del autor en las que se impone el ambiente español. Además de *Révolte dans les Asturies*, Camus crea *L'état de siège*, pieza que tiene lugar en Cadix, "Amour de vivre" en *L'envers et l'endroit* tiene lugar en un ambiente muy español, en Palma. Camus hizo además dos adaptaciones, a las que se ha hecho referencia previamente: *La devotion à la Croix* y *Le chevalier d'Olmedo*, de Calderón y de Lope de Vega respectivamente. A todo esto se suman los matices y nombres de personajes de origen hispano que llenan las páginas de la obra entera, lo que es testimonio claro del amor profesado por el autor al suelo y al pueblo españoles.

Gabriel Marcel criticó duramente a Camus el hecho de situar *L'état de siège* en tierras españolas, en vez de situarla en un país satélite de la entonces Unión Soviética, donde se ejercía palpablemente una dictadura opresora. Miguel de Enguídanos cita parcialmente la respuesta de Camus a Marcel.

"¿Por qué España? ... ¿Por qué Guernica, Gabriel Marcel? Porque fue allí donde por primera vez frente a un mundo todavía dormido en su poltronería y su moral miserable, Hitler, Musolini y Franco enseñaron a los niños el grado de eficacia que podía alcanzar la tecnología totalitaria..."¹⁹

Además de estas referencias sobre el sentir hispano en Camus, hay otro factor influyente en el escritor, no por haber sido ni si-

¹⁹ ENGUÍDANOS, Miguel de. "Entraña española de Camus". Asomante, ! Enero-Marzo 1961: p. 68

quiera simpatizante, sino precisamente, por todo lo contrario, por haber sido adverso a las ideas del Cristianismo. Ya por tradición las prácticas religiosas no conciernen de manera alguna a la familia de Camus. Olivier Todd, en la extensa Biografía que hace de Camus señala que "*Chez les Sintès-Camus, personne ne fréquente l'église. On ne pense ni à l'enfer, ni au paradis, ni au purgatoire*".²⁰

EL CRISTIANISMO

Al lado del Islam, el Cristianismo existe como religión revelada, en el seno del pueblo argelino. En la época de la colonia francesa, con mayor razón, el Cristianismo tenía fuerte asentamiento en el país, época correspondiente a los años de juventud de Albert Camus y que, de todas maneras no dejó de determinar, en parte, sus primeras orientaciones críticas y filosóficas, como consecuencia de su contacto con él. Estas influencias y su conocimiento del mundo helénico lo habrían de llevar a reflexiones que se materializarían en la realización de un trabajo sobre las relaciones entre Helenismo y Cristianismo y el papel del Neoplatonismo en el pensamiento cristiano, trabajo que le permitió la obtención de su Diploma de Estudios Superiores. Allí se confrontan las tendencias, en lo que ellas tienen de común y de diverso en lo que concierne a la visión del hombre frente a Dios y frente a sí mismo. Ya desde entonces Camus enfrentaba una problemática que lo llevaría a tomar posiciones complejas de orden filosófico y que marcarían la humanidad luego de la II Guerra.

TODD, Olivier. *Albert Camus Une vie*. Paris: Gallimard, 1996. p. 33. [Desde los Sintès-Camus nadie asiste a la iglesia. No se piensa ni en el infierno, ni en el paraíso ni en el purgatorio].

¿Puede el hombre prescindir de una voluntad superior y bastarse a sí mismo o por el contrario es dependiente de la voluntad de Dios y está destinado a una vida eterna? La humanidad no ha resuelto interrogantes de esta naturaleza por la vía de la razón. Camus había de tomar partido por una autonomía, ante la supuesta ausencia de Dios, y aunque ello no conduce a una resolución del conflicto, sus primeros planteamientos trascienden siempre las épocas y las fronteras. De la misma manera, su posición atea, su autonomía y su espíritu de solidaridad humana no dejan de constituir una pedagogía y un modo de vida que perdura aún en la mente de muchos de sus lectores.

Ya desde ese primer trabajo, en el que el principio cristiano constituye una influencia, Camus deja planteado el problema del creyente sometido a la tortura del pesimismo y de la esperanza. Sus inquietudes lo conducen a la concepción del absurdo existente en las relaciones entre el hombre y el mundo, ya que Dios había quedado a un lado. De ahí partirá, en una actitud demasiado humana, hacia la realización de una etapa nueva, en la que, de todas maneras el hombre, en medio de su miseria, tiene que enfrentar el dilema de su suerte ante sí mismo y ante su entorno, pero entonces ya no estaría solo sino que podría contar con la solidaridad del otro, de todos los demás. Camus dejó estos planteamientos que, de todos modos, habrían de ser incomprensibles e insolubles para la posteridad, tan atareada en ocupaciones menos humanas.

Para referirnos un poco a algunos aspectos del trabajo de Camus, es preciso plantear que su estudio conduce a una demostración desapasionada de esa parte de la vida e historia del Cristianismo que lo relaciona íntimamente con la filosofía griega. Llama particularmente la atención sus reflexiones sobre el Gnosticismo como una posición griega a propósito del Cristianismo y

sobre la base, del dogma cristiano. En dicho trabajo señala Camus que, siendo cristianos, filósofos como Basilide, Valentín o Marcion estuvieron profundamente obsesionados por el problema del mal, tema en el que diferían totalmente de San Agustín. Basilide, por ejemplo, consideraba que el pecado trae consigo el castigo, y el sufrimiento es una especie de rescate, lo que le hacía pensar que los mártires también habían pecado y que el mismo Cristo no había podido sustraerse a la culpa. Marcion por su parte consideraba la existencia de una doble deidad: un dios perverso y belicoso y creador del mundo y un dios de este mundo que se ha manifestado por medio de Cristo. Pero esa generación de gnósticos admite unánimemente que la divinidad es algo imposible de expresar, algo indefinible.

Los gnósticos no reconocían la encarnación como aspecto fundamental de la creencia cristiana, pero se ocupaban con profundidad de la relación del hombre con Dios. Camus señala como un fundamento de los principios de los gnósticos la división de la humanidad en tres grupos, según Valentín: los espirituales, los psíquicos y los materiales. Según esta clasificación el hombre se encuentra en situación más o menos cercana o alejada de Dios y de su salvación, siendo los espirituales los más cercanos a Dios y al conocimiento, y los materiales, los más distantes. Los psíquicos pueden, del mismo modo, tener la opción de estar cercanos o distantes de Dios y del conocimiento. Los gnósticos serían, en ese orden de ideas, los espirituales, quienes por el conocimiento son salvados. Ahora bien, el conocimiento, esa especie de gracia, no se recibe gratuitamente, se aprende, según ellos. Así, la salvación corresponde a un aprendizaje. La fe no es suficiente. Se puede creer en Dios pero esa creencia no lleva necesariamente a su conocimiento ni a la salvación.

Lo anterior hace pensar que la posición de los gnósticos corresponde a la visión de una especie de gracia de Dios, lo que sería un prelude al problema de la predestinación, que habría de enfrentar a Jansenistas y Jesuítas. Sólo que en este último caso la gracia es un verdadero don de Dios, quien la da o la niega, sin más.

La idea de Valentín, de clasificar a los hombres en espirituales, psíquicos y materiales, no hace a ninguno ajeno a las vicisitudes del miedo y del dolor, lo cual hacía necesario el cristo de la redención, que vino a liberar al hombre de sus miserias. El lado creador correspondía entonces a un dios masculino, padre, creador de una catástrofe en el mundo. El lado redentor correspondía a una visión femenina de la madre, que corrige ese caos creado. De esto se deriva la idea de ese dios perverso, como origen del mal, y la necesidad de una redención. Ahí surge la concepción simultánea de un mundo invisible, de uno visible y de seres intermediarios que establecen la relación de los dos mundos. Ellos serían los generadores de este mundo visible, según Marcion. Camus concluye que el Gnosticismo es una mezcla de elementos griegos y cristianos, entre otras cosas.

El Cristianismo se impone definitivamente en el mundo griego en el siglo III, aunque sus inicios se hubieran dado en el siglo I. En el siglo IV, San Agustín le dio a la doctrina una verdadera y mayor solidez, por su posición frente al Platonismo y al Neoplatonismo, de Plotino, que en el siglo III había, por su parte, contribuido a la fusión de las dos orientaciones de pensamiento.

Al estudiar a San Agustín, Camus encuentra relaciones entre el gran maestro de la Iglesia y el pensamiento de Plotino. De esas relaciones halladas en los textos agustinianos, Camus señala que la concepción que tenía el filósofo eclesiástico de la naturaleza divina obedecía, según su propio testimonio en *Las confesiones*,

a lecturas realizadas en los libros de los platónicos. San Agustín muestra entonces las diferencias y las semejanzas de las dos tendencias filosóficas, encontrándose en un cruce de vías de las corrientes griegas y cristianas y, como consecuencia de ello, tarda algún tiempo antes de adoptar el Cristianismo. Luego de esta adopción se consagra plenamente a Dios, dando a Cristo y a la Encarnación un lugar de primordial importancia como soporte de la fe cristiana.

Sobre el tema del mal, San Agustín aprendió del Plotinismo, que está ligado solamente a la materia y que nada habría entonces que atribuirle a la Divinidad infinita. Concluye con el Neoplatonismo que el mal se presenta bajo la forma de mal natural y bajo la forma de mal moral (el pecado). Este mal moral viene de la debilidad del hombre que, por su condición mortal, no tuvo la fortaleza de hacer buen uso de su libre arbitrio. Por esto, para San Agustín la virtud del hombre no es garantía de bondad, porque muchas veces lo que se considera como virtudes humanas corresponde a otras tantas fuentes de vicio. La bondad de la virtud humana sólo es posible por la gracia de Dios y un buen comienzo para ello es la fe en Él. Pero la gracia sólo depende de la voluntad de Dios. De aquí surge la incertidumbre sobre la autenticidad de la libertad del hombre. San Agustín asevera que el hombre sólo es libre para hacer el mal. Hacer el bien depende de la gracia divina, pero finalmente, incapaz de dar respuesta absoluta al conflicto, San Agustín se abandona en el arbitrio divino. De ahí que el tema así planteado provocara los enfrentamientos religiosos de los siglos XVII y XVIII, como ya se indicó, entre jesuitas y jansenistas. San Agustín considera, sin embargo, que el hombre perdió su libertad por el pecado original, que la gracia se hace entonces indispensable y que ella nos viene de Dios.

Otro de los aspectos que Camus analiza en los escritos de San Agustín es la relación conflictiva entre fe y razón. El pensamiento de Plotino dio un sistema al Cristianismo, no una doctrina, un sistema basado en el fondo religioso y místico.²¹ Plotino estuvo motivado por la idea de la creencia en Dios, pero también tiene un fuerte gusto por la razón y la explicación racional de las cosas. Ese gusto lo lleva a encontrar en la belleza del mundo la deducción de la existencia de un espíritu que lo anima, y concluye que la unidad de un orden es superior a ese orden y que existe un principio superior a la inteligencia y ese principio es el Uno. Ese Uno es Todo y es Nada, todas las cosas y ninguna. Aquí aparece entonces un racionalismo que tendría, a su vez, repercusiones posteriores al racionalismo cartesiano, inspirando posiciones deístas o ateas, como ocurre en el caso de Diderot y su visión particular del Uno, tratada en *Le rêve de D'Alembert*.

San Agustín proclama que la única razón inteligente es aquella iluminada por la fe. Camus verifica que esta relación fe - razón constituye un aspecto válido de la historia del Cristianismo, es decir, la combinación de las dos corrientes de pensamiento: Helenismo y Cristianismo. Afirma además que el Cristianismo toma del pensamiento griego su material y del Neoplatonismo su método, conservando su verdad alrededor del misterio de la Encarnación.

Éstas han sido sólo algunas reflexiones generales correspondientes al trabajo del escritor sobre la temática que relaciona al Helenismo y al Cristianismo, en el proceso de evolución histórica de éste último. ;

. * * * •

Que Camus no hubiera sido creyente no le impidió recibir influencias del pensamiento cristiano, precisamente por el conocimiento que tenía de él y por su posición adversa al mismo en el orden filosófico. Los nexos con los tratados cristianos ocuparon,

²¹ CAMUS, Albert. *Entre Plotin et Saint Augustin*. La Pléiade. Op. cit. 1269.;

en parte, la actividad mental del escritor filosófico, aunque, como se ha dicho, en sus convicciones, Camus estaba distanciado de los principios y quehaceres religiosos.

Está claro hoy en día que la evolución del helenismo y de la cultura pagana convivió con el desarrollo inicial del cristianismo durante los siglos III, IV y V y que las influencias no se produjeron solamente en el orden paganismo-cristianismo, sino también en el sentido inverso, según apunta Jean Pepin en "*Hellénisme et christianisme*" *La Philosophie I*.²² Las consideraciones de Pépin corresponden a las inquietudes que Camus tuvo que desarrollar en su estudio, teniendo en cuenta la filosofía de Plotino y la de San Agustín, cuyas vidas se hallaron separadas por un siglo de diferencia, pero que marcaron notoriamente el final del helenismo pagano y el fortalecimiento de los principios del Cristianismo.

Es preciso señalar que Albert Camus aceptó la persona humana de Cristo por su mensaje, pero no podía aceptar los principios de una institución religiosa: "Lo que reprocho al cristianismo es que sea una doctrina de la injusticia" o "La moral existe. Lo inmoral es el Cristianismo".²⁵ Por todo esto se puede afirmar que las ideas cristianas motivaron de forma contraria, pero motivaron, de todos modos, los escritos de Camus y que por eso llegó a denunciar el perjuicio que la doctrina había ocasionado en las gentes a lo largo de las épocas.

Esta influencia tuvo en el escritor matices particulares. El aporte bíblico-cristiano aparece de forma casi insospechada en la mayor parte de su obra, bajo rasgos que lo revelan, sin que quizá el autor

La philosophie. De Platon à St. Thomas. Sous la direction de François Chatelet. 176.

CAMUS, Albert. *Carnets*. Trad. Eduardo Paz Lestón. Buenos Aires: Losada, 1963. p.p. 232, 241.

se lo haya propuesto en primera instancia. La figura de Cristo sacrificado se encuentra bajo una gran tergiversación de valores en la muerte de Meursalt. Éste no muere invocando el amor, sino el odio de la humanidad, y es sin embargo, como Cristo, una víctima absurda del odio de sus enemigos, a sabiendas de que era inocente, porque la inocencia anidaba en el fondo de su conciencia. Caligula, por su parte, murió en aras de la dignificación del hombre, aunque su metodología hubiera sido equivocada, y previo la sublimación de su muerte como un "suicidio superior". Cristo murió por la "salvación del género humano" y con su muerte dignificó la Cruz, pero con sus atributos divinos tenía que ser, como Caligula, un suicida. De otro modo ¿cómo podríamos explicarnos su muerte? Kaliayev murió por el amor del pueblo ruso para que éste tuviera un futuro solidario; Cristo lo había precedido para dar a la humanidad la felicidad eterna. Uno y otro ofrecieron, por sus principios y por medio de su muerte, un mensaje de amor.

Camus negó aquello que le da a Cristo el valor fundamental de su divinidad: la resurrección. Paul Viallaneix cita a Camus *Ve n'ai que respect et vénération devant la personne du Christ et devant son histoire: Je ne crois pas à sa resurrection.*⁷⁴ André Devaux, por su parte, dice: *"Dans La chute, Camus honore le crucifié, mais il ne parvient pas à le voir le Rédempteur."*²⁵

Sin embargo aun en *La chute* Camus profiere una ruda acusación contra el Dios encarnado: también Él era culpable, culpable de la muerte de miles de sus coetáneos inocentes. A pesar de todo Clamence amaba a Cristo y lo admiraba, a ese Cristo del que él mismo era una especie de figura. La obra está impregnada ade-

²⁴ [Sólo siento respeto ante la persona de Cristo y ante su historia: no creo en su resurrección].

²⁵ DEVAUX, André. *Albert Camus devant le Christianisme*, Science et esprit, 1968. p. 14. [Camus honra al Crucificado pero no lo concibe como Redentor].

más de un fuerte simbolismo religioso por las características de penitente que reúne el personaje Clamence. Es un pecador arrepentido, que confiesa su culpa, bajo la presión de su propia conciencia y de su propia miseria interior, pero él no se queda en su nivel de pecador, sino que, ante su interlocutor, también culpable, recupera su condición de juez. Los textos bíblicos ya habían anunciado el regreso de Cristo en su papel de juez.

El pensamiento de Pascal tiene, por lo visto, repercusiones en la concepción del hombre de Camus. Si bien, para Pascal la grandeza del hombre consiste en el conocimiento de su miseria, para Camus, hasta cierto punto, la miseria del hombre consiste en morir en desacuerdo consigo mismo, pero su grandeza está en la decisión de ser más fuerte que su condición.²⁶ Para los dos el hombre es miserable, pero los dos ven la miseria de una manera diferente. Para Pascal la miseria del hombre está en relación directa con Dios y su grandeza; para Camus esa miseria se fundamenta en primera instancia en el absurdo de la vida, por su carencia de sentido, y luego en la constante falta de reconocimiento y comprensión del otro, en la falta de amor. Pascal ve al hombre desde el punto de vista de la fe; Camus lo ve como pensador filosófico.

Camus, por su incredulidad, estaba protegido contra el temor inspirado en las religiones reveladas, ante todo del Cristianismo. Negaba a Cristo su carácter de redentor, aunque, como ya se dijo, admiraba en Él su actitud rebelde de querer hacerse Dios y también su amarga soledad, esa soledad que el crucificado clamara desde el patíbulo de la cruz. "*¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?*"²⁷

²⁶ CAMUS, Albert. *Actuelles*. Lagny-sury-Marne: Gallimard, 1950. p. 24.

²⁷ Mateo. 27: 46.

UNAMUNO

Con relación a Don Miguel de Unamuno, si no se puede constatar que haya existido una influencia en el escritor francés, sí es de tener en cuenta que en su sentir filosófico hay una profunda afinidad, particularmente en lo que se relaciona con la temática de la muerte, del miedo a la nada, el abandono y la soledad del hombre, la duda del hombre ante Dios y su papel en el universo.

El hombre nace, y su irrevocable destino a la muerte y a la nada produjo en los dos escritores reflexiones dignas de la angustia pascaliana, ante la miseria humana y ante la predestinación. Pero en el caso de Unamuno y en el de Camus, no fue el miedo a la predestinación o a la condenación lo que motivó sus angustias, fue el miedo a la nada. Fue contra la nada que uno y otro se rebelaron, queriendo dar a la existencia del hombre la medida de su grandeza.

La diferencia de los dos pensadores radica en que, mientras la tortura de Unamuno se fundamentaba en la duda sobre la existencia de Dios, la de Camus tenía como base la certeza de esa "aventura horrible" que es el paso a la nada mediante la muerte, según la definición que da de la muerte en *Noces*.^{2*}

La lectura de *Abel Sánchez* de Unamuno deja sin embargo un cierto sabor jansenista en la inútil lucha de Joaquín Monegro, que a pesar de querer erradicar su odio contra Abel, está condenado a ser un Caín, asesino de su hermano. Los personajes dramáticos de Camus, Calígula y Martha, son como Joaquín, engendros de Caín, condenados desde su nacimiento, pero rebeldes contra su destino.

²⁸ "... *c'est une aventure horrible et sale*". *Noces*. Op. cit. p. 27

Camus coincidía con Unamuno en el respeto a la creencia en la felicidad de la vida que tiene la gente común, a fuerza de ocultarle sus propias dudas interiores. Es lo que ocurre en *San Manuel bueno mártir*, de Unamuno, personaje cuyos sentimientos tienen profunda coincidencia con las concepciones posteriores de Camus. Estas coincidencias de los dos pensadores filosóficos nos sitúan en una encrucijada de caminos en los que el miedo y la esperanza toman un papel protagónico. Es lo que ocurre con las promesas de San Manuel, pues su humanitarismo consistía en no permitir que el pueblo desesperara y que fundamentara su felicidad en una ilusión. El peor de los crímenes de Caligula fue haber desesperado el alma de Scipion, según dice Cherea en la obra de Camus.

La esperanza no es otra cosa que una medida dosificadora del miedo. Como no a todos los hombres les está dado enfrentar y vencer el miedo, mediante el ejercicio de su libertad, la esperanza se convierte entonces en un sedante que mantiene la mente obnubilada ante la realidad del destino final del hombre.

Para el pensador filosófico, la esperanza pierde todo sentido y toda función y debe enfrentarse ante su miedo, como humano que es, y vencerlo, para lograr mediante su libertad, el sentido de su ser, de su superioridad universal. Desde esta perspectiva no se puede pensar en la igualdad del hombre. Se encuentran dos actitudes que diferencian a unos de otros: el filósofo atormentado por la rudeza de su duda y el hombre feliz bajo la esperanza que le prodiga la presencia de la fe religiosa.

Corresponde señalar entonces que la esperanza es la evasión en un mundo de ensueño, y como tal se convierte en el fundamento de un tipo de absurdo. Es así como León Pacheco afirma que "El absurdo es el pecado sin Dios", o si es el silencio del mundo

ante la angustia humana, entonces la esperanza es la absurda pretensión de que el mundo suministre una respuesta de su misterio o de que el hombre sea redimido de todo el mal existente.

Todo lo concerniente al miedo y a la esperanza está inevitablemente relacionado con el culto a la vida o el culto a la muerte. El culto a la vida, notable en Unamuno y en Camus, por la común atracción que ejerció en ellos la naturaleza, hizo que los dos, en la soledad de esa naturaleza, llegaran al encuentro consigo mismos y se sintieran sobrecogidos en sus reflexiones ante el fatídico encuentro con el abismo de la nada.

La incertidumbre sobre el más allá puso a los dos escritores, como a tantos otros, ante la incógnita de Dios. Unamuno dudaba y de su incertidumbre surgió *El sentimiento trágico de la vida* (obra filosófica por excelencia, pues en ella lo más íntimo del ser tiene alcances trascendentes por ser el fruto de la propia angustia del escritor). Camus expresa su profundo sentimiento de soledad en *Le malentendu*, donde el mutismo del viejo, más que un símbolo del silencio de Dios, es la representación de su negación.

EL EXISTENCIALISMO

Inicialmente el existencialismo se consideró como: "esa actitud filosófica que toma por objeto exclusivo de su estudio al individuo humano" según definición de Jesús Antonio Collado en *Kierkegaard y Unamuno*,²⁹ pero el término adquirió dimensiones diferentes y de un mayor alcance bajo las concepciones de Sartre

²⁹ COLLADO, Jesús Antonio. *Kierkegaard y Unamuno*. Madrid, Gredos. 1962. p. 21.

y también de Camus. Si las inquietudes de Kierkegaard y Unamuno tuvieron orígenes de índole religiosa y metafísica, Sartre, Beauvoir y Camus asumieron posiciones en las que las creencias religiosas en sí cuentan en menor medida o no cuentan. Se trata de una actitud en la que lo fundamental consiste en asumir el papel del hombre en ejercicio de su libertad, ante la ausencia de toda voluntad superior. Es la posición que se ha identificado más comúnmente bajo el nombre de "existencialismo" y se le reconoce por su carácter esencialmente ateo.

Lo anterior no significa que las dos figuras más descollantes del existencialismo, Sartre y Camus, compartieran sus concepciones filosóficas o políticas. Todo lo contrario, los dos se encaminaron por senderos diferentes y bajo actitudes rebeldes diferentes. Camus rehusa la etiqueta existencialista como signo de identidad de sus ideas: "*Je ne suis pas un philosophe et je n'ai jamais prétendu l'être*"⁰ En ellos dos sólo coincide la apreciación del absurdo en la relación entre el hombre y el mundo, pero en la posición ante sus compromisos ideológicos se presenta un distanciamiento radical. Podemos observar que la orientación de Sartre es hacia el materialismo histórico, lo que significa un compromiso político, mientras que lo que ocurre en Camus es un fenómeno opuesto: su actitud es antihistoricista y sus planteamientos son de solidaridad como fundamento de convivencia. Su lucha es utópica, pero en ello radica su rebeldía, transmitida por la rebeldía de Sisyphé, en la diaria tarea de su dignificación y de la toma de conciencia de sí y de su valor. Sisyphé, como anota Jaqueline Martin, evoca a Don Quijote en su arremeter utópico contra esos gigantes que Sancho, con su corta visión, veía nada más como molinos de viento. Sancho no tenía la sublime locura de su amo.

CAMUS, Albert. *Actuelles II*. Op. cit. p. 63. [No soy un filósofo y nunca he pretendido serlo].

Sólo Don Quijote tuvo la clarividencia de la dignidad humana, en la lucha contra los gigantes, destructores del valor humano. Así como Don Quijote inspiró la creación de algunos personajes de Unamuno, del mismo modo inspiró a Camus en la actitud de sus personajes, cuya idea permanente de "desfacer entuertos" en este mundo absurdo, es una tarea quijotesca, pero dignificadora. He aquí una de las raíces profundas del existencialismo camusiano. Jacqueline Martin hace un aporte valioso al estudio del existencialismo de Camus por las afinidades que encuentra entre los escritos del autor y el pensamiento de Unamuno.³¹ Sin embargo, en cuanto al existencialismo de Camus lo que más nos interesa es su concepto de libertad como caracterización de su visión del mundo. Para Camus y para el existencialismo la grandeza del hombre está en la conciencia de sí y de la libertad.

La nota de Camus, según la cual aprendió la libertad en la miseria, hace hincapié en aquello de que el hombre, sin más recurso que su propio medio, puede ser más libre que el hombre empeñado en la lucha de clases. Es allí donde Camus se opone al determinismo histórico. Pero para llegar a ello era necesario i que de antemano hubiera hecho una interpretación de los planteamientos de Marx y muchos otros pensadores, sobre el tema] de la libertad.

En la lectura de *L'homme révolté* se puede detectar un segui-] miento del concepto de libertad del autor, una evolución que contribuye a solidificar aquel germen surgido de la miseria que él contemplara y viviera en su mundo argelino. Fue debido además a la asimilación de los escritos de Hegel, Bakounine, Proudhon, Marx,

Unamuno había recibido la fuerte influencia de la soledad y de la angustia de Kierkegaard de la que Collado hace una extensa consideración en: COLLADO, Jesús Antonio. *Kierkegaard y Unamuno*. p. 129.

y Nietzsche que Camus llegó al planteamiento de sus convicciones frente a la idea de la libertad del hombre.

El concepto hegeliano de la "conciencia de sí" desarrollado en *La fenomenología del espíritu*, parece aportar mucho a la idea de libertad de Camus en *L'homme révolté*. En la obra, Camus llegó a comprender la visión del hombre, según la cual, éste comienza a ser, una vez que llega a tener una conciencia de su habilidad para el conocimiento. De aquí parte hacia lo relativo de su conciencia frente a la conciencia de los demás. Toda conciencia necesita del reconocimiento de las otras conciencias para poder realizarse, de donde se concluye que el verdadero cimiento de nuestro ser radica en el reconocimiento que, como tal, haya en la conciencia de los otros. Somos entonces el fruto de la conciencia de los demás que nos engendra.

Ahora bien, vistas así las cosas, no se podría pensar en una posible libertad plena porque siempre se dependería del otro. La verdadera libertad se lograría sólo en la muerte. Matar y morir serían dos actos que autenticarían el valor de ese tipo de libertad plena, lo que nos estaría llevando a una posición nihilista. A esta idea vienen a sumarse los planteamientos de Nietzsche, a los que se hará referencia más adelante. Tal concepto de libertad es el que anima al espíritu de Calígula, ese insuperable artista y poeta de la muerte, a componer para ella el más elocuente poema de toda Roma. La muerte se convertía entonces en la única vía hacia la libertad. Matar y morir, todo lo demás era esclavitud.

Estas ideas habrían nutrido de alguna manera la etapa del absurdo y la producción filosófica y literaria del autor, correspondiente a esta etapa. Pero las cosas habrían de tener una evolución hacia otras perspectivas de la vida y de la libertad.

L'homme révolté es la base de esa nueva etapa del pensamiento camusiano. En ella Camus comprendió y expuso su visión del hombre, en coherencia con los criterios hegelianos sobre el problema antagónico entre la libertad y la esclavitud. Si ser esclavo corresponde a una conciencia dependiente de otra independiente, que es la del amo, la conciencia independiente de éste cae en la dependencia de su independencia y así termina en un callejón sin salida, porque al amo no le está dado querer ser esclavo, así como a Dios no le estaría dado querer dejar de serlo. Al esclavo, por el contrario, le está abierta una alternativa, que es la de servir o rebelarse y matar. De ahí que se haya decretado la muerte de Dios por los sucesores de Hegel. Así entendió Camus las cosas según su plan en *L'homme révolté*.

Para Camus, sin embargo, el blanco de su "révolte" no fue propiamente Dios, en realidad ya estaba muerto. Calígula y el viejo de la obra *Le malentendu* habían sido la mejor demostración de esa muerte de Dios o bien de su inutilidad. Para Camus la mira de su rebeldía estuvo en la dignificación de la vida sobre la muerte, en la desacralización de esa especie de amo absoluto, y en la solidaridad de los hombres. Él comprendió que la libertad no radicaba en la actitud nihilista, sino en la negación de la muerte y en el amor por la vida. Este es el mensaje que nos dejó en *Les justes*. Kaliyev mata y muere, con un exaltante sentido de sacrificio, por un mundo provisto de coherencia y de libertad. En esta voluntad solidaria por la vida radica el verdadero sentido de la "révolté" camusiana como una prueba de que la libertad, concebida en la práctica de la muerte, no era buena, como lo admitiera el emperador nihilista, en la pieza *Caligula*.

Conviene, sin embargo, comprender que la muerte de Dios en las obras de Camus, es una etapa evidente en el proceso hacia la búsqueda de la libertad del hombre y tiene lugar en el período de

los héroes nihilistas. Caligula se hace dios para poner en práctica su crueldad, por eso afirma "*J'aisiblement compris qu'il n'y a qu'une façon de s'égalier aux dieux: il suffit d'être aussi cruel qu'eux*"?² Pero en realidad la idea de Dios no es otra cosa que puro teatro. A ello conduce el espectáculo de Caligula cuando se convierte en Venus.

La existencia de Dios entre los hombres es entonces explicable por el hecho de que ellos no han comprendido que la idea de ese Ser supremo es sólo teatro y no han descubierto que son víctimas de su propia comedia. En *Le malentendu*, el doméstico cruel representa, por su inutilidad, una especie de ocaso definitivo de los poderes y de la existencia de Dios, que de alguna manera simboliza.

flay que convenir entonces que si la esencia del hombre está sujeta a la conciencia del otro, esa dependencia se convertiría en fuente de libertad, en la concepción camusiana, porque ese otro sería dependiente a su vez de la conciencia de su otro. Dicho fenómeno humano, en la medida que no implica sujeción e inferioridad de ningún orden, se convertiría ante todo en una verdadera opción de vida y de solidaridad para la humanidad. Es lo que corresponde a una visión de la verdadera libertad del hombre.

NIETZSCHE Y EL NIHILISMO

La sed de absoluto de los personajes Caligula y Martha en las piezas de Camus, además de la ya dicha deuda con respecto a

³² CAMUS, Albert. Caligula. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, '967, p.67. [He comprendido simplemente que sólo hay una manera de igualarse a los dioses: basta ser tan cruel como ellos].

Hegel, deben mucho a la filosofía nietzscheana, con lo que revelan claramente la naturaleza de las concepciones de Camus, caracterizadas precisamente, en la etapa del absurdo, por la negación de Dios. Esa visión nietzscheana refleja de algún modo su influencia sobre la totalidad de la obra del escritor francés, pues cubre los dos ciclos de su filosofía "el absurdo" y la "*révolte*". Camus mismo confiesa que debe a Nietzsche parte de sí mismo: "*Mais je dois à Nietzsche une partie de ce que je suis*".^{33*}

Al mundo de Nietzsche, y a su visión nihilista, Camus opone su llamada "voluntad del absurdo", esto es, la voluntad de un mundo nuevo. "*Il faut passer du sentiment de l'absurde à la volonté de l'absurde pour arriver au bon nihilisme*".³⁴ Esto corresponde ya en Camus a su "*révolte*" y al rechazo del suicidio. Aquí se fundamentan las bases de su "Sisyphes feliz".

En *Le mythe de Sisyphes* la eterna repetición, que corresponde a la idea de cantidad de vida, se refleja la del retorno, sostenida por Nietzsche. Por otra parte, en el personaje Calígula, Camus realiza a su manera la idea del superhombre de Nietzsche. Calígula representa a ese hombre que asume sobre sí la responsabilidad de sí mismo y del mundo, pero dicho papel no fue más que una ironía del superhombre, lanzada por Camus, no propiamente en la destrucción de su personaje sino en su fracaso moral, porque llegó finalmente a concluir: "*Ma liberté n'est pas la bonne*"³⁵ Con esta especie de sátira, manifiesta en la caracterización del personaje Calígula, Camus refuta la posición nihilista de Nietzsche de que la muerte de Dios conduce a la libertad.

³³ Así lo cita Maurice Weyembergh en "Camus et Nietzsche: évolution d'une affinité" *Camus 1980*. p. 228.

³⁴ Ibid. 223.

³⁵ CAMUS, Albert. Calígula. Pléiade. Op. cit. p. 108. [Mi libertad no es la correcta].

Según Raymond Gay-Crosier, la plegaria de Caesonia al dios Caligula, convertido en Venus, representa una parodia del estilo y del pensamiento de Nietzsche en *Así habló Zaratustra*.¹⁶ Por eso la *révolte* de Camus se aparta de lo que podríamos llamar *révolte* nietzscheana, debido a que el nihilismo de Nietzsche conduce a la negación absoluta y contradictoria de "nada es verdad" y a su consecuente reacción de "todo está permitido". Camus, por el contrario considera que "si nada es verdad, que si Dios está muerto, entonces nada está permitido".³⁷ La enseñanza de esta consigna consiste, según Camus, en que la muerte de Dios significa para el hombre una perpetua lucha de renunciamiento y una constante victoria sobre sí mismo.³⁸

* * *

Las circunstancias de la vida afectaron en forma semejante a Nietzsche y a Camus. Así lo observamos en el coincidente asedio de la enfermedad, el dolor y la soledad del uno y del otro. Nietzsche sintió además la tentación del suicidio. Su voluntad decidida contra el abatimiento fue lo que más profundamente conmovió al espíritu de Camus y le despertó una profunda admiración por el pensador alemán.³⁹

Sin embargo, Nietzsche no sintió ese gran amor por la vida, como lo sintiera más tarde Camus, porque su existencia estuvo

³⁶ GAY-CROSIER, Raymond. *Les envers d'un échec*. Op. cit. p. 75

³⁷ CAMUS, Albert *L'homme révolté*. Op. cit. p. 95.

³⁸ Ibid. 90-95.

Frantz Favre ilustra esta admiración en los siguientes términos: "Accablé du poids de ses souffrances physiques et de sa solitude intellectuelle et morale, Nietzsche a connu des moments de profonde détresse et a même éprouvé la tentation du suicide (...). "Aucune douleur, écrivait-il..., n'apu et ne pourrajamaís m'induire à donner un faux témoignage sur la vie telle que je la connais". "C'est à cet héroïsme triomphant d'une humanité douloureuse que le jeune Camus était particulièrement sensible". *Camus et Nietzsche. Philosophie et existence*, p. 66.

atormentada por una constante angustia y sólo la soportó en la medida que constituía para él una fuente de recursos filosóficos, al expresarse de la siguiente forma:

Mi existencia es una carga horrible y me habría desentendido de ella si no hubiese visto que precisamente en este estado de sufrimiento y renunciamiento casi absoluto era en el que yo hacía las observaciones y experiencias más instructivas en el dominio espiritual y moral.⁴⁰

Al referirnos al tema de la vida, es inevitable establecer una relación entre Nietzsche y Camus frente a ese gran enamorado de la vida que fue Montaigne, y se puede aseverar que si el primero aprendió del filósofo del siglo XVI su acendrado estoicismo, Camus lo comprendió mejor en su epicureismo, según el cual el dolor mismo era un acicate del deseo de vivir y que lo condujo a ese amor absoluto por la vida.

Nos limitamos a hacer referencia de las relaciones existentes entre Nietzsche y los trabajos de Camus, pero hay que anotar que son innumerables los trabajos que sobre el tema han desarrollado estudiosos de esa relación, tales como: Roger Quillot, Germaine Bree, Gay-Crosier, Bianca Rosenthal, etcétera.

EL MARXISMO Y LA HISTORIA

Una particularidad que podemos apreciar en la reacción de Camus ante todo aquello que constituye las fuentes filosóficas del su pensamiento es su posición decidida contra todo precepto del orden filosófico, con excepción de la filosofía de la vida. Su afir-

⁴⁰ Enciclopedia Universal ilustrada Europeo-americana. Madrid: Espasa | Calpe Editores. *Nietzsche*.

mación por excelencia fue la de la vida. Es en esa medida que sus escritos se ven matizados por las influencias de muchas corrientes y de muchos filósofos, pero él no dejó de ser fiel a sus inquietudes y principios de convivencia y solidaridad y en ello radica gran parte de su originalidad. Por eso se habla de la influencia del Cristianismo, al que rechazó, de la influencia de Jean Grenier, a quien dejó de seguir en muchos aspectos, de la influencia de Hegel y de Nietzsche, a los que se opuso, de la influencia de Pascal Pia cuyo nihilismo sobrepasó.

La negativa más trascendental que profirió Camus fue frente al materialismo histórico. Ello significa un rechazo absoluto a los principios deterministas que trazan los derroteros a seguir por el hombre social, por las concepciones marxistas de la condición dialéctica de la vida humana. Camus se opuso de manera rotunda a la explicación del fenómeno de la evolución de la humanidad por el principio de las contradicciones. Su posición es consecuente por cuanto el blanco de su rebeldía es la violencia y la muerte. Por ello, crítica al materialismo histórico por fundamentarse en la lucha de clases. Camus critica igualmente a Marx la utopía de la meta propuesta y la compara con la utopía pregonada por el Cristianismo. Para Camus, en efecto, la sociedad sin clases es comparable, en su utopía, a la vida eterna.

Esta posición del autor francés es explicable por su posición adversa a la dura experiencia que la humanidad acababa de sufrir con la Segunda Guerra, tema simbolizado en la obra *La peste*, por el fenómeno del flagelo mismo. Este representaría en la obra los temas de la ocupación y de la guerra. Del mismo modo este simbolismo se presenta en las piezas, *L'état de siège* y *Calígula*, en las que la peste juega un papel más o menos protagónico.

Camus se manifiesta opuesto a Marx y al marxismo porque no concibe sanas las ideas de la revolución por lo que ellas conllevan de violencia y deshumanización. No es el revolucionario sino el rebelde quien debe asumir una actitud de rechazo a un estado de cosas.

Si Camus fue en este sentido antirevolucionario, no fue de ningún modo un simpatizante del estado burgués ni de su ideología en la medida que siempre se opuso a todo tipo de injusticia, posición que lo llevó a asumir una actitud de solidaridad y de amor. Es esto lo que lo hizo merecedor del Premio Nobel en 1957. De todas maneras esta posición era y sigue siendo tan utópica como la sociedad comunista o la vida eterna en el Edén prometido.

Cuando Camus critica y niega las tesis marxistas parece caer en un malentendido, en cuanto ha habido interpretaciones inapropiadas de los valores humanistas que alentaron el espíritu de Marx. Camus critica a Marx haber restituido en la historia una especie de dios supremo, que él mismo negara con su posición atea. *"No hay que hacer la revolución para dar el poder a una clase, sino para dar una oportunidad a la vida"* afirma Camus en *Carnets*. En ello tiene razón, pero hay que preguntarse si estas críticas no atañen más bien a las deformaciones del pensamiento marxista, bajo interpretaciones equivocadas. Los sentimientos de Marx se hallaban tergiversados en el seno del partido comunista.

Parece que Camus comprendió en Marx el sentido de su lucha, el materialismo histórico y su propuesta de una sociedad igualitaria y comprendió también que no podía compartir su metodología, pero también parece que dejó de comprender algo muy importante: que Marx también fue un humanista que quiso rescatar al hombre de su miseria material y sublimar su ser hasta elevarlo a una condición de ser social en una situación solidaria, en la que pudiera ocuparse de las cosas de la mente, como lo señalad

los estudios que Eric Fromm hizo muy acertadamente sobre el pensamiento marxista.⁴¹

Hay que comprender que el propósito de Marx, por su afán de libertad para el hombre, es un inspirador escondido de los planteamientos del existencialismo ateo. Su meta podía interpretarse como la búsqueda de la liberación del hombre de las presiones de las necesidades vitales que lo mantienen ligado a lo material, para darle la posibilidad de una elevación y realización espiritual.

No siempre se le atribuyen estas características a Marx, y frecuentemente se le conoce como el teórico de la lucha de clases. Hay que admitir que aunque Camus rechazara a Marx, los sentimientos de uno y otro estaban motivados por metas comunes de solidaridad y de perfeccionamiento de la humanidad, metas igualmente utópicas en uno y otro y por lo mismo sus propuestas humanistas nunca dejarán de estar vigentes en nuestra postmodernidad deshumanizada.

Quizá parezca sorprendente que se dé cabida a sentimientos de amor y solidaridad en las concepciones marxistas, pero no lo debe ser ya que en los escritos de Marx hay constancia de cuan fuerte fue en él el impulso de amor por la humanidad y del que nos habla Fromm en su obra.⁴²

Entonces, es evidente que Marx y Camus hayan estado motivados en el fondo por sentimientos de la misma naturaleza en lo que a su visión del hombre se refiere. El objetivo de Marx no era en realidad la lucha de clases por la lucha de clases, sino que,

FROMM, Eric. *Marx y su concepto del hombre*. México: FCE, 1962.

Ibid. "El fin de Marx era la emancipación espiritual del hombre, su liberación de las cadenas del determinismo económico, su restitución a su totalidad humana, el encuentro de una unidad y armonía con sus semejantes y con la naturaleza", p. 15.

como tantos otros filósofos, concebía y se proponía la preparación del hombre libre, con esa libertad a la que no podía ser fiel el pensamiento burgués.

Sobre estos aspectos Fromm cita al filósofo alemán en su obra, a propósito de su visión de la humanidad, lo que expresa, en sus *Manuscritos económico-filosóficos*, más concretamente en su manuscrito sobre "*El dinero*". Dice:

Supongamos que el hombre es hombre y que su relación con el mundo es una relación humana. Entonces el amor sólo puede intercambiarse por amor y la confianza por confianza, etcétera... Cada una de tus relaciones con el hombre y la naturaleza debe ser una expresión específica correspondiente al objeto de tu voluntad, de tu verdadera vida individual.⁴³

Las ideas de Camus son, en este sentido, coherentes con aquella parte del pensar de Marx, que el escritor francés no tuvo en cuenta. Pero esa severa negativa de Camus contra Marx, más que contra él debe dirigirse al encasillamiento ideológico al que con frecuencia se han sometido al marxismo y sus ideas, porque muchos, en efecto, han considerado a Marx un doctrinario, que basaba todo en la economía y hacía del estado un dios, limitando toda libertad del hombre.

Si tomamos ahora en consideración la historia misma, advertimos que ésta tiene una presencia importante en la obra de Camus y ejerce un papel importante en algunos de sus escritos. En *Révolte dans les Asturies*, recoge hechos sociales de la realidad del pueblo español, que eran fruto del correr histórico, así como en la pieza *Caligula*, muchos detalles corresponden fielmente a!

⁴³ Ibid. p. 175.

acontecer histórico del emperador monstruo, ya que Camus escribió su obra, no sin conocer la *Vie des douze Césars* de Suétone. Así lo confiesa el autor, según Liona Coombs.⁴⁴

Gay-Crosier, al referir, entre los caprichos dementes del emperador Calígula, su voluntad de hacerse dios y de haber reemplazado las cabezas de las representaciones de las deidades por la suya propia, da constancia de esa relación histórica con el teatro de Camus.⁴⁵ Otro aporte histórico en la obra de Camus se halla en la producción de *Les justes*, pieza determinada por los acontecimientos de 1905 en Moscú. Algunos nombres de personajes corresponden a nombres históricos, como Kaliayev, el estudiante terrorista, cuya víctima fuera el duque Serge Alexandrovitch. Sin embargo Gay-Crosier señala que Camus se interesó más en el personaje que en los hechos históricos. Lo dice a propósito del personaje Chérea en la pieza *Caligula*.

Con estas reflexiones podemos constatar que Camus se opone a la historia, no por la historia, sino desde un punto de vista filosófico, partiendo para ello de los fenómenos históricos mismos, siendo a la vez él y sus ideas fruto de la historia y entrando entonces inevitablemente en el juego de las contradicciones, esto es en el juego histórico.

El personaje Rieux, en *La peste*, es sin duda, como buen portador de las ideas de Camus, la mejor explicación del fenómeno. Rieux, ese hombre rebelde contra la enfermedad y contra la muerte, contra la historia y contra sus flagelos, es al mismo tiempo un historiador de los acontecimientos de Oran. El generador de esta rebeldía es la peste misma, cuya función simbólica es la evocación del cumplimiento de la historia.

⁴⁴ COOMBS, Liona. *Camus homme de théâtre*. Paris: A. G. Nizet, 1968. Pp. 72-74.

GAY-CROSIER, Raymond. *Les envers d'un échec*. Op. cit.

Camus no podía compartir la idea de la lucha de clases como remedio a los conflictos sociales, por la concepción misma que él tenía de la revolución como la suplantación de una tiranía por otra. En oposición a esta propuesta, Camus hablaba de la "*révolte*", que consistía en una actitud de cambio de los sistemas ineficaces por otros más sanos y efectivos. Él proponía que se cambiaran las normas, de modo que fueran útiles a la humanidad, no que se cambiaran las personas y menos que se produjeran muertes innecesarias. Cuando hay personas que deben desaparecer, porque inevitablemente representan los sistemas y no hay más alternativa, se cambia una vida por otra, en un acto de sacrificio, en el que el terrorista se convierte en un victimario y a su vez en víctima, para limpiar del seno de la humanidad el crimen, con el oneroso costo de la propia vida. Es el ejemplo de Kaliayev, en la pieza *Les justes*.

Camus, como rebelde, es un elemento antagónico surgido del seno de las contradicciones mismas de la historia y de las del hombre en la sociedad. Se observa en el desarrollo de su rebeldía una voluntad sin límite de negación de la guerra, y su voluntad por la vida se deriva de esa negación de la guerra como medio de resolución del conflicto humano. Por eso se puede afirmar que su antihistoricismo es fruto de la historia misma, porque tantos "*Cottard*" que se complacen en la tragedia humana son inevitables y porque Rieux, portavoz de Camus, admite que el microbio no muere (el microbio de "la peste", de la guerra) y que se le debe seguir combatiendo sin cuartel. Reconocerlo así es seguir la oposición al determinismo de la historia, aunque inevitablemente dentro de las contradicciones mismas de la historia. A ello Camus siempre se mantuvo fiel porque su compromiso fue con la vida.

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.⁴⁶

MOTIVOS ESENCIALES EN LA
OBRA DE CAMUS

EL MIEDO

El miedo, en cuanto procede de los riesgos que sufren los seres animados de la naturaleza ante los fenómenos de destrucción y de conservación, se puede concebir como una perturbación anímica, con repercusiones fisiológicas, originada en la inseguridad ante lo fortuito y ante lo oculto.

Al hacer referencia a la incertidumbre que causa lo oculto, aludimos concretamente a las inquietudes humanas generadas en la perenne duda sobre el destino postrimero del ser racional. A estos aspectos se refiere particularmente el tratamiento de un tipo de miedo que podemos llamar filosófico, en el que está implícita la idea del Ser supremo remunerador o vengador. La existencia de ese Ser sabio y poderoso presupone el sometimiento del hombre a sus designios infinitos. Ello genera inevitablemente un sentimiento de miedo provocado por el estado de incertidumbre en lo que a la naturaleza humana se refiere, así como a sus funciones como tal y a su fin último. Con la conciencia de ese terror surge la contradicción entre el sometimiento al miedo mismo, por parte de los creyentes, y la liberación de esa condición por los no creyentes, quienes se declaran "libres" de esas angustias, con pleno convencimiento, y anuncian que todo lo que sobrepasa la condición puramente humana no es más que una verdadera invención del hombre, como

medida de control y de sumisión de unos para el provecho de otros. Estos puntos de vista encontrados generan la incertidumbre (por la ausencia de una verdad clara y sustentada) y con ella prevalece el miedo a lo desconocido, el miedo a la muerte, el miedo a la nada, el miedo a ser y a dejar de ser.

Por cuanto este miedo se fundamenta en aspectos puramente inaccesibles al conocimiento humano, el hombre tiene aparentemente, una vía de escape a la angustia producida por el miedo: "la esperanza". Ésta es un medio de control de la angustia y del miedo, pero no un arma que permita vencerlo. La esperanza no cura en ningún momento el miedo y por lo tanto conlleva ese sentimiento trágico. Los dos sentimientos se mantienen en el hombre en proporciones inversas, pero ninguno puede llegar a destruir a su contrario. La destrucción de uno de los dos significa necesariamente la desaparición del otro. Es la lucha del filósofo existencialista, que propone al hombre ser "libre" bajo la condición de someter su miedo, de sobreponerse a él y de alcanzar como consecuencia un nivel superior.

El fenómeno, así concebido, no deja de tener alguna repercusión en la visión de todo escritor filosófico. Es el caso de Albert Camus, en cuyas obras el tema del miedo ocupa un lugar de importancia, pues hay en ellas personajes que, afectados por el miedo, llegan a plantearse el conflicto de su ser y de su destino y en quienes el tema juega un papel de orden existencial por la actitud y la responsabilidad que dichos personajes adoptan de destrucción del miedo como base de su realización y del compromiso con su libertad. Por estas razones conviene hacer algunas reflexiones sobre la función de este tema en la obra del escritor francés, fundamentalmente en la medida que este sentimiento prevalecerá mientras subsista el ser humano en el mundo.

Albert Camus contaba apenas diecisiete años cuando tuvo que asimilar las primeras embestidas de su mal de tuberculosis, las que, de alguna manera, empezaron a determinar el derrotero de su producción filosófica y de ficción. Fue así como en 1937 sus aspiraciones a la "*Agrégation*" en filosofía se truncaron por razones de su enfermedad; del mismo modo le fue negada la cátedra universitaria. De ello deja constancia liona Coombs en su *Camus homme de théâtre*.^{*1}

Por los años 1936 y 1937 la obra de Camus se ponía en marcha con *Noces* y ya estaba matizada con el signo claro del temor a la muerte, expuesto en el crudo enfrentamiento del hombre ante su destino inevitable. Las reflexiones sobre la muerte vienen de la estática contemplación de la naturaleza en Argelia, su tierra de origen. "*Dans cette grande confusion du vent et du soleil qui mêle aux ruines la lumière, quelque chose se forge qui donne à l'homme la mesure de son identité.*"^{48*} ("En esta gran confusión del viento y del sol que mezcla las ruinas a la luz hay algo que se forja y que da al hombre la medida de su identidad."). Deja escapar sus primeras voces de angustia en "*Vent à Djemila*" cuando dice: "*// ne me plaît pas de croire que la mort ouvre sur une autre vie. Elle est pour moi une porte fermée.*"⁴⁹ ("No me gusta creer que la muerte abre las puertas hacia otra vida. Ella es para mí una puerta cerrada"). Por otra parte, la naturaleza del pensador filosófico, que sólo habría de hallar en su "*révolte*" una vía de escape, no de la muerte sino contra la muerte, se hace presente en "*L'été à Alger*" con la

COOMBS, liona. Op. cit. p. 20. "Il est incontestable que la maladie déterminera, non seulement ce que fut l'homme Camus, mais aussi sa vocation d'écrivain et les thèmes dominants de son oeuvre".

⁴⁸ CAMUS, Albert *Noces*. Op. cit. p. 24.

Ibid. p. 27.

consideración de la esperanza, como el peor de los males que acó-
gojan la vida humana. Según *Noces*, el más terrible de los males de
la humanidad salidos de la caja de Pandora fue la esperanza:

De la boîte de Pandore où grouillaient les maux de
l'humanité, les Grecs firent sortir l'espoir après tous les
autres, comme le plus terrible de tous. Je ne connais pas de
symbole plus émouvant. Car l'espoir, au contraire de ce
qu'on croit, équivaut à la résignation. Et vivre, c'est ne
pas se résigner.⁵⁰

Esto justifica la interpretación de la esperanza, no sólo como
atenuante del miedo, sino como un sistema de dosificación del
mismo.

La amenaza permanente de la enfermedad, como ocurrió con
la crisis de salud que sufrió Camus durante su viaje por América
del Sur, hizo que manifestara igualmente sus inquietudes en este
sentido en sus *Carnets*, en los que expresa tal preocupación ante
el malestar agobiante que llegó a sentir, que se preguntaba si ya se
trataba de algo más grave que un simple resfriado. Vienen enton-
ces sus reflexiones inquietantes, su sentimiento insoportable de
creer avanzar paso a paso hacia una catástrofe desconocida que
destruiría todo de él y en él.⁵¹

Esa misma amenaza es el fundamento de su constante rechazo
a la muerte y el fundamento de su amor desmesurado por la vida.
De ahí se deriva igualmente su fuerte oposición contra la pena de
muerte.

El argumento esgrimido por el autor, contra la pena de muerte,
en *Les réflexions sur la peine capitale*, es la tortura psicológica que
se inflige al sentenciado por largo tiempo, tortura que consiste en el

" *Noces*. Ibid. p. 49. Grenier, R. Tiene en cuenta esta cita en su *Albert
Camus soleil et ombre*, p. 61.

⁵¹ Consideración traducida en estilo indirecto por el autor.

peor miedo que se pueda concebir, ese miedo físico del que el autor presenta tales escenas de horror, que su práctica a lo largo de la historia significa que la humanidad no ha llegado a comprender que es un castigo inútil y que con dicha práctica está cometiendo el más execrable acto de irracionalidad y de barbarie.⁵²

Al evocar el miedo como tortura devastadora e inhumana, Camus ataca la llamada justicia que pretende aplicar una pena sin causar sufrimiento a la víctima. "*La peur dévastatrice, dégradante, qu'on impose pendant des mois ou des années au condamné, est une peine plus terrible que la mort.*"⁵³ Camus considera que ese miedo es un sentimiento natural y lo ve como lo que hay en el hombre de más miserable y a la vez de más sagrado.⁵⁴

Un motivo más de ese terror del condenado es su soledad, soledad en la que ni siquiera cuenta con el odio de la sociedad que lo condena. Esto explica la actitud de Meursault en *L'étranger*, cuyo deseo último era que mucha gente se hiciera presente en el lugar de la ejecución "*// me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon execution*" (Él deseaba que hubiera muchos expectadores el día de su ejecución). Era la manifestación de su miedo y de su soledad, de esa soledad suprema de la muerte. Ya antes lo había confesado. A pesar de su conciencia y de su valor, según los cuales debía ir al encuentro de la máquina (la guillotina) como al encuentro de una persona, con su dignidad en alto, no deja de admitir que "*j'avais seulement peur, c'était bien naturel.*"⁵⁶

⁵² CAMUS, Albert; Koesstler, A. *Les réflexions sur la peine capitale*. Paris: Calman-levy, 1957. p.p. 128, 131.

⁵³ Ibid. 148-149. [El miedo devastador y degradante, que se impone durante meses o años al condenado es una pena más terrible que la muerte].

⁵⁴ Ibid. 152.

⁵⁵ CAMUS, Albert. *L'étranger*. Pléiade. Paris: Gallimard, 1967. p. 1212.

⁵⁶ Ibid. p. 1207. [Sólo tenía miedo, era natural].

¿Podría hoy el lector atento que haya comprendido el sentido de *L'étranger* unir su voto impertérrito a favor del juicio emitido en su proceso y conducir a Meursault a la guillotina? Seguramente no, si se ha comprendido el verdadero fondo del texto en lo que hay más allá de las simples palabras que componen el relato. Seguramente en nuestros días se carece de ese sentido de humanidad, o de lo contrario ¿cómo se puede permanecer impassible ante la práctica de la pena capital en países donde ésta se halla institucionalizada? ¿Qué hay, en efecto, en el ser de cada condenado sino un Meursault en potencia, incomprensible, quizá de corazón más puro que el de quienes proclaman su sentencia? ¿Quién podría decirlo a ciencia cierta?

Por otra parte la tortura de la víctima se hace más severa cuando en ella se ilumina la luz de la esperanza. "*Z'avocat, l'aumônier, les gardiens, pour que le condamné reste tranquille, sont unanimes à l'assurer qu'il sera gracié. Il espère le jour, il désespère la nuit*".⁵¹ La esperanza es entonces una medida de control del miedo, y uno y otro son elementos que, por su presencia simultánea y por su inevitable conflicto, generan la angustia. 3

Meursault, conciente de lo irremediable, conserva en lo más íntimo de su ser una esperanza y por ello, tan pronto recibe su sentencia, consigna en su diario, "*Ce qui m'intéresse en ce moment c'est d'échapper à la mécanique, de savoir si l'inévitable peut avoir une issue*".^{52*}

En esta reflexión, fruto del miedo y de la esperanza, se detecta el germen de lo que más tarde ocupará el sentir filosófico de Camus,!

⁵¹ CAMUS, A.; Koestler, A. Op. cit. p. 149. [El abogado, el cura, los guardias, para que el condenado permanezca tranquilo, son unánimes en asegurarle que será indultado. Él espera durante el día y desespera durante la noche].

⁵² CAMUS, ALBERT. *L'étranger*. Pléiade, p. 1202. [Me interesaba en **ese**;] momento escapar a la mecánica, de saber si lo inevitable puede tener una salida].!

su "*révolte*", consistente en encontrar una salida a la sin salida, y persistir en ello como único medio de dignificación humana.

Por ello, se puede desde ya apreciar la diferencia del tema de la muerte en *L'étranger* y en *Les justes*, como se ha señalado en páginas anteriores. Cuando en la primera obra Meursault evocaba el odio de la humanidad, en la segunda Kaliyev contaba ante todo con el amor de los hombres en el momento en el que tiene que entregar su vida.

Estos dos condenados a muerte en la obra de Camus, por sus características y su visión totalmente opuestas, dejan constancia de la evolución del concepto filosófico de la vida y revelan una evolución en el tratamiento del miedo en la obra por parte del autor. Kaliyev se expresaría, en consecuencia, de manera bien diferente a Meursault: "*...en mourant, je serai exact au rendez-vous que j'ai pris avec ceux que j'aime, mes frères qui pensent à moi en ce moment.*"⁵⁹

El condenado a muerte y la muerte misma interesan a Camus. Ese interés, es una de las razones por las que el mártir del Gólgota concierne muy de cerca al escritor; ello explica que la muerte de algunos personajes del autor tenga cierta semejanza con el sacrificio del Calvario. Roger Quillot señala, en su libro sobre Camus, *La mer et les prisons*, semejanzas entre la muerte de Calígula y de Meursault y la muerte del agonizante de los Olivos.⁶⁰ Todos los aspectos que constituyen la tortura del espíritu del Nazareno se reflejan en los personajes Meursault, Calígula, Martha y en algunos casos también en Kaliyev: el abandono, la angustia, la soledad, la dignidad y la sublimación del sacrificio. Las palabras de

CAMUS, Albert. *Les justes*. Op. cit. p. 374. [Muriendo, estaré puntual en la cita que he fijado con aquellos que amo, mis hermanos que piensan en mí en este momento].

⁶⁰ QUILLOT, Roger. *La mer et les prisons*. Paris: Gallimard, 1956. p. 98.

angustia del Crucificado se reflejan en los condenados de Camus: Caligula, como Cristo, también tenía sed, una sed insaciable de absoluto; Meursault, Caligula y Martha estuvieron sumidos en la soledad frente a su agonía, abandonados de Dios y odiados por los hombres, al igual que Cristo expira en la Cruz, delante de sus enemigos e inquiriendo a Dios del por qué de su abandono. Kaliyev, por su parte, sublima su sacrificio, en solidaridad con la humanidad, Kaliyev, como Cristo, fue condenado por subversivo, quería la libertad del hombre. Cristo también la quería, pero la interpretación que se hace de ese propósito es diferente.

Constatar que el tema de la muerte es recurrente a lo largo de toda la obra de Camus, equivale a constatar que el tratamiento del miedo a la misma es, de igual manera, un fenómeno constante en la producción del escritor. Esta característica de sus escritos pone al autor en la línea de grandes pensadores franceses y universales de todos los tiempos, desde Montaigne, Pascal, Descartes, hasta Hegel, Nietzsche, Unamuno y muchos otros, para quienes el tema de la muerte y el temor a la misma fue una fuente de reflexión y de producción artística y filosófica.

TRAS LA SENDA DE SÍ

La dualidad y la infancia son temas que caracterizan, con mucha frecuencia, las obras de autores que inevitablemente llevan a cuentas la influencia de un pasado del que no se pueden desprender en el momento de generar su producción artística. Así ocurre en el caso de Albert Camus, en quien los fenómenos de la dualidad y del retorno a su primera edad, se manifiestan mediante te-

mas recurrentes como la huida, el exilio, el viaje, por medio de los que, conciente o inconcientemente, está a la búsqueda constante de sí mismo.

En la obra de Camus, el personaje Calígula entabla esa constante tarea de hallazgo de sí, lo que le permitiría llegar a realizarse como hombre superior, bajo los principios de su lógica nihilista y de su sed de absoluto. Por eso huye, con ocasión de la muerte de Drusilla, su hermana y amante, cuando constata la triste miseria de la condición mortal de los hombres. El exilio de Calígula significa, en este caso, huida y al mismo tiempo búsqueda de otro, en el encuentro consigo mismo. En efecto, Calígula encontró a otro, a ese que buscaba, a ese Calígula sediento de absoluto. "*Je me suis senti tout d'un coup un besoin d'impossible*".⁶¹ Por eso el regreso del nuevo Calígula, diferente de ése que se había conocido, sorprende a todos los patricios. Ellos no lo habían conocido en su estado de hombre libre, con su afán insuperable de plenitud.

La dualidad de Calígula se puede constatar en el diálogo consigo mismo frente al espejo, diálogo en el que, presa del miedo de sí mismo, acusa al otro. "*¡Calígula! toi aussi, toi aussi, tu es coupable*" ("¡Calígula! Tú también, tú también, eres culpable"), y al final después de haber confesado su miedo, termina expresando su odio contra sí "... *je tend mes mains et c'est toi que je rencontre, toujours en face de moi, et je suis pour toi plein de haine*"⁶¹. Por la obsesión reiterada de la búsqueda del espejo, al que acude con frecuencia, a encontrar el objeto de su odio, Calígula acentúa notablemente su dualidad. La ruptura del espejo al final de la pieza, acompañada de la expresión del personaje: "*à / 'histoire,*

⁶¹ CAMUS, *Mbert. Ca lígula*. Pléiade. Op. cit. p. 11. [Sentí de pronto una necesidad de imposible].

Ibid. 107. [Extiendo mis manos y es a ti a quien encuentro, siempre en frente, y yo estoy lleno de odio por ti].

Caligula, à l'histoire" resalta, por una parte, la voluntad de suicidio, de autodestrucción, pero por otra parte, en el momento de su propio asesinato. "*Caligula hurle: 'Je suis toujours vivant'*" ("Caligula grita: Aún estoy vivo"), frase del personaje que simboliza la existencia latente del germen del mal entre los hombres, mientras éstos subsistan. El germen del miedo no ha desaparecido para los hombres, si éstos no deciden ser libres, porque Caligula, como fuente de muerte y de miedo, sigue siempre vivo.

No ocurre lo mismo con el personaje Martha en la pieza *Le malentendu*. Martha no se lanza a la fuga física, pero ella está en un eterno exilio y en una fuga constante dentro de sí misma, sin abandonar el lugar en el que se desencadenaría la furia de su odio. La dualidad de Martha radica en el conflicto entre lo que ella es y lo que anhela ser. En esta dualidad juega un papel importante el espacio físico de la obra. Martha se encuentra en un espacio cerrado, sin horizontes, pero ella sueña con un espacio vasto y libre, el espacio de un mar abierto y de playas iluminadas por un sol ardiente y tropical. Este deseo inalcanzable (como el imposible de Caligula de alcanzar "la luna") es el germen de esa voluntad que se forja el mal absoluto.

El anhelo de escape de Martha, hace evocar los lugares de la infancia de Camus y su añoranza de un pasado y un espacio dejados atrás desde la época de su edad temprana. Camus se hallaba entonces en la Europa fría, lejos de su sol meridional y de su mediterráneo, lo que significaba para él mismo el dolor de un exilio de su pasado y de su origen.

Martha nunca salió de su medio, limitado por las montañas. Sólo había oído hablar de esos lugares paradisíacos a los clientes de su hotel. El deseo de Martha es explicable solamente por la obsesión que impulsa a Camus a una búsqueda de sí mismo en su

pasado, obsesión que se refleja, a lo largo de toda la obra, por el anhelo de un mar (*une mer*) o quizá de una madre (*une mère*) que se había quedado allá en el Norte de Africa. El se encontraba a su vez en el exilio, en ese exilio forzado al que lo llevó su propia condición de intelectual, la que lo había arrancado de sus raíces y del seno de su familia humilde. La añoranza de su tierra tiene repercusión en las obsesiones de Martha por ese espacio abierto de lugares meridionales, que en realidad nunca pudo llegar a conocer.

Hemos hecho hincapié en el tema de la madre porque, si bien Martha busca la fuga, Jan, su hermano, busca en el regreso, no precisamente al mar, sino a la madre que había quedado atrás desde los años de una infancia que lo atraía sin remedio y lo traía de retorno, a su punto inicial y a su punto final, al mismo tiempo, por cosas de un malentendido.

Toda esta inestabilidad, toda esta ausencia de sí o de lo suyo fue causa de incertidumbre, de angustia y fuente de miedo. Y ese miedo aumentó, cuando en el reencuentro consigo mismo o con los suyos, en vez del ambiente feliz, encontró un aire enrarecido y misterioso, como si aún faltara algo para el total retorno buscado. Eso le ocurre a Jan al reencontrarse en la casa de su infancia. María (su esposa) le había seguido los pasos. Cuando ella le preguntó si ése era el hogar materno. Él respondió, "*Oui, c'est ici. J'ai pris cette porte il y a vingt ans... ma mère n'est pas venue m'embrasser. Je croyais alors que cela m'était égaF.*"⁶³

Pero él pudo constatar entonces, que a lo largo de esos veinte años el beso de la madre sí le había importado y que, así hubiera

⁶³ CAMUS, Albert. *Le malentendu*, Pléiade. Op. cit. p. 122. [Si, es aquí. Hace veinte años tomé esta puerta... mi madre no vino a darme un beso de despedida. Yo creía entonces que eso me daba igual].

sido inconcientemente, la falta de ese beso lo estaba torturando e impulsando al regreso. Por eso regresó, porque no podía ser indiferente a la falta de ese beso. Están entonces claros los motivos de su retorno. Pero ese reencuentro consigo mismo y con la madre no habría de ser fácil. Jan no halló el método correcto para el mismo. Había en él un miedo inexplicable. Las cosas no serían tan simples como él creía. No encontraba los términos precisos para hacerse reconocer. Se encontraba en una soledad profunda. La palabra precisa no vino en su auxilio. Quizá no habría sido el "*Me voilà*" que le sugería María. ¿Quizá habría sido simplemente la palabra "*Mère*"? Pero Jan tuvo miedo de pronunciarla. Era la palabra salvadora, pero no afloró a sus labios. No fue suficiente que la madre, en forma inconciente lo llamara "*mon fils*", aún así todo se perdió, la palabra que hubiese evitado la tragedia nunca fue pronunciada. Había un ambiente de soledad y de abandono de toda protección y por eso el encuentro madre-hijo habría de tener lugar, pero bajo el sombrío ambiente de la muerte, en el que los cuerpos fríos se encontraron bajo las turbias corrientes del río. Las palabras de Martha a María son aún más sombrías, sobre esa unión incestuosa a la que acudía el hijo en su afán de retorno. No lamentó haber asesinado a su hermano, porque él al menos había conocido esos mundos plenos de luz; víctima de su soledad, en el fracaso total de su sed de fuga hacia esos mundos exóticos de sus sueños, anunció su suicidio:

J'ai décidé de mourir à mon tour. Mais je ne veux pas me mêler à eux. Qu'ai-je à faire dans leur compagnie? Je les laisse à leur tendresse retrouvée, à leurs caresses obscures". ¡L'imbécile! Il a ce qu'il voulait, il a retrouvé celle qu'il cherchait.⁶⁴

⁶⁴ Estas son palabras de una significativa crudeza que dejan además inquietudes serias sobre el valor semántico de la relación entre la madre y Jan, en *Le malentendu*. Pléide. Op. cit. p. 176, 178.

(Ami vez he decidido morir. Pero no quiero unirme a ellos. ¿Qué tendría que hacer en su compañía? Los dejo disfrutar su ternura reencontrada, sus oscuras caricias. ¡Imbécil! Tiene lo que quería, encontró a la que buscaba).

Con estas palabras Martha le dio a entender a María que Jan había encontrado aquella a la que había buscado desde su infancia, desde el momento en que el beso de despedida le faltó, y ahora la había encontrado para unirse con ella para siempre.

* * *

Por otro lado el mar fue un motivo literario reiterativo a lo largo de la obra del autor y puede interpretarse como una obsesión por el retorno, por el reencuentro con la madre, en la medida en que, en la obra se convierte en un refugio, en un medio de salvación. El caso se puede ilustrar así:

- Una sonrisa franca de Martha sería posible cuando se encontrara frente al mar. "*Le jour où nous serons enfin devant la mer dont j'ai tant rêvé, ce jour-là vous me verrez sourire*", le decía a la madre.⁶⁵

- La única fuente de protección de los habitantes de Cádiz contra la peste es el mar, razón por la que ellos buscaban a toda costa ese refugio salvador, antes de que el sistema de la peste se pusiera en marcha, en la pieza *L'état de siège*.

- Más significativo es aún el placer que producen en los cuerpos las aguas del mar que los bañan y los envuelven. Mersault se deleita tomando baños de mar, en el último capítulo de *La mort heureuse*, Meursault en *L'étranger*, va al mar a nadar con Maria, justamente al día siguiente de la muerte de la madre. En *La peste*, el mejor momento de entendimiento de la solidaridad que pudiera

⁶⁵ Ibid. p. 117. [Cuando estemos ante el mar que tanto he soñado, ese día me verá sonreír].

expresarse entre Rieux y Tarrou tuvo lugar una noche de evasión de los rigores de la lucha contra la peste, en la sumersión y el nado silencioso de los dos personajes el uno al lado del otro.

- La lista de referencias al mar en los escritos de Camus es demasiado grande para intentar hacerla exhaustiva. Esa persistencia se explica como una tendencia constante al recuerdo de sus años de infancia en los que sus baños de mar eran demasiado frecuentes, a pesar de las prohibiciones de la abuela.

Roger Grenier, además de las alusiones a la presencia de la madre silenciosa en las obras de Camus, asocia también la imagen del mar con una mujer, al hablar de Mersault en *La mort heureuse*: «*Et la mer l'accueille comme si elle était une femme: "Elle était chaude comme un corps, fuyait le long de ses bras, et se collait à ses jambes..."*». Además, según Grenier, entre las palabras preferidas de Camus figuran "*la mère*" y "*la mer*" al lado de otras como "*le monde*", "*la douleur*", y "*la terre*".⁶⁶

Las referencias a la infancia son numerosas en los parlamentos de varios personajes de las piezas de teatro. El sentido de las mismas, en múltiples ocasiones es indicio de la dependencia inevitable del hombre adulto con respecto a la época de su infancia. La esencia del hombre y su madurez están, de alguna forma, determinadas por su infancia. Por lo demás no hay que descartar en el comportamiento del adulto una considerable dosis de apariencia. Ahí radica indudablemente uno de los aspectos del insoluble conflicto entre el ser y el parecer.

Esa inevitable influencia de la infancia es explicable por la terrible contradicción que sufre el hombre en su proceso de crecimiento. El hombre desea algo que no desea, porque quiere crecer y

⁶⁶ GRENIER, Roger. *Albert Camus. Soleil et ombre*. Op. cit. pp. 75, 225.

ser "libre", pero al mismo tiempo no lo quiere, por el miedo que le produce su inseguridad ante la vida, porque tiene miedo de su libertad y porque ésta significa un exilio definitivo de ese estado de protección que ha sido su estado de infancia. De este modo, y a causa de ese miedo interiorizado, el desarrollo del hombre queda ligado, en mayor o menor medida, a su infancia. De ello Camus no es una excepción y sus personajes se han encargado de demostrarlo.

Los ejemplos de esta temática constituirían una lista, igualmente difícil de terminar. Sólo nos limitaremos a presentar algunas constancias:

- "*C'était un enfant*" ("era un niño") dice precisamente Caesonia, amante de Caligula, antes de ponerse frente al espejo a contemplar su cuerpo, único dios del que ella puede esperar que obligue a Caligula a regresar, luego de su fuga.

- Para Caesonia, el emperador Caligula sigue siendo un niño y ella, de algún modo se vuelve un sustituto de la madre: "*...il n'importe plus que tu ne m'aimes pas. Je voudrais seulement te voir guérir, toi qui es encore un enfant*".⁶⁷ ("Ya no importa que no me ames. Sólo quisiera ver que te curas, tú que aún eres un niño").

- Ante la fuga de Caligula, uno de los patricios alude a lo infantil del emperador en estos términos: "*Ma foi, c'est encore un enfant, nous lui ferons entendre raison*".⁶⁹ ("A fe mía, es aún un niño, lo haremos entrar en razón"). Si en la primera parte de su argumento tenía razón, no la tendría en la segunda, por cuanto él sería muy pronto objeto del miedo que el nuevo Caligula, que i egresaría metamorfoseado, impondría.

⁶⁷ CAMUS, Albert. *Caligula*. Pléiade. Op. cit. p. 104.

⁶⁸ Ibid. p. 12, 19.

- *Les justes*, última obra dramática del autor, estrenada un año antes de su muerte, en 1959, es particularmente rica en alusiones a la infancia. En ella Kaliayev, al comprender que su muerte sería una expiación de su acto terrorista, dice: "...*alors mon coeur s'apaise. Je souris, vois-tu, et je me rendors comme un enfant*" (Mi corazón se calma entonces. Sonríe, lo ves, y vuelvo a dormirme como un niño"). En la misma obra, la situación de terroristas, destinados al crimen, hace prorrumpir a Dora en esta especie de lamento: "*Tout cela nous vieillit si vite. Plus jamais nous ne serons des enfants, Boria. Au premier meurtre l'enfance s'enfuit*" ("Todo esto nos envejece tan rápido. Ya nunca seremos más niños. Boria. Al primer asesinato la niñez se fuga").

Parece ser, según lo anterior, que el asesinato de un hombre acarrea al criminal la pérdida de su relación con la infancia, es decir la pérdida de su inocencia. Sin embargo, esto es aprovechado por el autor para recalcar la importancia de la infancia en el hombre. Pero más importante aún es la restitución de esa inocencia a su personaje Kaliayev. En su papel de terrorista por una causa justa y solidaria, lo hace recobrar su inocencia, le restituye sus características de niño mediante la expiación de su culpa en el patíbulo. Es una acción sublime porque ha podido restituir la inocencia al hombre por medio de la dignidad de su muerte. "*Yanek n'est plus un meurtrier*", dirá Dora, "*un bruit terrible! Il a suffi d'un bruit terrible et le voilà retourné à la joie de l'enfance. Vous souvenez-vous de sa vie? Il riait sans raison parfois, Comme il était jeune*" ('Yanek ya no es un asesino' '¡Un ruido terrible!! Bastó un terrible ruido y helo ya de retorno a la felicidad de la infancia. ¿Recuerdan su vida? A veces reía sin razón. Era tan joven'). Kaliayev rehusó, en efecto, la gracia que le concedía la gran Duquesa, que había comprendido sus razones profundas.]

Su único deseo era el del sacrificio, con el que aseguraba su retorno a la inocencia. "*Si je ne mourrait pas c'est alors que je serais un meurtrier*",⁶⁹ ('Si yo no muriera sería entonces en realidad un asesino').

- Por otro lado la veneración por la infancia es un aspecto altamente relevante en la obra. Fue, en efecto, más importante el respeto a la vida de dos niños que la misión misma de Kaliayev, en su acto justiciero (los sobrinos del Gran Duque lo acompañaban en su carruaje el día del primer intento de homicidio en su contra). Kaliayev sintió que su brazo se paralizaba a la vista de los niños y tuvo que evitar su acto. Camus da obviamente mayor importancia a este acto de respeto por la infancia, en su pieza, que al acto del atentado exitoso, cuando el carruaje estallaría bajo la acción de la bomba de Kaliayev. "*Je ne suis pas un lâche... Je ne les attendais pas... Ces deux petits visages sérieux et dans la main ce poids terrible. C'est sur eux qu'il fallait le lancer. Ainsi. Tout droit. Oh non! Je n'ai pas pu*"⁷⁰ ('No soy un cobarde... No los esperaba... Esas dos caritas serias y en la mano este peso terrible. Es sobre ellos que había que lanzarlo. Así. Directamente. ¡Oh no! No fui capaz'). En la pieza el autor se propone hacer, en efecto, una apología del respeto a la infancia, como promesa de vida, antes que ninguna otra cosa.

La obra más significativa de Camus sobre el tema del retorno a la infancia, no puede ser otra que *Le premier homme*, obra que no había terminado cuando la muerte lo sorprendió en el accidente que terminó con su vida.

⁶⁹ CAMUS, Albert. *Les justes*, La Pléiade, p.p. 323, 384, 392, 373. Se referencian en estas páginas del texto las cuatro citas precedentes que hacen alusión al tema de la infancia en la obra de Camus.

⁷⁰ Ibid. p. 333.

Le premier homme es un verdadero retorno y una reconciliación consigo mismo, en la que ese último hombre, que era el pensador filosófico, se encuentra con el primero, con el niño que había sido y que vivía siempre en él, ese primer hombre que se convierte a la vez en el último hombre-personaje de la obra de Albert Camus, el pequeño Jacques. (Más adelante se encontrará una sección destinada particularmente a una visión reflexiva sobre esta obra, por la importancia que reviste, precisamente por el valor que en ella da el autor al tema de su propia infancia).

SENTIDO DE LA TRANSTEXTUALIDAD BÍBLICA EN LA OBRA

Camus tuvo conocimiento, por razones de su origen europeo, del humanismo cristiano y también de la figura del Dios cruel y vengativo, como lo fuera Javeh, más terrible que Júpiter. Era la figura del dios del Antiguo Testamento. Pero lo que realmente parece haber influido en él, más que el aspecto religioso, fue el humanismo de un Cristo hombre, mejor que la figura de un Cristo Dios. Por eso, Camus rechazó de plano la muerte de Cristo como una redención del pecado original, pero sí tiene en cuenta su muerte como un acto de solidaridad humana y un acto de amor por una mejor comprensión y una mayor igualdad entre los hombres. De ahí las constantes asociaciones de sus personajes rebeldes con la figura de Cristo y con su sacrificio. Camus no concibe la idea del pecado original, porque eso equivaldría a la imposibilidad de que el hombre sea libre, y como concibe al hombre en toda su facultad de ser libre, no puede aceptar la existencia de Dios. Camus fue un

hombre libre, fue ateo. Ello no tenía que ser impedimento para que tuviera conocimiento de los textos bíblicos y que precisamente en el valor mítico de ellos encontrara fuentes de inspiración para su producción artística, tomándolos como mito (a la manera del Mito de Sísifo o el mito del malentendido), más que ninguna otra cosa.

Hay que destacar ahora algunos hechos bíblicos, como preámbulo precisamente al acontecimiento de la Cruz, y concluir con la interpretación del valor de esos hechos bíblicos en las obras.

- Una de las referencias bíblicas a que alude la obra de Camus está en el trágico banquete de Jan al que él mismo llama "el festín del pródigo", por cuanto evoca la parábola del "hijo pródigo" de que habla el Evangelio de san Lucas, 15-27. En el momento de consumir la taza de té, ríe y dice: *"allons, faisons honneur au festín du prodigue"* ("Vamos, hagamos honor al festín del pródigo").

Puede decirse que el hijo pródigo del Evangelio tuvo la gracia, mientras que Jan no tenía ni el poder ni la gracia, porque no le fue dada la capacidad de expresarse en los términos precisos con los que su madre y su hermana lo reconocieran, quienes por otra parte, lo asesinarían. No pudo evitar el destino fatal al que estaban predestinados los huéspedes del hotel; no pasó de ser un huésped como todos los demás. La desgracia estaba en el cielo, es lo que señala Martha cuando ya todo ha concluido, lo que equivale a decir que la predestinación pesaba sobre Jan.

Este tipo de predestinación es una característica del "absurdo" de Camus. Otro tanto le ocurre a Meursault en *L'étranger*, quien ante el jurado tampoco encontró la expresión precisa y adecuada para sustentar su inocencia, y ello significó su perdición.

- Todos los muertos de Caligula y Caligula mismo estaban predestinados a su tragedia por la voluntad del tirano, quien se había otorgado las atribuciones de un dios poderoso, tanto que él mismo decidió su propio destino trágico, en el que los hombres habrían de matarlo. Pero ese dios del mal, ya hemos señalado, siempre estará latente entre los hombres por su "*je suis toujours vivant*", palabras de Caligula con las que termina la pieza. Todos estos personajes condenados irremediabilmente al fracaso, constituyen una especie de estirpe comparada a la estirpe bíblica de los descendientes de Caín.

En oposición a esta estirpe, se aprecia la de los "santos" de Camus en su etapa de la "*révolte*". Hay en esta etapa una evolución importante en las obras del dramaturgo.

- En *Les justes*, la Gran Duquesa le ofrece la gracia, el perdón a Kaliayev, pero él, no sólo la rechaza sino que se opone a que esa gracia le sea implorada en su favor. Él no admite ninguna clase de redención, sabe que por sí mismo, en su sacrificio voluntario, construirá su inocencia y su libertad. El perdón de sus adversarios le es dañino, no lo necesita. La gracia habría sido un impedimento a su inocencia. Kaliayev subió sin temor al patíbulo, a recoger el fruto de su lucha, pero también de su sentimiento humano: la libertad y, con ésta, su inocencia.

- En *L'état de siège*, las trompetas apocalípticas que sirven de premonición del arribo del flagelo de la peste, son la evocación de las siete trompetas de que habla el *Apocalipsis* de San Juan. Recuérdese que la Toma de Jericó fue igualmente acompañada por siete trompetas, en los escritos bíblicos del *Antiguo Testamento*.

- El sacrificio de Cristo tiene enormes repercusiones de orden temático en la obra de Camus, sin que por ello se puedan atribuir características de orden religioso al pensamiento del escritor.

Camus fue, en efecto admirador del mandamiento de solidaridad de Cristo, pero al igual que André Malraux, sólo veía en él a un gran triunfador de la libertad y del amor. Para Malraux, Cristo fue un anarquista y realmente el único que había triunfado.

- La muerte del emperador Caligula no deja de revestir matices muy allegados a las circunstancias que rodearon el sacrificio de Cristo. Cristo oró porque sintió miedo de su destino, abandonado de los suyos y abandonado de Dios. Así Caligula, en su soledad, previo su momento final y habló consigo mismo porque no había un dios superior a él; lo hizo acometido por un miedo inevitable.

Es cierto que para Caligula, su realización personal estaba en el mal absoluto, mientras que para Cristo el bien de la humanidad está en el amor y en la comprensión; sin embargo, Cristo, como Dios que era, o que se había hecho, se convirtió en el propio artífice de su muerte. En ello Caligula es similar, por ser él mismo el organizador de su muerte, por ese estatus de dios que había alcanzado, al igualarse a los dioses en su crueldad como lo pretendía el emperador.⁷¹ Hay aquí una conjunción de lo mitológico con la visión de la doctrina cristiana. Caligula, en efecto, convertido en Venus, participa del sacrificio de Cristo (Dios), por el sacrificio de su vida y como rebelde imita a Luzbel, quien quiso igualarse a Dios en poder y sabiduría (había sido el primer rebelde ávido de una verdad absoluta).

- La cita de Cristo con Dimas (el buen ladrón): "Hoy estarás conmigo en el paraíso", era una promesa de vida eterna en el más allá como premio a los justos. La propuesta de Kaliayev es opuesta; sacrificado como Cristo, por amor de la humanidad, juzga que

ese amor es posible sobre la faz de la tierra, en este mundo concreto de los hombres. Para él, su cita es con la humanidad sobre esta tierra.

Las dos posiciones opuestas parecen tener en común un aspecto: la utopía. El hombre no ha aprendido y no aprenderá a ser solidario. El autor lo había comprendido. Dora, en *Les justes*, como portavoz de Camus, temía que tanto sacrificio fuera inútil. Lo estamos constatando en nuestra actualidad decadente y carente de valores morales. Dora, en efecto, decía: "*J'ai peur. D'autres viendront peut être qui s'autoriseront de nous pour tuer et qui ne paieront pas de leur vie*".¹² El temor de Dora corresponde a una realidad histórica, una realidad anunciada por Camus mismo, anuncio del fracaso de sus propios ideales (el anuncio se ha venido cumpliendo de manera evidente a lo largo y ancho del mundo y así lo constata su realidad histórica).

- El rechazo de la oración, a la que Kaliyev era incitado por la Gran Duquesa, implica un "no" a las prácticas impuestas por las religiones. Orar sería traicionar a sus hermanos en la lucha, y en el rechazo a la oración coincide con Meursault, pero no coincide con él en sus motivos. La rebeldía de los dos se diferencia en la causa que esa misma rebeldía defiende. Es así como, a pesar del matiz cristiano que se pretende encontrar en *Les justes*, la verdad es que lo que se puede señalar es un total rechazo a los ritos, porque éstos corresponderían a una traición a la libertad del hombre. Orar equivaldría al sometimiento de su libertad a algo superior; orar correspondería a tener miedo, y eso no era posible.

⁷² CAMUS, Albert. *Les justes*, La Pléiade. Op. cit. p. 384. [Tengo miedo. Otros vendrán quizá que se autorizarán a nuestra cuenta para matar pero que no pagarán con su vida].

En el momento de dejar atrás para siempre a sus amigos, "*Kaliayev se signe devant l'icône*"⁷³. Su espíritu no es religioso, como lo pretende Stepan, su compañero de lucha, al ver su gesto; el signo de la cruz lo hermanaba con el Crucificado en su sacrificio y era un símbolo de solidaridad con Él de cara a la humanidad. El mandamiento de Kaliayev (de Camus) es en realidad el amor por el hombre sobre todas las cosas, en oposición del mandamiento bíblico pregonado por la Iglesia.

- La presencia de Dios, simbolizado en personajes, como el doméstico de *Le malentendu*, lejos de ser una justificación de su existencia, es, por el contrario, o su negación absoluta o la condena de la creencia en Él, por cuanto representa la indiferencia ante la conciencia y ante el dolor humanos, y algo con lo que sería inútil todo intento de comunicación. Es así como, ante ese "*Non*" final del viejo, María queda abandonada a su suerte y a enfrentar su soledad, su angustia y su muerte, luego de haber perdido a Jan, sin otro recurso que la posibilidad de su propio coraje.

- Se aprecia una crítica a la función alienante de las conciencias por parte de la Iglesia Católica en la obra de Camus. Representada por el viejo cura de Cadix en *L'état de siège*, cuando el personaje la Peste hace su aparición, la iglesia inmoviliza la población con su acento acusador: "*Voici que la punition arrive. Le vieux mal est sur la ville! C'est lui que le ciel envoie depuis toujours aux cités corrompues pour les châtier à mort de leur péché mortel.*"⁷⁴* ("He aquí que el castigo llega. ¡El viejo mal está sobre la ciudad! Es el que el cielo envía desde siempre a las ciudades corrompidas para castigarlas a muerte por su pecado mortal"). El papel de la Iglesia en esta obra es indigno, como el de los brujos o

⁷³ Ibid. p. 354.

⁷⁴ CAMUS, Albert. *L'état de siège*. La Pléiade. Paris: Gallimard, 1967. p. 207.

el poder civil. La opinión de los brujos tiene como base la superstición. Los alcaldes y el gobernador son cobardes y traidores que venden al invasor (la Peste) las vidas de los ciudadanos, para salvar las suyas propias. El gobernador, al proponerle la entrega del lugar con los habitantes, le pregunta a la Peste si su vida, la de los suyos, y las de los alcaldes quedarían a salvo. La Peste le responde: *Mais naturellement, voyons, c'est l'usage*.¹⁵

- Camus finalmente, respetuoso del valor humano de Jesucristo, niega en todo caso su resurrección.⁷⁶ Es decir que desvirtúa el fundamento religioso sobre el que se fundamenta la Iglesia Católica. Critica además que la doctrina se haya convertido en medida de opresión. A propósito del Cristianismo conviene recordar lo que escribía Camus en sus *Carnets*, "Desde hace dos mil años se presenta al hombre una imagen humillada de sí mismo. El resultado está a la vista. En todo caso, ¿quién podría decir lo que seríamos si hubiera perseverado en estos veinte siglos el antiguo ideal clásico con su bella figura humana?"⁷⁷

Por otra parte, hay que indicar que, a pesar del evidente ateísmo de Camus, lo que realmente le interesaba era la realización de la libertad. Esa libertad, además, sólo es posible realizarla entre los hombres y por el reconocimiento de los hombres. Es verdad que eso significaba un alto grado de incredulidad, pero esa incredulidad no era para el autor un fin en sí, era un medio para la construcción de la humanidad. En esto coincidía con el filósofo del siglo XVIII, Denis Diderot, cuando aseveraba ya en víspera de su muerte que "el primer paso a la filosofía es la incredulidad".

⁷⁵ Ibid. p. 220. [Pero claro, vamos, es la costumbre].

⁷⁶ Hoy la investigación científica está demostrando la imposibilidad de la resurrección. Lo único que se da como explicación es que se haya generalizado como un sentimiento de fervor religioso.

⁷⁷ CAMUS, Albert. *Carnets*. Op. cit. p. 165.

SOLIDARIDAD, LIBERTAD E INOCENCIA

Si al existencialismo corresponde una actitud decidida contra el triste espectáculo de la miseria humana y el intento de rescatar al hombre del abismo al que está condenado y en el que ya se halla sumido para hacerlo conciente de su grandeza, a Camus le ha correspondido recorrer un difícil trayecto en tan espinoso sendero.

Primero surgió en su obra la orientación nihilista bajo la influencia de Nietzsche, con una visión negativa de la vida: los hombres mueren, tarde o temprano y el resultado es el mismo, pero lo peor de todo es su falta de felicidad, como lo señala Caligula. En ello se fundamenta la importancia que el *Le mythe de Sisyphe* da al tema del suicidio, como resultado del abandono y de la incertidumbre del ser humano.

Sin embargo los personajes de la etapa del absurdo camusiano no son la apología total de ese sentimiento de negatividad sino que se convierten en precursores de la nueva etapa, la de la "révolte", por las características de cierta actitud rebelde que matiza la conducta de algunos de ellos. Fue lo que rodeó la vida de personajes como Meursault, Caligula, Martha, etc., estos seres, hijos del mal, rebeldes contra toda voluntad superior. Caligula, como emperador, puso su fuerza por encima del imperio de las deidades. Por eso mataba, y organizó su propia tragedia para que los hombres pudieran comprender que había que levantarse contra el imperio del miedo con razones y convicción, no como consecuencia precisamente del miedo (como estaba ocurriendo con los patricios de Roma que querían matar al tirano, no como resultado de un acto de conciencia de su condición, sino movidos por la cobardía y por el miedo). Pero a Caligula le hacía falta una metodología

correcta, por eso tuvo que admitir su equivocación con respecto a su idea de libertad.

Todo esto ocurre ante la conflictiva incertidumbre del hombre, frente a su soledad y su inseguridad frente a sus sentimientos de culpabilidad o de inocencia y ante la existencia del mal y del miedo. En tal situación, tratar que el hombre fuera libre era una tarea de enorme complejidad (situación que tuvo que afrontar el escritor francés consigo mismo y en el desarrollo de su creación filosófica).

La existencia de Dios supondría pensar que Él fuera el origen del mal. Así, la inocencia del hombre estaría garantizada, pero su libertad sería un imposible. Por otra parte, la negación de Dios supondría la culpabilidad humana, luego el hombre sería el origen del mal. Se trataba de que el hombre pudiera encontrarse libre e inocente. No bastaba con que el hombre se creyera libre, por la supuesta inexistencia de Dios; se trataba de que lo fuera y que asumiera su responsabilidad como tal.

Ahora bien, siendo la muerte el mal absoluto y estando el hombre condenado a ella, las inclinaciones de los personajes del absurdo fueron las de resolverlo por sí mismos, haciendo al hombre el administrador del mal. Esto pone en evidencia una situación existencialista en la que dichos personajes, resuelven por sí mismos, en una completa indiferencia de Dios, sus cuentas con la muerte.

Pero el imperio de la muerte no convenía a un enamorado de la vida, como lo era Camus. El había proyectado su filosofía mucho más allá de la tiranía del miedo, había previsto una "*révolte*" total de sus personajes, una supremacía del hombre sobre esas fuerzas superiores: Dios, la muerte, las tiranías. En esta nueva etapa tenemos las obras: *L'homme révolté*, *L'état de siège*, *La peste*, *Les justes*, obras en las que el escritor defiende la libertad y

la inocencia del hombre, mediante dos procedimientos de conducta: la superación de su miedo y la solidaridad con el otro, mandamiento éste que podría conducir a una verdadera paz en el mundo. Un mundo donde el hombre sea libre y solidario no puede ser otra cosa que un mundo de paz y armonía. Pero esto equivale, en términos reales, a una utopía: la utopía de Camus.

En esta parte, la sublimación de seres como Tarrou, Rieux, Diego, Dora, Kaliayev, etc., esos santos sin Dios de que habla Tarrou en *La peste*, hace de Camus un escritor existencialista ateo, gracias a la búsqueda de liberación de toda suerte de opresión de orden mental.

Camus comprendía que si el mal absoluto es la muerte, el hombre es culpable cuando es capaz de causarlo a un semejante, o cuando, pudiendo, no hace nada por evitarlo. Por eso Clamence es culpable. ¿Qué hacer entonces cuando sólo se puede hacer un acto por la vida de muchos, mediante la eliminación de alguien que simboliza la tiranía? Nada, porque cobrar la vida del otro es, en toda circunstancia, la pérdida de la inocencia. Es cargar con la culpa. Sólo que al terrorista (se trata aquí de terroristas movidos por sentimientos de justicia conducentes a un crimen que a su vez significa justicia, y paz para muchos), que tal cosa hiciera, le estaba dado lavar su culpa en el bautismo de su sangre, recibido en el sacrificio de su vida, entregada por amor. Fue el caso de Kaliayev.

El existencialismo de Camus, matizado por el idealismo de una rebeldía por amor, entra en reñida contradicción con los planteamientos de filósofos existencialistas ateos, como Sartre, precisamente por esa circunstancia que hacía que los existencialistas fueran revolucionarios y que Camus fuera un rebelde ("un *révolté*").

Bajo la pluma del escritor se creó un mundo ideal en el sacrificio y en el amor. Es un mundo que se pone en marcha, por la

fuerza de la solidaridad con el otro, en las obras que hemos citado de la etapa de la "*révolte*", momento en el que, por efecto de esa solidaridad, la muerte, como personaje, aparece vencida, desfigurada, cansada.

Sin embargo, hay que comprender que Camus tuvo una visión clara de su utopía, visión que se puede detectar en *La chute*, donde contemplamos al hombre bajo el peso de una culpabilidad irremisible. En la obra, el hombre retorna al sombrío ambiente de la angustia y del desencanto, en un mundo en el que la posibilidad de remisión produce más miedo que el mismo cargo de la culpa.

"«ô jeune fille, jette-toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous deux» une deuxième fois hein, quelle imprudence. Supposez cher maître qu'on nous prenne au mot? Il faudrait s'exécuter. Brr...! L'eau est si froide! Mais rassurons-nous! Il est trop tard maintenant. Il sera toujours trop tard. Heureusement!"⁷⁸

Las líneas precedentes demuestran sucintamente, cómo las ideas existencialistas del autor sufrieron una evolución y cómo en la parte final de la obra su pensamiento se aparta de los existencialistas, lo que justifica, con mayor razón, la denominación del período con el nombre de "*la révolté*".

Clarence es, en la obra, un juez penitente. Penitente porque se siente culpable de esa falta imperdonable cual es la de la no-solidaridad con un ser humano, su falta de amor y de capacidad de sacrificio en ayuda del otro. Por eso se ha condenado al infierno de Amsterdam, alejado de la luz y del calor del mediodía europeo. Pero es juez, porque además de ser su profesión, en la obra la está ejerciendo de una manera muy particular. Al hacer la narración de su caída a su interlocutor, logra autoridad y superioridad sobre él,

⁷⁸ CAMUS, Albert. *La chute*, La Pléiade. Op. cit. p. 1551.

por esa confesión, y es entonces cuando recobra el dominio sobre el otro para convertirse en su juez. El interés del uno por el otro va haciendo un giro total, de modo que si al principio de la obra Clamence dice a su interlocutor: "Usted me interesa", hacia el final, los papeles se cambian y es entonces cuando le dice: "Yo le intereso a usted". El interlocutor toma entonces conciencia de su culpabilidad, porque se da cuenta que también es incapaz de amar, que tampoco tiene un poco de capacidad de sacrificio por el otro. Ese interlocutor que representa a todo lector de la obra y que, de todos modos, está simbolizando a la humanidad misma, demuestra el grado de desencanto de Camus frente al hombre de nuestro tiempo, sin posibilidad de amar. Eso lo hace culpable.

El interlocutor no puede ser otro que el lector mismo, porque Clamence entabla conversación con un compatriota suyo en el bar de Mexico-City, en Amsterdam, y así, cada vez que un lector enfrenta la lectura de *La chute* hace que ese diálogo sea posible. El diálogo es posible, en efecto, porque el lector con la recreación de la obra, está viendo su propia conciencia y está dando respuesta a su interlocutor. Este interlocutor sería Clamence, si se considera al lector como un personaje implícito dentro de la obra, lo que es perfectamente factible, pero en el plano extradiegético, en el que el lector juega el papel de receptor de la creación artística, su interlocutor deja de ser Clamence para ser entonces el escritor mismo, Albert Camus.

Con esta obra el autor puede estar señalando hasta qué punto era conciente de su utopía y por eso se convierte, a sabiendas, en ese juez de sus lectores, de la humanidad, por esa imposibilidad que hay de solidaridad entre los hombres.

Los motivos pilares de la corriente filosófica del existencialismo, tales como: la muerte, la soledad, el miedo, la culpa, Dios,

etc., se mantienen vivos en la obra *La chute*. Estos motivos constituyen el lado sombrío del espíritu y despiertan en el autor una indefinible angustia por la conciencia de la nada como destino único e irreversible del hombre. El otro lado lo constituye la voluntad de acción, motivada por el interrogante ¿cómo hacer para que el hombre sea libre? Camus se dio a la solución de dicho interrogante, porque su meta estaba en la realidad del hombre mismo y no fuera de él. En esto radica la diferencia frente a las tesis de otros autores existencialistas, según afirma Roger Grenier: "*Pour l'existentialisme, l'homme n'est pas sa propre fin, puisqu'il n'existe qu'en se projetant hors de lui même, ce que l'on appelle la transcendance. Tandis que pour Camus, l'homme est sa propre fin*"¹⁹ ('Para el existencialismo, el hombre no es su propio fin puesto que sólo existe proyectándose fuera de sí, lo que se llama trascendencia. Mientras que para Camus el hombre es su propio fin').

En la primera parte de la obra, con personajes como: Meursault, Caligula, Martha, se considera que, en las condiciones de un mundo absurdo, la vida no tiene sentido. La muerte es entonces vista como la única vía de liberación. La muerte era para Camus, como dice Pion Denis, una especie de dios, en *Le dieu de la mort d'Albert Camus*, y si bien algunos de esos personajes se precipitan en esa aventura indigna, el escritor sabía muy bien que su ser rebelde debía dirigirse contra ese algo que revestía características de un dios del mal.

Si la muerte revestía estas características, "la *révolte*" del hombre funda indudablemente sus raíces en el amor por la vida. Por eso Dios, en el teatro de Camus, pierde casi toda importancia has-

GRENIER, Roger. *Albert Camus. Soleil et ombre*. Op. cit. p. 113.

ta el punto de ser negado. El doméstico de Martha que lo ve todo, pero que no habla, y cuyas intervenciones son todas un obstáculo para la salvación y la felicidad, es la negación de la bondad y la justicia del Dios de que nos habla el humanismo cristiano. La existencia de Dios presupondría en este caso su maldad, porque sólo interviene como obstáculo para el bien. Cuando Martha estaba a punto de identificar a su hermano, cuando pretendía leer el pasaporte para identificar al viajero, el viejo la distrajo de su objetivo y ella entregó el documento sin verificarlo.

Camus presenta entonces aquello que constituye su originalidad: si la libertad del hombre depende de su "*révolté*" contra Dios y, como sólo la muerte se manifiesta con sus características tiránicas de un dios malévolos e injusto, la lucha del hombre es sólo válida contra esa especie de deidad, porque se trata de darle a la vida una razón y un valor que la dignifiquen.

De aquí surgieron los héroes rebeldes de Camus. El papel del amor tuvo entonces un cambio radical con relación a las obras del absurdo, en las que el corazón de los personajes no disponía de sitio para el amor. La libertad del hombre se fundamenta entonces en la solidaridad, lo que equivale a darle al tema un valor existencialista, en la medida que se convierte en un arma para la victoria contra los "designios de la muerte". Ésta, desde entonces, no es negada, pero tampoco es temida y con ello queda disminuida, ante la voluntad de libertad.

Kaliyev puso en valor la concepción de la vida por sobre todas las cosas y se sirvió precisamente de su muerte para sublimar su propia existencia. No podía mantenerse digno si vivía, pero su acto fue dignificado en la muerte que él mismo aceptó y requirió. La muerte se convirtió entonces en un medio de grandeza, en

provecho del hombre. Éste, en la persona de Kaliayev, ya no le rindió más culto y la puso al servicio de la vida humana.

El término "amor" adquirió en el léxico camusiano un carácter rebelde. Es una palabra que entró a hacer parte de un vocabulario, característico de una tarea existencialista, que trata de poner en fuga a los enemigos de la libertad, a los que siempre nos hemos referido: angustia, miedo, tiranía, muerte. La máxima sublimación y plenitud del amor tuvieron lugar en el sentimiento que unió los espíritus de Dora y Kaliayev, en el ideal solidario y humano que motivó su sacrificio. "*Nous tuons pour bâtir un monde où plus personne ne tuera*"⁸⁰. Aquí encontramos sintetizados, con el sentimiento que unía a los dos terroristas, el amor por la vida y por la humanidad. Esto es el mandamiento de Camus. El amor de la humanidad se impone sobre todas las cosas.⁸¹

Más allá del odio estaba el amor. Kaliayev sentía tanto crecer en él el amor, que le faltaba el odio necesario para llevar a cabo su atentado. Confiaba de todos modos que el odio vendría y lo enceguecería. Este enceguecimiento que deseaba no venía a ser otra cosa que un auxiliar de su amor, porque sólo ese enceguecimiento podría evitar la vista del ser humano cuya vida debía apagar para siempre. No era la vida del hombre lo que quería destruir, lo que quería destruir era la base de un sistema tiránico.

El amor es además en la obra de Camus una cura contra la soledad. Ésta es la tortura infalible de los personajes existencialistas, en la etapa del absurdo. Para Martha, el crimen es siempre una soledad aunque se cometa entre mil. Cuando se

⁸⁰ CAMUS, Albert. *Les justes*, La Pléiade. Op. cit. p. 322. [Matamos para construir un mundo en el que ya nadie mate].

La idea corresponde a la pieza *Les justes*, en la que el amor por el otro se sobrepone al amor de Dios. Ibid. p. 362.

dispone a morir, ella misma siente que la soledad de su cuarto la reconforta.

Todos los personajes del absurdo constituyen una familia sombría de solitarios. *"Et quelle immonde solitude doit être la tienne"* reprochaba Scipion a Caligula cuya única y grata compañía eran sus muertos; y lo eran desde el momento en que decidió hacer la composición poética más elocuente de toda Roma a la muerte: su propio fin trágico.

La *"révolte"* de Camus, por su constante deseo de liberación, constituye, gracias al amor, un remedio valioso contra la soledad de sus personajes rebeldes que enfrentaron la muerte y dignificaron el valor humano como la esencia misma de sus vidas. Por eso Kaliayev fue el primero cuya muerte se convirtió en una cita de amor con la humanidad, representada en Dora y en sus hermanos terroristas. Kaliayev es el primero cuya muerte no es sólo suya, Dora se apropia de ella, por la relación que los une. *"Ma mort sera ma suprême protestation contre un monde de larmes et de sang"*?² Kaliayev había pronunciado estas palabras en su discurso ante el proceso judicial. Él encontró sus palabras. No guardó el silencio de Meursault porque pudo vencer el miedo y porque su sacrificio, por amor, le daba un sentido a la vida que no podía borrarse con la muerte. Fue el rebelde condenado que aun a su verdugo llamó "hermano".⁸³

En el desarrollo de los motivos existencialistas de Camus, se produjo entonces una evolución según la cual, el hombre rebelde, con base en la solidaridad y el amor, se libera de la soledad sin dejar de ser solitario. Por este medio puede realizarse como hombre libre e inocente.

⁸² Ibid. p. 381. [Mi muerte será mi protesta suprema contra un mundo de lágrimas y de sangre].

⁸³ Ibid. p. 358-61

Si se ha llegado a hablar de la inocencia del hombre en las obras de la "*révolte*", el tema de la culpabilidad, de que fueron objeto los subditos de Caligula, tuvo una fuerte evolución. Como ejemplo está el personaje de Cherea, subdito de Caligula que anunció la llegada de la "*révolte*", como un mensajero de Camus. Cherea tenía un miedo diferente. Él temía que la vida no tuviera sentido. Fue por causa de este miedo que decidió actuar contra el emperador. No temía morir, temía sí que los hombres no llegaran a tener el sentido justo del valor de la vida. En este personaje se puede encontrar el germen de la lucha contra la culpabilidad generalizada por el rescate de la inocencia. Fue el precursor de los personajes de "*Wrévolte*" en la obra camusiana.

En *L'état de siège*, el personaje La Peste tenía como papel importante transformar a los hombres inocentes en culpables. Esa transformación sólo era posible por medio del miedo. Quien resistiera al miedo constituía un problema para el sistema de La Peste, porque no podía ser contaminado, porque era un ser libre. De manera opuesta al sistema de La Peste, los personajes de *Les justes*, por el sentimiento de amor y de solidaridad que les asiste, transforman de manera contraria, su condición de culpables en inocentes.

Hay entonces en la conjunción inocencia-libertad un hallazgo a la realización plena del hombre. Tarea poco fácil en un mundo, como el nuestro, en el que las voluntades están sujetas a toda suerte de alienación y de sometimiento. Es hoy en día precisamente, cuando se habla más del derecho y uso de nuestra libertad, cuando el hombre ha caído en la más abyecta esclavitud de todo orden, porque está sometido a una enajenación de sus ideas, de sus valores, por falta de respeto consigo mismo y con los demás, por falta de una verdadera conciencia de su Ser.

¡Cómo no decir entonces que las ideas de Camus por la vida siguen presentes y son de actualidad, cuando el individualismo exacerbado al que ha llegado la humanidad y la falta de reconocimiento del otro se acentúan cada vez con mayor intensidad en nuestra historia, como resultado del incontrolado crecimiento de una economía que ha dejado de estar al servicio del hombre y que, por el contrario, lo ha venido sometiendo implacablemente, destruyendo su posibilidad de ser libre! Si Camus propendió por una plena libertad en concordancia con la solidaridad hacia los demás, hoy su propuesta sigue vigente, porque justamente nunca había estado tan lejos de cumplirse.

EL VALOR DE LA OTREDAD
EN LA OBRA DE CAMUS

ROL DEL ACTO TERRORISTA

En la creación artística y filosófica de Camus, los conflictos del hombre frente a su idea de libertad y la insignificancia de su aparente autonomía de cara a su fin último, fueron motivos de importancia fundamental. ¿Cómo darle todo el valor requerido a esa libertad para poder realizar al hombre en su plenitud, ante tantas contradicciones de la vida que implican su sometimiento y su inseguridad a lo largo de su existencia? La respuesta a este interrogante habrá de constituir el fundamento de la producción filosófica de Camus que parte, de manera articulada, de su concepción de la vida, en la evolución de su posición filosófica.

Fue la conciencia del valor de la Vida lo que causó profundo impacto en la mente del autor desde su temprana infancia, y lo que permitió que de allí se comenzara a generar toda una posición mental, que habría de tener una evolución crítica, pero que conduciría a una respuesta definitiva a ese interrogante sobre la vida y la libertad.

El absurdo, en su producción filosófica, es una etapa considerada como la constatación de las limitaciones de la razón frente a las inquietudes existenciales del hombre. Aquí se está evocando y afrontando el tema del deseo de conocimiento. La humanidad se ha atareado en la búsqueda de una verdad inalcanzable, como ya

se dijo en el primer capítulo. Ese fue el pecado del personaje bíblico "Adán", quien representa al primero de los hombres (pensantes) y naturalmente al primer rebelde que emprendió la tarea del saber; fue su primer paso hacia su dignidad, pero también hacia el reconocimiento de su miseria. Quiso entonces darse una respuesta a sus inquietudes sobre su realidad y su destino, pero nada ni nadie respondió a este deseo de saber. Se encontraba así frente a lo que significaba para Camus el absurdo. Entonces se plantea la manera de resolverlo. Es la inquietud con la que inicia Camus su *mythe de Sisyphe*, donde afirma que el único problema filosófico verdaderamente serio es el suicidio.

En la obra dramática del autor, Calígula y Martha (en *Le malentendu*) encuentran en el suicidio la respuesta a sus inquietudes y el mejor medio de negación de toda voluntad superior. Sin embargo, a pesar de esa superioridad inspirada en el nihilismo, por encima de toda deidad, como es el caso de Calígula, no era suficiente como respuesta a las inquietudes humanas, porque todavía el personaje-dios no había superado el miedo. Así lo confiesa, cuando poco tiempo antes de morir en la misma trampa que él había preparado para su final trágico, manifestara su asco: "después de haber despreciado a los otros, sentir (como ellos) la misma cobardía en su alma",⁸⁴ porque tenía, como los otros, miedo.

El miedo no había sido superado y la rebeldía de Calígula no había resuelto nada. Otro tanto o peor aun fue el final de Martha, suicida sin causa, abandonada a su miseria hasta por Dios, cuyo silencio desencadenó irremediabilmente el mal. Calígula, al menos se había rebelado contra los dioses y se había puesto a un nivel superior a ellos, había intentado una pedagogía de la libertad para que los hombres fueran felices, pero había fallado. Haber

⁸⁴ CAMUS, Albert. *Caligua*. Folio, Paris: Gallimard, 1958. p. 150

subestimado el amor posible dentro de la humanidad le hizo comprender que su libertad no había sido buena. Faltaba algo fundamental, pero de todos modos se había dado el primer paso, se había pretendido que los hombres fueran felices.⁸⁵ Así lo había querido Calígula.

Pero había equivocado su pedagogía. Porque para poder darle una oportunidad a la vida era necesario ponerse a un nivel superior a la muerte. Para que la obra pudiera ilustrar esa nueva actitud pedagógica se necesitaba un salvador, un suicida que nuevamente, en un acto de sacrificio venciera a la muerte, y que, a diferencia de Cristo, diera al hombre el sentido del valor de la vida, del amor y de la solidaridad en este mundo de los hombres. Ese fue el papel de los personajes héroes de la "*révolte*" de Camus, principalmente el papel de Tarrou y Rieux en *La peste*, de Diego y Victoria en *L'état de siège* y de Kaliayev y Dora en *Les justes*; Kaliayev el terrorista "santo" que se sacrifica por darle a "Rusia", "símbolo de la humanidad, una oportunidad de amor y de vida. Es en esta nueva etapa de la visión de Camus en la que se encuentra el ingrediente que hace que los personajes den una respuesta a esa infelicidad del hombre, sometido a la muerte. Se trata de la solidaridad, se trata de la necesidad de encontrarse, tanto en el otro como con el otro, para conformar uno sólo y darle finalmente a la vida un sentido que la haga superior a la muerte. Un valor que la muerte no le pueda quitar sólo está representado en la solidaridad y el amor. Este es el gran sentido de la otredad desarrollado en la "*révolte*" del autor, única posibilidad de vivir el absurdo por encima de la muerte, dando a la humanidad la supremacía sobre todo aquello que signifique sometimiento de su voluntad y de su libertad. En *Carnets*, citando a Tolstoi, Camus consigna:

⁸⁵ Ibid. p. 26.

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 arrebatárselo.⁸⁶

La libertad del hombre se explica, según lo anterior, en la posición atea del escritor. Sus postulados corresponden con lo que nos dicta la razón, según lo cual, ante Dios, a la vez que se formula el problema de la libertad hay que formular el problema del mal. No somos libres y entonces Dios no puede dejar de ser el origen del mal; o somos libres y entonces Dios no puede ser ni Todopoderoso, ni la Sapiencia infinita.

Camus estaba conciente de su utopía en cuanto tenía muy claras las condiciones de la naturaleza humana, pero aun así emprendió su tarea, digna de Sísifo, en un mundo deshumanizado y cruel, como lo había podido comprender bajo los rigores de la guerra.

Ahora, en la nueva etapa de su filosofía lo que contaba era la calidad de vida, la que sólo podía ser calculable bajo la medida de la solidaridad con el otro. Fue ese acuerdo el que, en resumen, significó para los personajes rebeldes la capacidad de sobreponerse a la muerte, de subvalorar su importancia, de abofetearla (como lo hace Diego, en *L'état de Siège*). Fue ese sentido de amor lo que permitió a los personajes sobreponerse a su miseria. Sólo así el hombre habría de comprender que la vida vale la pena de ser vivida. Todo ello tenía entonces como fundamento la visión del otro, el valor inmenso de la otredad.

En *L'homme révolté*, por ejemplo, la alteridad se convierte en eje fundamental de consideración. El otro está revestido de alto valor afectivo y social, por el sentido de su compromiso, lo que constituye para el autor la base de su ensayo filosófico.

⁸⁶ CAMUS, Albert. *Carnets*. Op, cit. p. 148.

La otredad implica para Camus la aceptación del otro como "sujeto" y, por la solidaridad, esa otredad es elevada a un plano filosófico y se somete al concurso ideológico, opuesta como está a la premisa cartesiana de "*Je pense donc je suis*" (Pienso luego soy),⁸⁷ bajo una propuesta adversa, que, además de parodiarla, la contradice "*Je me révolte donc nous sommes*".⁸⁸ (Me rebelo luego somos).

Esto es el símbolo de la solidaridad, es la contradicción del individualismo liberal, es la oposición a los criterios de una burguesía que no había sabido ser fiel a los principios de libertad, igualdad y fraternidad. Aquí se encuentra la verdadera sátira a un liberalismo burgués desfasado, contradictorio. En la idea del respeto del otro, en la aceptación del otro como sujeto, en la aceptación del TÚ, esto es, en el YO del otro, en la comprensión de la rebeldía como base de solidaridad; el resultado ya no es solamente la realización del Yo, sino la esencia del "Nosotros", la posibilidad de todos, la vida misma de la humanidad. Es la idea de pluralidad, antepuesta sabiamente a la de individualidad como propuesta burguesa.

El otro, entra entonces en el juego filosófico de Camus de una manera pluralizada: "nosotros": lo que quiere decir: "*nous-autres*" que conlleva la idea del Yo y del Otro en una entrega total a la causa de una lucha rebelde por una justicia social. Este tema, presentado en su texto filosófico de *L'homme révolté*, tendrá una

⁸⁷ Traducción personal del autor. El verbo "ser" en la frase corresponde a lo que quería significar Descartes sobre un cierto grado de perfección en el hombre, que lo hacia partícipe del SER absoluto, de la perfección absoluta. Dios. Existir, correspondiente a la traducción más usual de la premisa del filósofo del siglo XVII, no tendría esa connotación tan importante y significativa.

⁸⁸ Frase significativa de Camus que de manera contundente sintetiza el valor del otro en *L'homme révolté*. Con esta frase comienza Roger Grenier la explicación de *L'homme révolté* en su estudio, *Albert Camus soleil et ombre*. 201.

fuerte aplicación en la ficción del autor a través del contenido de *La peste*, como creación novelesca. Del mismo modo la tendrá en su teatro, como lo acabamos de presentar y sustentar. En los dos géneros el tema de la solidaridad con el otro está elevado a un grado superior.

Dostoievski había influido en Camus desde esa perspectiva. Camus no podía ser ajeno a esa influencia en el momento de la creación de *Les justes*. Ya había hecho la traducción de *Les possédés* del autor ruso al francés.⁸⁹ Retomando una vez más la pieza de *Les justes*, hay que señalar que es la obra de Camus que no sólo conlleva la idea de la justicia y de la solidaridad, sino que es además la expresión plena de un alto sentimiento de amor. Allí se conjugan la violencia, la muerte, la justicia, la verdad, la solidaridad y el compromiso, en una explosión final de amor y de vida, para los hombres del presente, del presente de Camus. Pero, nosotros que hemos heredado su legado, hemos de hacerlo nuestro para los hombres de nuestro presente, porque así contribuiremos a hacer de Camus, un maestro de vida para nuestra actualidad y para el futuro.

Si vamos un poco más atrás en la vida del escritor francés, para ver las primeras influencias que marcaron ese espíritu de solidaridad con el otro, hemos de admitir que ya en su juventud, cuando fuera jugador de fútbol en su equipo *Racing Universitaire Algérois (RUA)*⁹⁰ en Argelia, se había gravado en su mente ese afán de compromiso de equipo; esa plenitud del hombre en la cooperación con el otro, esa vida de grupo como de uno solo.

⁸⁹ Traducción que se encuentra en las obras completas del autor en la colección: La Pléiade. Gallimard. 1962.

⁹⁰ LOTTMAN, Herbert. *Albert Camus*. 51. El texto corresponde a una extensa biografía de Camus, traducida del Inglés al Francés por Maarianne Veron y publicada en Editions Seuil, en 1978.

De su deliberada pasión por ser libre tenía que derivarse su compromiso con la humanidad. Por eso se puede decir hoy en día que Camus sigue siendo un hombre actual en la defensa de la vida. Basta con mirar los giros de la historia de nuestros tiempos para poder comprender la opción de vida siempre actual del autor de *La peste*.

Mucho tiempo ha transcurrido desde la muerte de Camus, pero hoy el escritor francés vive por medio de su obra y sus ideas en la mente de muchos, y su pensamiento parece no desvanecerse con el curso del tiempo, siendo cada vez más actual, más solidario, cuanto más sordo se muestra el mundo y cuanto más se niega a aprender la lección de este maestro de vida de la humanidad. Mientras haya, en efecto, países en los que el ser humano sea víctima del miedo, de la opresión y de la pena de muerte y mientras haya sobre la tierra ese otro a quien ayudar, Albert Camus será siempre actual. Ya en *Combat*,⁹¹ indicaba Camus:

... la gente como yo, quisiera un mundo, no sólo en el que ya no se asesine (¡no somos tan locos!), sino en el que el asesinato no sea legitimado. Estamos aquí en la utopía y la contradicción (...) Porque vivimos justamente en un mundo en el que el asesinato está legitimado. (...) Estoy convencido de que...podemos proponemos al menos salvar los cuerpos, para que el porvenir aún sea posible.

La cita anterior es un testimonio del sentimiento solidario que se respira en los escritos de Camus, en los que el valor del otro, representando a la humanidad entera, adquirió, cada vez con mayor vehemencia, una importancia innegable e inevitable. Lo que nos está mostrando, en efecto, nuestra actualidad deshumanizada es precisamente que el hombre actual, con su desenfrenado afán

⁹¹ Periódico clandestino durante la Segunda Guerra Mundial, al que Camus ofreció su colaboración.

de destrucción, en el que mueren indiscriminadamente hasta niños inocentes, le está restando posibilidad al porvenir de la humanidad. Ese porvenir que Camus tanto deseara.

La posición rebelde de Camus marca una notable diferencia con la posición revolucionaria. Así lo ha considerado el autor mismo al señalar la oposición clara entre su idea de "*Révolte*" y la de Revolución. Estos dos aspectos lo distanciaron en su momento de Jean Paul Sartre, como ya se ha indicado. Pero lo que aquí debemos señalar es que, si bien Camus consideraba que la revolución pretendía cambiar a unos tiranos por otros, y que la *révolte* pretendía fundamentalmente cambiar la tiranía por la armonía y la solidaridad, el fundamento de esta diferencia radica esencialmente en que el criterio de Camus está basado en la consideración del otro, en la necesidad de vivir en el otro y por el otro, para poder sobreponerse a la condición mortal del hombre y darle a la vida el valor que le corresponde.

Para ilustrar la importancia de la otredad en la obra de Camus, conviene verificar que llegó a establecer su victoria innegable sobre la muerte y a hacer que se convirtiera, en su obra, en un elemento de valor al servicio de sus personajes, es decir al servicio de la humanidad. Esto se constata en el papel que le dio al tema en la pieza *Les justes*, cuyo protagonista, condenado a muerte por haber asesinado al duque Serge de Rusia, se sintiera profundamente culpable, pero esa culpabilidad se tornaría en inocencia gracias a su sacrificio. Fue condenado a morir en una madrugada de invierno, a eso de las dos de la mañana, en la soledad de un patio de prisión. Pero, contrario a toda la soledad que habían sentido los personajes del absurdo, en esta pieza, esa soledad no era más que aparente, porque él murió contando con la solidaridad de todos sus compañeros, y su muerte se convertiría en el mejor medio de darle todo el sentido a su vida.

En *L'étranger* Meursault había llegado a comprender el valor de la vida, pero no pudo encontrarle un sentido a su muerte de modo que sublimara su existencia. Sabía que era inocente, pero no esperaba encontrar solidaridad en nadie. Murió por su verdad, pero ésta no le pudo ser útil a nadie. Kaliyev, el terrorista ruso, murió sin miedo a la muerte, con la satisfacción de haber lavado su culpa, por haberle quitado la vida a un hombre, pero convencido de haber cumplido su misión. No se trataba de haber asesinado a un hombre, se trataba de haber eliminado una tiranía. Su muerte lo une a los suyos, a los terroristas del momento, "santos" de la libertad, que en sus actos comprenden que hay límites (Kaliyev había evitado el primer intento de bomba contra el duque, al advertir que estaba acompañado por sus sobrinos, niños aún). Kaliyev muere seguro de sentirse acompañado, por todos los otros que comparten la idea de libertad, acompañado por Dora en el amor, en ese preciso instante de su ejecución; sabe que muere acompañado por toda la Rusia conciente y beneficiaría de su acto de libertad.

Su vida tuvo el más grande sentido de libertad. Ello fue posible por el apoyo solidario que se ve reinar en la obra, en ese mundo del yo y del otro, ese mundo noble del Nosotros. Aquí el acto terrorista se justifica en tanto se atenta contra la tiranía y la injusticia y por estar representado por un ser humano que reconoce su culpa y la lava en el ofrecimiento de su vida ante la justicia, en compensación de la vida de su víctima, no en el suicidio.

El personaje, Kaliyev, se convierte en el mensajero de una propuesta llena de humanidad, en oposición a la del personaje extremista Stepan, que representa la alternativa del terror por el terror. Él no podía comprender cómo podía dejarse de cometer el atentado por la presencia de unos niños pertenecientes, por lo de-

más, a la clase tiránica. Tampoco podía comprender cómo podía entregarse la vida a cambio de la vida de la víctima. Pero para Kaliayev la muerte de un niño habría sido, no un acto de liberación sino un asesinato. Por eso critica a Stepan, señalándolo como un precursor del despotismo en nombre de la libertad. Esa posición equivocada sólo haría de ellos unos asesinos y no unos justicieros.⁹² Esto corresponde a una crítica vehemente del autor a las medidas tiránicas de sistemas que, en nombre de la libertad, habrían de someter y sojuzgar a pueblos enteros sobre la tierra.

Camus comprendía que con el curso de los años, la humanidad seguiría sorda a su proyecto de vida. El mal, la peste de las guerras, la criminalidad, la violencia de todo orden contra los inocentes, y los *Stepans* de toda índole tendrían legiones de sucesores en el mundo, y por la misma razón no renunció a su proyecto. Hoy, que la historia lo confirma, la voz y la pluma de Camus, a través de sus testimonios impresos, siguen invitando a la construcción de un mundo en el que la base de la civilización sea el entendimiento, no la crueldad, ni la tiranía y menos, obviamente, esa tiranía que él siempre atacó, en los representantes de esa peste que cundió en su época, sobre países como Alemania y España.

La muerte de Kaliayev sigue siendo una opción de vida, aunque queda la incertidumbre que acometía a Dora "*// est mort peut être déjà pour que les autres vivent. Ah... et si les autres ne vivaient pas? Et s'il mourait pour rien*".⁹³ ("Quizá él ya está muerto para que los otros vivan. Ah... ¿y si los otros no vivieran? Y si él muriera inútilmente").

CAMUS, Albert. *L'étranger*, Pléiade. Op. cit. p. 338.
Ibid. p. 383.

Una vez más, Camus muestra, a través de sus personajes, un futuro incierto, un futuro en el que muchos Kaliayev y muchas Doras seguirían siendo necesarios y seguirían muriendo inútilmente, mientras la naturaleza humana no comprenda el valor del respeto por el otro y el amor por los demás.

El mundo de los hombres sigue siendo cruel, Rusia no llegó a ser bella como lo esperaba Kaliayev, porque se siguen produciendo muchos duques Serge que hacen que a su vez los Kaliayev y las Doras se multipliquen y mueran, una y muchas veces más inútilmente. El sueño de Camus no se ha cumplido. Pero las cosas habrían de ser aún peores como lo anunciaría Dora al afirmar que otros en su nombre matarían pero que no restituirían el acto con su vida.⁹⁴ Camus preveía obviamente un futuro peor, en el que la descomposición moral y la irresponsabilidad trazarían senderos de muerte por doquier. Camus era un visionario que dejó en su obra, con estas palabras de Dora, un ejemplo permanente de defensa de la vida, como una utopía, en un universo sin control. Esto es lo que puede simbolizar el frío en la noche del encuentro de Kaliayev con la justicia, la noche de su ejecución. Es el frío del que constantemente se quejaba Dora a su vez: "*J'ai si froid que j'ai l'impression d'être déjà morte*".⁹⁵ ("Tengo tanto frío que me da la impresión de ya estar muerta").

El hombre rebelde que puede estar representado por estos terroristas estaría caracterizado por un alto sentido de justicia. Ellos son justos. Su muerte les da la felicidad, lo que significa que la justicia es su única fuente de felicidad porque su muerte, en retribución de su acto, habría estado al servicio de la vida. Les asistía

¹⁴ CAMUS, Albeit. *Les justes*. La Pléiade. Op. cit. p. 385

⁹⁵ Ibid. p. 384

la ilusión de una Rusia feliz, un mundo de valores sin más crimen ni violencia. Pero también les asaltaba la incertidumbre de que su sacrificio fuera inútil. Fue esa incertidumbre la que atormentó siempre la mente del escritor.

EXILIO Y SOLIDARIDAD EN LA OBRA DE
FICCIÓN DE CAMUS

Según Camus, el escritor no debe hablar más que de lo que ha vivido. Siempre se mantuvo fiel a su principio. Su obra es una representación de las experiencias de su vida, entendiendo por tal, sus avatares mentales, sus conflictos interiores, su relación con el mundo material e intelectual, sus convicciones de orden filosófico, etc. En esta apreciación hay una clara coincidencia con la posición de Michel de Montaigne y la producción de sus *Essais*. Eso fue lo que realizó el pensador francés del siglo XVI, hacer de sus ensayos una presentación admirablemente escueta y sincera del hombre, tan sincera que la lectura de su obra corresponde a un retrato del lector mismo, asombrado de encontrarse allí reflejado y sorprendido de la capacidad del autor para hacer de esos ensayos una confesión y también una perfecta radiografía de la condición humana. En esta producción el receptor, asomado al abismo de su propia realidad, se siente conmocionado y sólo le queda la opción de aceptar humildemente su propia condición y su miseria, reflejadas como en un espejo en las páginas de la obra.

Ahora bien, que el escritor produzca su obra sobre la base de lo que ha vivido, no significa que los acontecimientos narrados en su obra deban reflejar hechos reales, menos aún cuando se trata de obras de ficción. Por eso no se necesita que Camus hubiera vivido en la realidad lo que habrían de vivir sus personajes de ficción, para hacer los relatos que, con su carga simbólica, repre-

sentan la evolución de su pensamiento, y sus convicciones profundas. Lo que hay que comprender entonces es el valor semántico de sus relatos y la carga simbólica de sus personajes y tener en cuenta que la vida del hombre, además de sus actos, está constituida por sus sensaciones, sus temores, sus angustias, sus alegrías y tantas cosas que constituyen en él lo que podemos llamar su biografía mental. Por eso Camus terminaba su propuesta agregando que el verdadero artista se encuentra a mitad de camino entre su imaginación y sus actos.

Podemos afirmar entonces, que la escritura de Camus parte de una actitud contemplativa del mundo (sin descuidar por ello la influencia filosófica de los autores y filósofos que lo habían precedido, como: San Agustín, Dostoievski, Nietzsche, etc.). Esta actitud contemplativa del mundo, que corresponde en gran medida a la época de su infancia, constituye el primer gran motor de la creación del escritor filosófico.

Si es verdad que Argelia, España, el sol, el Mediterráneo, constituyen el lado luminoso que da fuerza, dinamismo y vida a la obra del autor y que esa sensación de fuerza del paisaje, que se produce al pasar sobre las páginas de su ficción, invita a la vida, también es cierto que para que ello se produzca es preciso considerar que la razón de ser de este poder mágico es posible porque hay también la experiencia de otros mundos, el conocimiento de lugares grises, brumosos y sombríos que acusan la angustia del exilio. Es entonces cuando esos lugares evocan la infancia y la juventud del autor, y toman fuerza y valor en su producción artística.

Hay una dualidad de valores porque hay una dualidad espiritual y ésta se debe a que siempre hay un aquí y un allá. El exilio es un estado espiritual que da valor a un allá dejado atrás o se puede

relacionar también con un allá anhelado, cuyo conocimiento vago sólo está en la mente. Éste último fue el exilio de Martha en *Le malentendu*.

Cuando el conflicto "aquí-allá" se instaura en lamente es muy frecuente que la voluntad del hombre sea la búsqueda de un allá, porque quizá se produzca un rechazo del aquí conocido, que no logra satisfacer el anhelo de experiencias nuevas. Entonces se produce una cohabitación forzada que, a la vez, significa un choque y un desacuerdo entre sí mismo y el mundo exterior. De ahí proviene la pretensión que es en un allá donde habrá quizá la respuesta que no se encuentra en el aquí inmediato. Esto se acentúa más cuando el mundo que se busca, ese allá anhelado, es un mundo dejado atrás, cuando lo que se busca como solución es el retorno. En todo caso, el hombre se encuentra solo frente a la angustia de su exilio. Esta idea del exilio corresponde de alguna manera a la idea del absurdo de Camus, porque, en esos casos, sus personajes, ante ese mundo que los ignora, buscan la resolución de su incertidumbre en la muerte.

Según lo anterior, se produce un conflicto entre la necesidad de verdad del ser humano y su entorno callado, lo que corresponde inevitablemente a un exilio irremediable. Si es verdad que Meursault no buscaba otros lares y que todo le daba igual, al inicio de *L'étranger*, su reacción fue diferente cuando se sintió condenado, porque fue entonces cuando sintió la tortura de la soledad, cuando comprendió cuánto valía un minuto de la vida en ese mundo hermoso en que vivía, cuando quiso volver a su libertad, libertad que le era de un valor inmenso; pero todo fue inútil porque ya no podía retornar del exilio al que estaba condenado, el exilio final. Ese mundo que lo rodeaba lo había llevado a cometer un crimen realmente absurdo, porque "hacía mucho calor", y eso

le valió un juicio, no menos absurdo, y de allí sería conducido a la pena capital, al abandono último, sin retorno. Allí se resolvería su *conflicto con el mundo*, en la muerte, que *lo* destruye todo, que conduce indefectiblemente a la nada.

Por eso podemos decir que la escritura de Camus, como la de tantos otros, fue una escritura del exilio, no solamente físico sino mental. El exilio produce naturalmente incertidumbre, es fuente de miedo. Por eso la lucha de Camus fue una lucha contra todos estos aspectos que llevan a la desesperación. Sólo la victoria sobre esos males puede conducir a una conciencia suficientemente clara de la vida y del valor del otro.

Por todo esto, no asombra que toda la obra del absurdo de Camus sea una escritura de exilio. Oran, Cádiz, la tierra de Jan en *Le malentendu*, la ciudad de Amsterdam en *La chute*, todos estos espacios constituyen los más severos lugares de exilio en la obra. Así también entre los personajes que lo sufren, se deben contar principalmente:

- Caligula, que fuera de su ausencia lastimera de tres días, quizá no tanto por la muerte de Drusilla, cuanto por su triste conclusión de la miseria humana, cargaba con el sufrimiento de no tener la luna. Era la sed de absoluto, la que se convirtió para él en un verdadero estado de exilio irremediable, conciente como estaba de que, en su inmensa soledad, ese absoluto no le sería dado.

- Martha, que sufría el peor de los exilios, inconforme con su triste suerte, se hallaba encerrada en su propia tierra, ávida de otros mundos, que evocaban los lugares de infancia del escritor.

- Jan, exiliado del ambiente familiar, del lado de su madre y de su hermana, quería encontrar el calor del hogar, pero en cambio encontró el frío de la muerte en el fondo de las aguas del río.

- Clamence, por su conciencia culpable busca el exilio frío de Amsterdam para expiar su culpa, pero también para recobrar su condición de juez acusador, lo que, aunque lo hace diferente de los anteriores, contribuye a reiterar la situación de irremisión de la humanidad.

Los personajes exiliados, en la parte de la "*révolte*", sufren una profunda angustia, pero, contrariamente a los del absurdo, en el encuentro con el otro, descubren un ambiente de apoyo mutuo, una salida del exilio. Así ocurre siempre con personajes como Lambert, Rieux, Tarrou, Victoria, Diego, Dora y Kaliayev; todos ellos encontraron en la solidaridad del otro y con el otro, una razón a sus vidas.

No se puede decir lo mismo de Clamence en *La chute*, porque el diálogo que entabla con su interlocutor no permite una comunicación, y donde no hay comunicación el único que interviene se convierte en tirano. Eso sucede con Clamence, en su calidad de juez. El interlocutor juzgado lo comprende, tiene conciencia también de su error, pero a él no le está dado el papel de reemplazar al juez. Tiene que recibir su sentencia y sufrirla, del mismo modo que el juez tiene que cumplir la suya, en su castigo del exilio de Amsterdam. Por lo mismo no se puede hablar de solidaridad, porque la idea del hombre, en la obra, es precisamente esa idea amarga de su falta de amor. Parece que entonces Camus viera al hombre desde una perspectiva irremisible; parece que ésta fuera la obra de un profundo desencanto que vuelve a hacernos pensar definitivamente en el absurdo irremediable de la vida.

No es difícil comprender que, de la actitud puramente contemplativa del mundo y de su belleza (de ese aspecto biográfico que corresponde a la infancia), el autor pase a un nivel de conceptualización filosófica, cuando, conciente del destino mortal, concluye que la belleza de su mundo se convierte en una belleza trágica, en un verdadero sinsentido, porque el hombre desaparece y

la belleza del mundo se preserva, ella continúa. De aquí se deriva la producción de obras como *Noces*, *Le mythe de Sisyphe*, *L'envers et l'endroit*, así como la escritura, de *L'étranger*, que conlleva un sentido profundo de esa filosofía trágica, proveniente de la conciencia de las circunstancias de la vida, que se convierten en la causa primera de una condena sin razón, como la de Meursault.

Para Albert Camus el verdadero placer de vivir consiste en una comunicación con todo y con todos. Felicidad inaccesible porque ese acuerdo con las cosas es imposible de alcanzar. Fue la desgracia de los personajes del ciclo absurdo.

Este acuerdo es aún menos posible cuando el hombre se ve precisado a la cohabitación consigo mismo, porque ello significa, como en el caso de Martha, el peor de los exilios. Ella se vio obligada a soportar este exilio sin moverse de su propio hogar.

El viaje, por otra parte, es para Camus una especie de ascetismo, un rudo sufrimiento por cuanto significa la incomprensión del aquí y el deseo del allá. En el momento del viaje el hombre se siente más solo consigo mismo y en mayor desacuerdo con las cosas. Durante el viaje, como lo expresa reiteradamente en su obra, el sentimiento de miedo se hace más evidente y pertinaz. "*Ce qui fait le prix du voyage c'est la peur*"⁹⁶ ('Es el miedo lo que constituye el precio del viaje') expresa el autor en *L'envers et l'endroit*. Son los momentos más críticos del espíritu, es decir los momentos del exilio, los que, al lado del miedo, se convierten en la obra en una especie de motor que pone en marcha la máquina de la creación artística.

Constatamos que en la obra de Camus, el exilio que se acompaña de temores y de inseguridad, tiene una presencia constante,

⁹⁶ CAMUS, Albert *L'envers et l'endroit*. Paris: Gallimard, 1958. p. 42-43.

aunque con frecuencia, bastante velada. El paisaje gris de Europa central está matizado por el sentimiento de miedo, lo que se puede verificar fundamentalmente en los ambientes de *La chute*, *Le malentendu*, *La mort dans l'âme*. Se trata de un temor físico, así como de uno de orden metafísico. Del primero se desprende el segundo. Aquel se manifiesta en el temor a la soledad, a la enfermedad, a la muerte. Es un temor a la incertidumbre y a la nada, en la medida que Camus emprende una lucha contra estas dos especies de miedo y que él lo expresa por medio de sus personajes. En cuanto él llega a sobreponerse a este sentimiento, la obra alcanza una meta de orden filosófico. La idea de una verdadera libertad. Esto corresponde a la etapa en la que el hombre, como ser solidario, bajo esa consigna del autor "*Je me révolte donc nous sommes*" ("Me rebelo, luego somos") ha llegado a sobreponerse a su incertidumbre y a elevar su dignidad y sus valores por encima de su condición, y sin duda por encima de Dios. Este triunfo lo ilustra el autor por medio muchos de sus personajes en *La peste*, *L'état de siège*, *Les justes*, etc., personajes que se permitieron hacer de la muerte, no la causa de sus angustias, sino por el contrario, un elemento a su servicio para que sus fines de solidaridad y de amor pudieran cumplirse en la realización de sus vidas.

Estos temores y esta incertidumbre fueron los que realmente, en esa distancia de las raíces, en esa acongojante situación de hombre en exilio, generaron los valores y la razón de los lugares queridos del escritor: su tierra, su mar, su infancia y su juventud, que ya habían quedado en un atrás distante.

* * *

En *La peste*, por otro lado, la muerte de Tarrou, vencido por el flagelo, da a entender a Rieux la grandeza de la solidaridad de ese

hombre que cae vencido, pero que está seguro que su sacrificio contribuye para que quienes quedan sanos al lado de Rieux, no cejen en la búsqueda definitiva de la plena salud. Diego, en *L'état de siège* se rebela contra el personaje de la muerte y lo abofetea, acto que significa que le ha perdido todo temor y se ha permitido faltarle al respeto. Diego sabe que es hombre libre y ante un hombre libre la muerte no tiene ningún valor, tiene que retroceder. Entonces ese hombre libre tiene la facultad de dar a los demás su ejemplo, su vida y su cooperación en el propósito de su realización y de su ser. La muerte de Kaliayev, lejos de poderse tomar como un castigo por su crimen, es una necesidad, un medio para que el personaje pueda recobrarle a sí mismo. La muerte entonces no es temida, sino que se convierte en un instrumento de dignificación del hombre y que se puede convertir en uno de los mayores motivos de solidaridad y de amor.

Los personajes rebeldes se convirtieron, por su sacrificio, en los mártires de la religión de la vida de Camus, santos sin Dios, que murieron por una causa sublime para dar a la vida y a la comprensión humana una oportunidad. Fueron vencedores de la muerte como lo fue Cristo, sólo que, como se ha señalado, las promesas no tenían el mismo propósito, al menos en lo que concierne a las interpretaciones que se han hecho del mensaje de Jesús.

La admiración de Camus por Cristo hombre y su distanciamiento de Cristo Dios, es una explicación más y una demostración, sin lugar a duda, de que el autor francés hubiera desembocado en un ateísmo claro, que ya era detectable desde sus primeros escritos, y que de una u otra manera significaba una nueva suerte de exilio inevitable.

También aquí el viaje cumple una función importante con un doble papel en la obra del escritor. Por una parte matiza la crea-

ción artística con elementos extranjeros y exóticos de otras culturas, como ocurre en "*La pierre qui pousse*" en *L'exil et le royaume*⁹¹ y, por otra parte, le permite profundizar en el conocimiento de su mundo interior. Este último aspecto desarrolla en él reflexiones filosóficas que lo conducen al descubrimiento de la condición humana del otro y de su realidad de cara a la nada y de cara a la eternidad. Pascal tenía al menos la esperanza de la gracia. A Camus, incrédulo, sólo le quedaba convertirse en una especie de precursor de la religión de la vida o en un San Manuel (de Unamuno), quien anuncia la esperanza al mismo tiempo que sufre la angustia de su duda. Pero ni siquiera a ello llegaría Camus, cuando considera, en *Noces*, que la esperanza es el peor de los males salidos de la caja de Pandora, como ya se ha citado.

Camus habría podido establecer un estado de concordancia con el mundo, una posibilidad de felicidad en *Noces*, pero esa felicidad se vio amenazada y se convirtió en imposible, cuando nada respondía al permanente estado inquisitorio de la humanidad. Fue así que comprendió lo razonable de atribuir más importancia a los hombres que mueren, que al mar y al sol que permanecen.

Frente a lo irremediable Camus se rebeló, porque la "révo/te" consiste en negar lo que nos oprime, y así lo hizo al emprender la utopía de humanizar al mundo.

Camus se rebeló por la solidaridad, por la humanidad, esa humanidad que está destinada a la muerte sin remedio, esa humanidad representada por el pueblo oranés en *La peste*. Camus es entonces a la humanidad lo que el Doctor Rieux (el cronista) a los oraneses, comprometido en la cura incierta de tantos enfermos.

⁹¹ CAMUS, Albert. *L'exil et le royaume*. Paris, Gallimard. 1957. p. 143-187.

Es la cura contra el miedo entablada por Camus a lo largo de su obra. Él encuentra entonces que siempre existe una posibilidad de felicidad, una posibilidad de reconciliarse con el mundo y su belleza. Esa posibilidad se halla en el encuentro con la comprensión del otro. Se trata de conciliar el amor por la vida y la lucidez de la muerte, al buen estilo de Montaigne, pero esa lucidez de la muerte sólo es posible en Camus por un acto de elevación de la calidad de vida en el amor de los otros, en el amor de la humanidad.

Como en *La peste*, los personajes, concientes del mal que los amenaza, actúan unidos para evitarlo y derrotarlo en un combate desigual; así los hombres deben reconocer su miseria y vivir en constante y conciente armonía. La lucha es factible en la alianza con lo temporal, en defecto de lo eterno. Camus pudo entonces negar la metodología del absurdo para proponer su objetivo encaminado a la defensa de la vida.

Entonces, si el absurdo existe hay que vivirlo. Hay que preservarlo. Hay que vivir, puesto que él existe.

Comprendo que si puedo, por la ciencia, verificar los fenómenos y enumerarlos, no puedo, sin embargo, aprehender el mundo. Cuando lo haya recorrido con mi dedo en su relieve entero, no por ello lo habré conocido mejor.⁹⁸

Vivir el absurdo equivale a enfrentar la tarea inútil de la vida con la lucidez de nuestras limitaciones, es tomar partido por lo temporal en esta tierra que nos pertenece y a la que pertenecemos. Se vive, en cuanto se rechace la muerte, en la medida en que no se la consienta. Vivir es en sí ya una "*révolte*", que nos permite sobrepornos a lo que nos supera. Esta es la idea suprema propuesta en la creación de los mártires de la obra del escritor.

⁹⁸ Interpretación y traducción del autor, de la cita tomada de *Le mythe de Sisyphe*. Op. cit. p. 112.

Sin embargo, antes que pensar en esos sacrificados, a la manera de Tarrou, Kaliayev, Dora, etc., no podemos dejar de pensar que ya Sisyphé, era un rebelde, por cuanto llegó a poner su dignidad por encima de los dioses, gracias a la tarea que lo dignificaba. *Sisyphé* sube la roca, pero para volver a subirla debe descender la montaña; en su descenso se ve superior a su destino, en su subida debe verse superior a los dioses, porque su tarea es aquello que constituye su grandeza y su ser. Por eso ya hemos tenido en cuenta que el autor termina su ensayo asegurando que debemos imaginar a *Sisyphé* feliz. Es la representación del hombre, dignificado en su labor, conciente de su dignidad, pero también conciente de su suerte, en el exilio legítimo de su existencia.

Fue luego de la convicción de sentirse libres cuando los héroes de Camus optaron por vivir mejor, entonces apuntaron hacia una meta de amor por su capacidad de "*révolte*". Solamente entonces Camus pudo encontrarse a gusto en un aquí, en medio de los hombres. Con respecto a la condición humana no había más que buscar, el aquí bastaba, no se necesitaba para nada el allá. Es de ahí de donde surge su consigna de que rebelarse es la razón de nuestro ser. Es la expresión de Camus que lo hace encontrarse en medio de los humanos en una lucha solidaria y solitaria contra el mal.

MUNDO TEMÁTICO EN CINCO
OBRAS DE FICCIÓN DE CAMUS

L'ÉTRANGER
CULPABILIDAD O INOCENCIA DE MEURSAULT

Camus terminó de escribir *L'étranger* a sus veintiséis años, en 1940. La obra apareció en 1942 y su fortuna fue inmediata. Para entonces el autor ya había trabajado en *La mort heureuse*, pero, ésta, que habría podido ser su primera obra de gran importancia, sólo le sirvió de base para su obra maestra *L'étranger*, ya que no fue una obra ampliamente conocida. Ya el personaje de *La mort heureuse*, Mersault, tenía un nombre que sería reemplazado por otro, similar en la obra *L'étranger*. Meursault. Se produjo el cambio de "*mer*" hacia algo muy significativo, aunque conservó el sentido de "*mer*", incluyó al mismo tiempo el valor de "*mort*". El título "*La mort*" desapareció, pero se incluyó en el nombre del nuevo personaje.

En la primera parte de la obra establecemos contacto con el personaje Meursault. Es el narrador. Siendo empleado de oficina, un día se le informa que la madre había muerto. Él pide permiso para ir a enterrarla, y lo hace sin lágrimas y sin ninguna verdadera muestra de dolor, porque manifestarla le parecía de una hipocresía imperdonable. De regreso del sepelio, encuentra a Marie Cardona, y siendo día libre en el trabajo, decide ir con ella a la playa, al cine, a ver una película de Fernandel, en pocas palabras, la hace

su amante. En su piso se hace amigo de Raymond Syntès, para quien redacta una carta para que pueda atraer de regreso a una amante y propinarle un castigo a causa de algún comportamiento indebido de parte de ella. Luego de cumplido su propósito, Raymond invita a Meursault a la playa en compañía de Marie. Allí se indisponen gravemente con unos árabes, parientes de la amante de Raymond. Meursault, tomó el arma de Raymond para evitar toda posibilidad de crimen. Más tarde Meursault encuentra de nuevo a uno de los árabes y, sin entender cómo ni por qué, le dispara una y cuatro veces más, cometiendo el crimen que él mismo había querido evitar y con ello le dio un giro total a su vida. Sólo sabía que lo había hecho porque "hacía mucho calor". Pronto habría de comprender que esas cuatro detonaciones se habían producido "como cuatro toques a la puerta de la desgracia".

En la segunda parte se hace revisión de todos los acontecimientos de la primera. La indiferencia de Meursault, convencido de su inocencia, lo lleva, de igual manera, sin presentirlo, a su condena a muerte, luego del juicio que, sobre su caso, se hizo en la corte. Sólo desea que el día de su ejecución lo acoja la multitud con gritos de odio.

A continuación se pretende establecer, a la vez que la diferenciación entre la primera y la segunda parte, el grado de inocencia y de culpabilidad del personaje. Muchas cosas se han dicho sobre la relación del pensamiento del absurdo y el papel de Meursault. Se pretende ahora entrar en contacto con la intimidad del personaje, comprender su silencio, estudiar su relato y tratar de comprender su mundo interior para poder analizar su comportamiento, determinando su grado de inocencia o de culpa.

Éstos son sentimientos albergados en el espíritu del personaje y que ofrecen uno de los temas más críticos de la obra entera del

escritor. Meursault se siente inocente a lo largo de la primera parte de su relato. Si se hubiera sentido culpable de todo lo que habrían de acusarlo en el juicio, seguramente hubiera tratado de evitar la justicia. No tenía sentimiento de culpa por causa de su gran indiferencia, la que a la larga habría de significar su condena. Había sido un hombre libre, pero no había tenido conciencia de ello y así como era un hombre libre, hay que comprender que era un hombre inocente, aunque tampoco hubiera tenido conciencia de ello. Todo esto corresponde al relato de la obra hasta el momento del juicio.

Una vez iniciado el juicio, la mente de Meursault comienza un proceso evolutivo de análisis de su vida y de su mundo. De hecho, esas consideraciones corresponden precisamente a su relato, que es el objeto de nuestra lectura. Por eso lo comprendemos, por eso somos capaces de juzgar sus sentimientos, porque su relato corresponde a su defensa. Es la explicación de la frase que pronunció en pro de su inocencia, "Hacía mucho calor" esa frase "absurda" con la que pretendió señalar que no tuvo la culpa de la muerte del árabe, esa frase cargada de toda su verdad, era absurda, era incomprendible, era objeto de hilaridad en el juicio. Hasta entonces Meursault era inocente.

Pero en prisión Meursault tenía que aprender muchas cosas. Como en realidad todo le daba lo mismo, él fue un hombre libre hasta tanto aprendió a ser un prisionero. Se dio cuenta que todo es cuestión de costumbre y así lo manifiesta. Es entonces cuando comienza una especie de caída dentro de sí mismo, aquella que lo habría de conducir a aprender también que era culpable. Pero si llegó a aceptar en parte su culpa, "*On est toujours un peu fautif*", le quedó para su dignidad la negación de su arrepentimiento. Esta actitud confirma una vez más su inocencia, porque volvió a sen-

tirse libre. Se convirtió entonces en mártir de su verdad, de la verdad. Es un mártir de la verdad, como se ha reiterado, a la manera de Cristo, pero su muerte no tiene realmente sentido porque su verdad no se convirtió en causa alguna. Por eso Meursault estaba lejos de hacer parte de los mártires de la vida, y por la misma razón su muerte sigue siendo absurda.

Hay en el relato de Meursault un mundo incomprensible. Aunque es inocente, nos señala su caída en una conciencia culpable, pero lo juzgamos inocente porque hemos tenido la oportunidad de entrar en su mundo de inocencia, en su conciencia, porque hacemos la recepción de su relato, por la lectura del texto, y como personaje homodiegético no puede mentir. Conocemos su verdad y por eso sabemos de su inocencia. Esa oportunidad, no la podían tener los jueces, ni el procurador, porque no les era dado llegar al fondo de ese hombre, que para ellos era un criminal. Pero para ellos el crimen no radicaba tanto en haber asesinado a un árabe, su crimen consistía en ser indiferente a los convencionalismos de una sociedad que, por su hipocresía, era también incapaz de ver la transparencia de la verdad.

Ya en el juicio de Meursault Camus está haciendo una especie de alegato jurídico contra la pena capital, contra ese castigo cruel infligido al condenado, porque el veredicto nunca podrá ser prueba, a ciencia cierta, de la culpabilidad o de la inocencia del hombre, ya que a nadie le está dado penetrar en tan profundo abismo para poderlo sondear y comprender. A Meursault lo hemos comprendido porque nuestra lectura, antes que un relato, es la única posibilidad de verdad, sacada, por la magia de la literatura, de lo más recóndito del corazón humano, del corazón de Meursault, pero eso sólo ha sido posible en esa "realidad ficción" que es como una

puerta abierta hacia el insondable mundo de la vida mental y sentimental de la humanidad. Ese es el papel admirable de la literatura. Fue el único medio que nos permitió encontrar la verdad de ese primer condenado, en la obra de Camus.

Meursault no podía mentir, como se acaba de indicar, porque en el mundo de la ficción, los personajes pueden mentir entre ellos, pero no pueden hacerlo con el lector. Por eso conocemos su fondo mental y moral. Pero es que Meursault tampoco pudo mentir en su ambiente, en ese mundo que lo rodeaba. Meursault murió por su verdad. Él no jugaba el juego de apariencias de la sociedad, por eso rehusó mentir. Él siempre dijo lo justo, nunca dijo más de lo que tenía que decir. No escondió sus sentimientos y entonces la sociedad lo rechazó. No manifestó arrepentimiento por lo ocurrido, porque lo que sentía era apenas un sentimiento de molestia, no pidió perdón porque no se sentía culpable y entonces la sociedad pidió su cabeza. Dentro de la sociedad lo que funciona es el parecer, no se puede dejar evidencia del ser, porque entonces la cabeza corre riesgo.

Si Meursault fue condenado por la verdad y por dejar ver su ser, se concluye que en el fondo de sí era inocente, aunque se le hubiera creado un sentimiento de culpabilidad. En efecto, cuando él aceptó que "*o« est toujours un peu fautif*", admitió con ello que había podido equivocarse, pero esa conciencia no era otra cosa que el resultado de la constante insistencia por parte del procurador como por parte del prelado que lo llevaron al convencimiento de que de alguna manera se es culpable. Queda claro que Meursault llegó a esa conclusión de la misma manera que el ser humano, bajo los criterios religiosos, llega a aceptar que ha sido culpable por el mismo hecho de haber nacido, como si poco le hubiera costado ese trance.

Esa aceptación de culpa de Meursault está simbolizando el papel de la religión, particularmente de la católica y de la sociedad, creando en el hombre el sentimiento de culpa, sin tener exacta conciencia de cuál ha podido ser su error. Mucho antes de que el hombre tenga conocimiento de su propia vida tiene que aprender a sentirse culpable porque se le ha comenzado a crear ese sentimiento de culpa, que él mismo no puede explicarse. Se le acusa de ser doblemente culpable, primero de haber nacido y luego de haber asesinado a Cristo. Y sin embargo se sigue sintiendo inocente.

Meursault había hecho reiteradas alusiones a su inocencia, desde su época de hombre libre, en la primera parte del texto. "*Ce n'est pas de ma faute si on a enterré maman hier*".⁹⁹ ("No es mi culpa que mamá haya sido enterrada ayer"). A María quiso decirle que no era su culpa que su mamá hubiera muerto la víspera.

Pero la verdad no sirve de mucho cuando lo que cuenta es el parecer, como una condición de comodidad en la sociedad. Ser auténtico es un crimen que la sociedad no perdona, por eso le negó a Meursault esa posibilidad. No pudo haber un solo espacio para una verdadera comunicación, en la que se hubiera aceptado la diferencia. Allí donde no había comunicación, no había lugar para el amor y no había lugar para ser, sólo había lugar para el parecer.

Las dos partes de la obra marcan una doble vida mental del personaje, en la que uno de los aspectos más relevantes es precisamente el del sentimiento de inocencia o de culpa del personaje. En la primera parte Meursault es libre, pero sólo en la segunda parte tomará conciencia de esa libertad de que había disfrutado. Pero cuando Meursault comprendió el valor de su

⁹⁹ CAMUS, Albert. *L'étranger*. La pléiade. Op. cit. p.p. 1138, 1139.

libertad, comprendió al mismo tiempo su condición de prisionero. El fenómeno ocurre del mismo modo ante la comprensión de la belleza de la vida y del mundo; si en la primera parte los vivió y disfrutó a pleno pulmón, sólo en la segunda parte fue conciente de ello, y en la medida que comprendió cuánto valía la vida, se dedicó a vivir a plenitud cada minuto que le quedaba. Por eso desconoció las prédicas del sacerdote, porque no quería perder su tiempo con Dios. En ello Meursault se rebeló, pero su rebeldía no construía nada, por ello vivió el absurdo y con su muerte lo único que lograría sería una resolución de ese absurdo y nada más.

La primera parte de la obra corresponde al relato de unos acontecimientos ocurridos en la vida de Meursault, relato hecho por él mismo, como narrador homodiegético de la obra; en la segunda parte, por efecto de su situación de prisionero, retoma esos mismos acontecimientos para volver a narrarlos, pero esta vez acompañados de todo su significado, con todas sus repercusiones y con todos los cambios que, como persona, se estaban operando en su espíritu. Sin embargo, el hecho de que el relato se mantenga a lo largo de las dos partes en un tono sombrío único, hace pensar que el personaje no podía haber hecho ese relato día tras día, sino a partir de un momento preciso, cuando se encontraba muy próximo a su ejecución. Así que el relato se realiza desde algún momento a lo largo de la segunda parte de la historia.

Tuvo tiempo de darse cuenta entonces que nadie lo había comprendido (salvo el viejo Salamano, pero con Salamano no había nada que comunicar en realidad), lo que le produjo el más profundo sentimiento de soledad, y con la soledad, el peor de los sentimientos, el miedo. Miedo por la falta de solidaridad y por primera vez, con el miedo, el sentimiento de culpa.

J'ai eu une envie stupide de pleurer parce que j'ai senti combien j'étais détesté par tous ces gens-là. ... J'ai senti alors quelque chose qui soulevait toute la salle et, pour la première fois j'ai compris que j'étais coupable.¹⁰⁰

(Tuve un deseo tonto de llorar porque comprendí hasta qué punto toda esa gente me detestaba. ...Sentí entonces algo que levantaba toda la sala y, por primera vez comprendí que era culpable.)

Es preciso señalar sin embargo que, paradójicamente, Meursault inocente, había sido, por la misma razón inmune al miedo. Esto era visto con recelo por quienes lo rodeaban. Si siquiera hubiera manifestado un poco de miedo, no se descarta la posibilidad de su absolución, pero su verdad, su claridad y su inocencia le hacían pensar en su propio juicio como algo que le interesaba, porque nunca había asistido a un juicio de esta naturaleza. Por eso le responde al guardia, que no tenía miedo cuando éste le preguntara *"s'il avait 'le trac. J'ai répondu que non' "*^m ("si tenía 'miedo. Respondí que no"). Pero, frente a lo irremediable, y cuando constató que no había manera de escapar a la *"mécanique"*, Meursault debió aceptar que no dejaba de sentir miedo, "eso era natural". En uno de sus encuentros con el prelado que lo invitaba a la reconciliación con Dios, después de responderle que él no creía en Dios y de explicarle que él no estaba desesperado y que él no tenía tiempo de interesarse en lo que no le interesaba, admitió sin embargo que tenía miedo y que eso lo encontraba natural. *".. je n 'étais pas désespéré. J'avais seulement peur, c 'était bien naturer."*^m

Para indicar que la verdadera causa de la condena de Meursault no había sido tanto el asesinato de un árabe, cuanto el hecho de

¹⁰⁰ Ibid.p. 1189.

¹⁰¹ Ibid.p. 1184.

¹⁰² Ibid.p. 1207.

ser un hombre que no jugaba al juego de la sociedad y que, como tal, resultaba monstruoso para ella y peligroso para la estabilidad de esa misma sociedad, hecha de convencionalismos, Camus hizo una reflexión en un prefacio a una edición universitaria americana de la obra, en la que señala (según dice Roger Grenier, en su libro *Camus soleil et ombre*), que había resumido la obra en una frase paradójica.

"En nuestra sociedad todo hombre que no lllore en el entierro de su madre corre el riesgo de ser condenado a muerte". Yo quería decir solamente -*continúa Grenier*- que el héroe del libro es condenado porque no juega el juego... Tendremos una idea más exacta del personaje, más conforme en todo caso a las intenciones de su autor, si nos preguntamos en qué Meursault no juega el juego. La respuesta es simple: él rehusa mentir."¹⁰³

CALIGULA

IMÁGENES Y SENTIDO ESPACIO-TEMPORAL

Esta pieza de Camus, primero dividida en tres actos, luego en cuatro, corresponde a uno de los tres absurdos según el autor, de los cuales *Le mythe de Sisyphe* y *L'étranger* constituyen los otros dos.

Ya por el año 1937 se supone que el autor estaba imaginando la pieza. Fue quizá el trabajo más elaborado y reconstruido de toda la obra. El primer *Caligula* fue escrito entre los años 1938 y 1940. Existe una versión de 1941, que el autor quería publicar

¹⁰³ Traducción del autor. Texto tomado de GRENIER, Roger. *Albert Camus soleil et ombre*. Op. cit. p.p. 90-91.

junto con las otras dos obras del absurdo. La primera edición de *Caligula* data de 1944, la que aparece junto con *Le malentendu*. En el mismo año apareció una nueva versión, en la que sólo se publicó *Caligula*. La pieza fue adquiriendo entonces mayor sentido político a causa de la ocupación alemana, convirtiéndose en una denuncia del totalitarismo. En 1945, con la primera representación ocurrieron algunas modificaciones las que aparecerían en la edición de 1947. Nuevas correcciones se hicieron en 1957 con motivo del festival de Angers. De allí vino la edición definitiva de 1958, y su representación en el Nuevo Teatro de París. La pieza se ha convertido en el éxito dramático más durable del autor.¹⁰⁴

Ya se ha hecho suficiente alusión al sentido de la obra a lo largo del presente trabajo, pero no se ha tenido en cuenta, entre muchas otras cosas, el valor semántico de los aspectos espacio y tiempo y éstos merecen por consiguiente una reflexión.

"Toujours rien - rien le matin, rien le soir" ("Nada aún - nada en la mañana, nada en la tarde"). Con estas frases inicia la pieza, con lo que se advierte, en la ausencia de Caligula, una simbolización de la nada en un mundo cerrado, como lo es el palacio del emperador. El palacio se llegó a convertir en la imagen del mundo que habitamos, un mundo cerrado, por la simple razón que en él estamos condenados a morir. Esa condena no tiene salida, no hay manera de escapar a la mecánica, como hubiera querido Meursault, una vez que se enteró que sería ejecutado.

A su regreso, Caligula, que había desaparecido por tres días, encuentra que todo a su alrededor es mentira, nada es verdad y entonces quiere que se viva en la verdad. Pero con esa apreciación Caligula está negando al mundo y está negando al hombre. Ese sería su gran error. Al considerar que el espacio y el

hombre no son más que ilusión y que él quiere la verdad, se advierte que hay en su mente la idea de algo superior. Le incomodaba la inferioridad de los hombres sometidos a su condición mortal, sin más trascendencia. Él ya era un ser superior, porque había hecho el descubrimiento de una realidad: que "La humanidad estaba sometida a la muerte y no tenía el sentido de la felicidad."¹⁰⁵ Es entonces cuando propone vivir en la verdad, llevando todo a un extremo insospechable.¹⁰⁶ La verdad total de Calígula es la muerte. Ésta es para él su libertad. Es su tiempo y su espacio únicos. Por eso se hace administrador de esa verdad. Se convierte en un dios malévolo que encuentra en la muerte una aproximación a lo absoluto, a una libertad muy a su manera. "*La liberté n 'a plus de frontières*".¹⁰⁷ Y como administrador de la muerte, se juzga él mismo como el justo reemplazo de la peste.¹⁰⁸

Calígula desaparece por tres días, para reaparecer reencarnado en un nuevo Calígula, desconocido para todos. Es su dualidad, en la que, aunque su cuerpo sigue siendo el mismo, su espíritu es diferente de aquel Calígula que había huido. De ahí la importancia que tiene el hecho de que se observe con frecuencia en el espejo y que ése que ve en el espejo simbolice su dualidad. Calígula habla entonces con ese otro, con el del espejo, con ése que es capaz de destruir. Habla con ese mundo diferente, con su conciencia, con su interior. Por eso, al romper el espejo y observar el vacío, le explica a Caesonia cómo nada queda en la superficie, cómo todo es fácil de destruir. Es su gran facultad en ese papel de dios destructor, en su papel de la peste.

CAMUS, Albert. *Calígula*. Op. cit. p. 26.

Ibid. p. 27.

Ibid. p. 36. [La libertad ya no tiene fronteras].

Ibid. p. 132.

Caligula, administrador del mal, con un poder sin límites convierte a todos sus sujetos (el género humano ahí representado) en seres culpables, susceptibles de morir. Es la idea de la maldad de los dioses, a los que quiere sustituir. Se ha convertido en ese ser omnipotente que no permite salida ni fuga de ese mundo que es el suyo, de su mundo cerrado. Eso explica la imposibilidad de huida de Mereia. Caligula, de un salto, digno de un felino, le impide el paso. Los guardias representan el poder absoluto del emperador bajo el que los patricios están atrapados, sin posibilidad de abrir una salida. Del mismo modo los patricios son el símbolo de la humanidad reducida a su triste condición mortal.

Cherea es el primer rebelde por la libertad; él pudo enfrentar a Caligula, pudo enfrentar a la muerte misma y organizar metódicamente su descalabro. Caligula lo había comprendido perfectamente, pero en su condición de pensador inteligente sabía que no tenía poder sobre un hombre como Cherea, que se había sobrepuesto al miedo. Caligula no hace nada por impedir la acción de Cherea, por el contrario le facilita las cosas. En ello radica la idea del llamado suicidio superior de Caligula.

Para el emperador la vida no era más que unas horas robadas a la muerte. Es por ello que negaba su valor cuando señalaba que morir hoy o dentro de veinte años daba igual, porque el resultado era y seguiría siendo siempre el mismo. Por eso le dijo a Mucius que algunas horas ganadas a la muerte eran algo inestimable. El valor del tiempo no es importante para Caligula, es él quien dispone del tiempo. Un día en efecto destinado al arte, no tiene que figurar en el calendario, es un día de Caligula y eso es todo. ¿Qué importancia tiene el tiempo para quien tiene que morir?

Esta situación, tienen que vivirla los subditos del emperador durante tres años. En tres años los patricios no pudieron com-

prender la idea de Calígula, ni su sentido de lo absoluto; sólo lo concebían como un tirano, pero no comprendían su valor, por su condición de sometimiento al miedo. En cambio a Calígula sólo le bastaron tres días para encontrar una verdad. Lo que no pudo conseguir fue la "Luna". No pudo alcanzar lo absoluto. No pudo lograr que los hombres fueran felices. Ellos estarían siempre sometidos al miedo.

Calígula indicaba que para hacer de un hombre un senador bastaba un día, para formar un trabajador se necesitaban diez años y para hacer de un senador un trabajador eran necesarios veinte. Pero esto no significaba que Calígula pudiera afirmar al hombre, él lo seguía negando porque todo ese tiempo del que hablaba no tenía ningún sentido para él. En esto Cherea no lo podía aceptar. Para él, nosotros estamos llamados a vivir la vida en el mundo en el que no se puede negar el valor del hombre, valor que hay que construir constantemente. Cherea tenía el sentido de la vida y por eso temía al lirismo de Calígula. La actitud de Cherea era la de un rebelde contra un dios cruel al que había que destruir para que el hombre alcanzara su dimensión de ser humano. Cherea empezó a tener en cuenta el valor del tiempo y el valor de la vida. *"J'ai envie de vivre et d'être heureux"*.¹⁰⁹ ("Deseo vivir y ser feliz").

Hay en la obra otro personaje que padece el mismo sufrimiento de Calígula en la búsqueda de absoluto. Es Scipion. Se trata de un poeta de la naturaleza y de la vida. Él le canta a ese mundo hermoso que nos rodea y que Calígula niega. Es un idealista de la vida y del bien. Su mundo es abierto y libre, en oposición al mundo sin salida de Calígula. Scipion busca la verdad absoluta en la vida. Representa al rebelde que ama la vida sobre todas las cosas, mientras que Calígula busca la verdad plena en el

¹⁰⁹ Ibid. p. 109.

mal, en la muerte. Por eso mismo los dos se aman y se comprenden en sus propósitos, pero no se pueden entender en su metodología. Aunque Caligula comprendía a Scipion en su arte poética, lo admiraba, pero siempre le reprochó que a esos bellos poemas les faltaba un poco de sangre.

Caligula por su parte aceptó la crítica de Scipion que lo señalaba como un cínico porque comprendía muy bien que en su mundo, en realidad, nada existía. Según él todo en la vida no es otra cosa que puro teatro. Su espacio es una farsa, y los hombres no llegan a comprender la gran importancia de esa farsa. El mundo entero (Roma) todo queda reducido a un escenario teatral en el que Dios es un actor y por eso al hombre le está dado también el derecho de jugar el papel ridículo de los dioses. El mundo es un escenario en el que todo es mentira pero Ja humanidad *no* lo cree y se toma al mundo y a Dios demasiado en serio, como una verdad. Es el mundo de Caligula y él entonces sabe que puede señalarles a los hombres que ese es su error, el de tomar al mundo muy en serio. "*L'erreur de tous ces hommes c'est de ne pas croire assez au théâtre*"¹⁰ ("El error de todos estos hombres es de no creer suficientemente en el teatro").

En estas reflexiones se fundamenta la decisión de Caligula de presentar su pieza teatral, en la que él se disfraza de Venus, en la que juega el papel ridículo de un dios. La respuesta no podía ser otra que la veneración, la adoración y sobre todo el tributo, por parte de quienes sólo podían actuar bajo el rigor de la sumisión. Por ese sentimiento los patricios no podían comprender el verdadero sentido del teatro y por ello no podían asumir la actitud rebelde de matar a dios. Creían demasiado, y el miedo no los dejaba pensar.

^{1,0} Ibid. p. 97.

El autor, por medio de la figura dramaturgica del metateatro, quiere hacer comprender al mismo tiempo a sus espectadores esa triste realidad de la condición humana; el hombre no comprende que todo es teatro. El espectador, sin embargo, muchas veces no llega a delimitar hasta dónde va la realidad y dónde comienza la ficción. No comprende que él mismo hace parte, de ese teatro. No comprende que no hay línea divisoria. No comprende que nada es verdad.

Más adelante, en el desarrollo de la obra de Camus, los personajes creados han de encontrar en la vida del hombre una verdad por la que vale la pena vivir, rebelarse. Esos personajes se convierten en los fieles a la religión de la vida. Son los personajes de la "révolte camusiana". Ésta empieza a fraguarse desde el momento en que el personaje Scipion es capaz de imaginar un mundo abierto, el que estaría simbolizando la posibilidad de hacer abstracción de la muerte para sentir el amor y la comprensión de los demás. Esto mismo ocurre con la posición rebelde de Cherea, el único que puede negar el poder de Caligula y preparar una sublevación, fruto de la conciencia de su dignidad y no del temor.

Sin embargo, en la pieza *Caligula*, por obra del emperador, todo se convierte en farsa. De ahí que, como todo lo que le rodea es mentira y como él quiere que se viva en la verdad, su espacio no exista. El tiempo tampoco existe porque el resultado siempre es el mismo: la muerte. Todo se convierte en ilusión. Pero el hombre no lo puede comprender.

Esa incomprensión es lo que más tarde el autor habrá de rescatar y su rebeldía le habrá de dar sentido a la vida, para caracterizar la segunda parte de su filosofía.

LE MALENTENDU

EXILIO, SOLEDAD E INCOMUNICACIÓN

Esta pieza de Camus, caracterizada por su sentido trágico, corresponde a uno de los tres absurdos, en el que quizá se pone más de manifiesto la soledad del hombre y la ausencia de Dios. Si Dios existe, sólo sabe permanecer mudo ante la angustia humana en los momentos en que con más vehemencia se tiene necesidad de Él. Ese silencio equivale a su inexistencia misma. La incomunicación es un equivalente de la inexistencia.¹¹¹ Quizá el mismo Camus no haya querido darle esta interpretación a su obra. Eso nunca se sabrá, porque Camus señaló apenas que si el viejo doméstico de la obra se limitó a decir "no«" fue sencillamente porque no quiso ayudar a María que le pedía ayuda, y que si él habla precisamente y sólo cuando María invoca la ayuda de Dios quizá eso no ha podido ser otra cosa que un nuevo malentendido.¹¹²

Le malentendu es la pieza del exilio por excelencia, el autor le había dado inicialmente por título *Budejovice* en su primer plan de preparación, pero luego lo llamó *L'exilé*, así como a su novela *la peste* la había titulado *Les exilés*. Finalmente la pieza se tituló *Le malentendu*. La obra corresponde a un estado de ánimo desvalido del autor y a una situación sociopolítica crítica en Europa en tiempos de la ocupación alemana, cuando Camus se encontraba en las montañas del centro de Francia. La pieza evoca por medio

' ' ' Uno de los factores, quizá el más importante de la existencia del hombre es su facultad de comunicación, precisamente porque es el otro y la aceptación del otro la medida del ser humano y de su carácter como tal. La falta de comunicación con el otro equivale a la total negación de sí, es una especie de muerte. Es la inexistencia misma.

^{1,1} GRENIER, Roger. Op. cit. p. 133.

de la voz del personaje las costas mediterráneas y las tierras argelinas, añoradas por el autor en su exilio europeo.

El argumento de la obra es sencillo: Jan, después de un exilio de alrededor de 20 años, regresa a la casa materna con dinero suficiente para resolver las dificultades económicas de su madre y de su hermana Martha, que habían quedado solas. Éstas, precisamente acosadas por la estrechez económica, abrieron un hotel en el que recibían huéspedes adinerados a quienes, luego de someterlos a los efectos de un somnífero, y de sustraerles el dinero, los ataban y los lanzaban a las aguas de un río cercano. A la llegada de Jan, éste rehusó identificarse de inmediato, con el pretexto de analizar las condiciones de vida de su madre y de su hermana. Fue así como corrió la misma suerte de los otros huéspedes. Pero cuando la madre y la hermana reconocieron la identidad del viajero, cuya esposa, María, se había abstenido de llegar con él, y una vez que ella inquiriera por su esposo, la tragedia se desencadenó. La madre fue a hacerle compañía al hijo asesinado, en el fondo helado de las aguas del río; Martha, vio desmoronarse sus sueños de conocer esos países con mares azules y playas doradas bajo un sol ardiente y se suicidó en la soledad de su cuarto; María, conciente de la tragedia y de su soledad llamó entonces a Dios en su auxilio. El viejo doméstico, en respuesta a su solicitud de ayuda, pronuncia entonces la única palabra que expresara a lo largo de la pieza: "*non*".

La pieza constituye, dentro de la obra de Camus, un fenómeno de intertextualidad. Su contenido argumental corresponde al relato de un suceso encontrado en un viejo periódico por Meursault, en su celda de prisionero, en *L'étranger*. De este modo se detecta un doble proceso de intertextualidad, porque en las dos obras se hace referencia a algo que ya se ha tratado en otros textos.

Meursault leyó repetidas veces el acontecimiento que encontrara en el viejo recorte de periódico.

El ambiente del relato del periódico es tan sombrío como la celda misma de Meursault y por lo mismo el ambiente de *Le malentendu* no puede producir una sensación que cause una náusea de mayor repulsión en la mente del lector y de una manera extrema. Se trata de la obra de Camus en la que el lector o el espectador se siente rodeado de un medio inhóspito, cargado de desencanto y de un extremo sentimiento de inseguridad y de miedo. Todo allí es terror, incertidumbre, exilio y angustia.

Dentro de la pieza misma se anuncian algunos aspectos de tiempo y espacio. Todo ocurre en un país de Europa Central; -donde el otoño tiene apariencia de primavera y la primavera, olor a miseria-, ("où / 'automne a le visage de printemps et le printemps odeur de misère").¹¹³

Se ha dicho que es la obra de la incomunicación y del exilio. Es la obra, en efecto, en la que nadie es reconocido; cada uno de los personajes vive su soledad y su exilio en un medio en el que el lenguaje no quiere decir casi nada porque en nada contribuye a la identificación del otro y a la realización con el otro. Allí el sufrimiento es infinito, pero nadie es testigo del sufrimiento de los demás. La obra corresponde a una verdadera ruptura con el mundo, a su incompreensión extrema, esto es, al verdadero sinsentido de la vida.

Nadie alcanza la meta propuesta. Todo se opone al objetivo buscado, todo es negación, así sea el mundo mismo o los otros. Los otros, que deberían ser una razón de ser de cada uno, se convierten en estorbo para la realización de los sueños. Por

¹ " CAMUS, Albert. *Le malentendu*. Op. cit. p. 150

eso se ha llamado a *Le malentendu*, la pieza de las oportunidades fallidas. Así:

-Martha recibió el pasaporte de Jan pero no pudo leerlo porque fue interrumpida precisamente en ese momento por el viejo doméstico. Luego lo regresó sin mirarlo. No lo consideró importante. Si Martha hubiera podido leer el pasaporte, cuan diferente habría sido la situación.

-Jan mintió al decir que él nunca había vivido en esas tierras. De haber dicho la verdad el crimen no habría sido fácil de cometer. No se podía matar a alguien que pudiera haber sido conocido en la región.

- La madre ya no quería continuar con la rutina, ella quería suspenderla, al menos por esta vez, pero pudo más la insistencia de Martha, que estaba presionada por el deseo de partir de ese mundo de encierro hacia mundos abiertos y exóticos.

-Martha estuvo tentada a retirar la taza de té con el somnífero, cuando Jan le dijo que no lo había solicitado, pero él lo aceptó en vista de que le había sido ofrecido. Así que prefirió dejarlo en el cuarto del huésped.

-Cuando la madre quiso retirar la taza con el té del cuarto de Jan, éste ya lo había consumido. ¡Cómo es que llegó demasiado tarde!

-Martha estuvo a punto de rechazar a Jan en el hotel pero decidió aceptarlo cuando él, con las anécdotas de sus viajes, despertó con mayor vehemencia en ella la sed de conocimiento de esos países de su imaginación.

-El doméstico conservó el pasaporte más tiempo del que él ha debido retenerlo. Cuando lo entregó el crimen ya se había consumado.

-Una sola palabra de Jan como medio de identificación y todo hubiera entrado en orden. Sólo le hubiera bastado decir "*C'est moi, Jan*" ("Soy yo, Jan") pero no encontró la palabra exacta en el momento preciso. No hubo lugar a la comunicación y todo se desmoronó. Todos esos sueños fabricados con tanta ilusión, se ahogaron en sangre en esa noche sombría y de infamia.

Las palabras de Jan no fueron comprendidas. No utilizó los términos justos. Esa falta de comunicación es, más que ninguna otra cosa, la verdadera tragedia humana. Así como Jan no pudo ser comprendido, del mismo modo Meursault tampoco lo había sido. Ni el uno ni el otro encontraron las palabras precisas; y las palabras de uno y otro no fueron portadoras de sus mensajes, que, sin embargo, estaban llenos de verdad. No se hizo claridad de esa verdad porque no hubo el menor asomo de comunicación. La libertad de Jan tampoco fue buena, así como la libertad de Caligula no era la correcta. Esa realidad se hace más trágica cuando el absurdo alcanza su mayor grado, en el momento que ese hijo pródigo, presto a ofrecer la felicidad a la madre y a la hermana, se encuentra con una triste realidad, en las palabras de su hermana Martha, realidad clara según la cual en esa casa no había lugar para el corazón.

Esa respuesta de Martha pone en evidencia, de su lado, una mente atormentada por el rencor nacido de su propia condición de encierro, rencor cuyo blanco inmediato eran sus huéspedes viajeros. Ellos tenían que pagar por haber tenido la oportunidad que a ella no se le había dado, la de conocer países exóticos. Ese viaje añorado por ella es fácilmente comparable con la obtención de la luna por Caligula, lo que quiere decir, un imposible. A ello sigue entonces el suicidio.

En oposición a Martha, el personaje de María, de buen corazón, llena de amor, es en la obra la víctima más sufrida, quizá la

más trágica por su soledad inmensa. Es evidente que ella no puede recibir de Jan el amor que, como esposa, le corresponde, porque ella fue para él la mujer que él encontró, pero no era la mujer que buscaba. La que buscaba no la pudo encontrar, fue ella quien fue a encontrarlo en el frío fondo de las aguas del río. La madre.

A María, al final no le queda recurso, se queda sin amparo en el mundo, no le queda sino la soledad. Cuando, presa de su angustia, implora el auxilio divino lo único que recibe como respuesta es "*Non*". Fue la trágica respuesta del viejo que todo lo había visto, que todo lo sabía, pero que siempre permaneció silencioso. Cuando ha debido intervenir, y cuando pudo prestar una ayuda, su respuesta única e inmediata fue la negación absoluta. Ese silencio del doméstico provoca la más cruda sensación de angustia y de miedo, ese "no" definitivo imprime a la obra un triste sentimiento de abandono. Por esta razón, aunque Camus no hubiera dado importancia a la idea de representar en el viejo a Dios, esa interpretación es válida, en la medida que definitivamente la humanidad temerosa y sin auxilio, representada por María, tiene que enfrentar la soledad y el encierro de un mundo sin salida, condenado a la muerte y sin la ayuda divina. Si ese Dios existe, no puede ser bueno, porque su única respuesta es "No". En este caso es preferible interpretar el silencio del doméstico como la negación de Dios y no considerarlo como su representación, justamente porque ello equivaldría a afirmar su maldad.

La soledad de los personajes de la obra se acentúa cuando se puede advertir que ninguno de ellos se encontraba en su lugar. Todos, a la manera del autor, añoraban otros lugares, se sentían lejos de lo que les debía pertenecer, se encontraban lejos de la felicidad. Todos están en el exilio. Jan anhela el regreso al hogar al lado de los suyos, pero no encuentra ese hogar, porque en esa

casa no había lugar para las cosas del corazón. La madre siempre estaba cansada, siempre quiso hallar reposo para su cuerpo agotado por sus trabajos; su fatiga se hizo inmensa e insoportable por efecto de los crímenes cometidos. No se hallaba a sí misma. Martha quería partir hacia un mundo de sueños, hacia un mundo inalcanzable. Ella vivió siempre en el exilio de sí misma. María llegó a un mundo inhóspito, se quedó sola en ese mundo y sin ninguna protección.

Para tener una visión de la soledad y de su valor para el desenvolvimiento de la obra hay que considerar que este tema, además de consistir en una tortura permanente de cada uno de los personajes, es el núcleo fundamental de la tragedia y su requisito ineludible para la realización de la misma. Si no hubiera habido soledad habría habido diálogo y solidaridad y entonces todo habría sido diferente. Aquí no había lugar para la solidaridad. Para que el crimen pudiera tener lugar, "*Il faut qu'il soit seul*" reiteraba Martha, hablando de Jan. Éste contribuyó a la tragedia en la medida que, con su juego peligroso, manifestaba su deseo de estar solo. Por eso había dejado a María, sola a su vez, en otro lugar.

Por la reiterada fatiga la madre deja sola a Martha, en el momento de mayor angustia, por lo que la hija le dijo, "*¡Mère, vous n'allez pas me laisser seule!*" ("¡Madre, no va a dejarme sola!"). Sintiendo el tormento de la soledad Martha consideraba que su hermano muerto había tenido mejor suerte. Consideraba que él había encontrado lo que quería. En cuanto a ella misma se hacía una reflexión tan significativa como la siguiente: "*Me voilà exilée dans mon propre pays; ma mère, elle même m'a rejetée*"¹⁴ ("Me encuentro exilada en mi propio país; hasta mi madre me ha rechazado"). Es entonces cuando Martha se encontró poseída de una

¹⁴ CAMUS, Albert. *Caligula suivi du Malentendu*. Folio. Paris: Gallimard, 1958. p. 236.

cruel desesperación, comparable a lo que habría podido ser la desesperación de Judas en el texto bíblico, y por eso, como Judas, se ahorcó en la terrible soledad de su habitación luego de condenar a muerte a su salvador, su propio hermano, Jan.

Si la madre no hubiera dejado sola a Martha, la posibilidad de viaje no podía descartarse, la muerte de su hermano no habría revestido mayor importancia y quizá hubiera podido encontrar el calor de otros ambientes menos grises que los de su tierra. Pero nada de esto fue posible y su propio suicidio se debe, no al remordimiento por sus crímenes, sino a la angustia de su triste condición, de su terrible soledad, la que desencadenó su desesperación.

Así como vivió sola, murió sola a tal punto que ni siquiera quiso parecerse a los otros en la manera de morir. Ella se colgó, mientras que los otros yacían en el fondo del río. Justo antes de morir no deja de hacer alusión a su soledad en la vida y en la muerte. *"Il me reste ma chambre, il sera bon d'y mourir seule."* y más tarde: *"Il est juste que je meure seule après avoir vécu seule."*¹¹⁵ ("Me queda mi cuarto, estará bien morir ahí sola". "Es justo que muera sola después de haber vivido sola").

No quería la compañía de los otros ni siquiera en la muerte. Se había desengañado, había creído en la compañía de la madre en la comisión del crimen, pero llegó a la conclusión de que el crimen era una soledad, comprendió que su vida había sido entonces una soledad y por ello quiere que su muerte lo sea del mismo modo.

Hay una asociación trágica entre la soledad y la muerte. Téngase presente que Martha sólo es capaz de sonreír en la soledad de su cuarto lo que deja entender que su sonrisa es una suerte de complicidad con su muerte. Son dos cosas que puede realizar a

¹¹⁵ Ibid. p.p. 144, 145.

gusto en el espacio cerrado y solitario de su habitación. "*Je souris dans ma chambre aux heures où je me trouve seule*".^m ('Sonríe en mi cuarto en los momentos en que me encuentro sola').

Maria, por su parte, brinda su amor a Jan, pero ese amor no es compartido. Es un amor solitario y por ello se queja ante Jan cuando le dice que "*quand on aime on ne rêve à rien*". "*Ta voix, c'est celle de la solitude, ce n'est pas celle de l'amour*".ⁿⁱ ('Cuando se ama no se añora nada'. 'Tu voz es la de la soledad, no la del amor').

Esta soledad en el amor es un aspecto altamente trágico en la obra, por lo cual Martha se queja del vacío que empieza a sentir, al ver que su amor no es correspondido. Entonces empieza su soledad y su miedo, los que pronto la harían implorar la ayuda de Dios.

Jan a su vez, busca la soledad para la realización de su juego; es en la soledad que su sacrificio podría ser posible. Si María no hubiera aceptado dejarlo solo en el albergue, el crimen no hubiera tenido lugar. El amor habría sido la solución. Más tarde todo se agravaría con la mentira, cuando Jan dijo que su esposa se había quedado en su país. Ella no se había quedado en su país lejano, pero sí en la distante soledad de su sentimiento, como algo que podría ser casi ajeno para él. Pese a que era una mentira lo que acababa de decir, en el fondo de sí no sentía el remordimiento de haber mentado porque esa soledad que los separaba era digna de un país remoto. Ese fue el enredo de su juego, en el que fue haciendo su propio cerco del que no podría salir. Fue ese juego el que aceleró su destino fatal.

Ibid. p. 161.

Ibid. p. 175.

La muerte de Jan significó para María la revelación de su soledad absoluta. "*// me faut maintenant vivre dans cette terrible solitude où la mémoire est un supplice*".¹¹⁹ (Tengo que vivir en esta terrible soledad en la que el recuerdo es un suplicio").

La tragedia de María es quizá la más violenta de todas, porque después de haber amado se vio condenada a una soledad conciente, al abandono en un mundo absurdo en el que si Dios no guarda silencio absoluto, sólo sabe decir "no". María había sido el único personaje que no había sentido la soledad, porque había sido el único que había amado. El amor no daba lugar a la soledad, pero perdió al ser que amaba y desde entonces comprendió la tragedia de la soledad en la que quedó, en un mundo hostil, como era aquel que le había quedado como legado de Martha, en el momento de su suicidio. Queda claro que, como en ese albergue no había cabida para las cosas del corazón, como dijera Martha, ese espacio era propicio para la soledad, pues toda oportunidad para el amor estaba negada. Es el espacio de la humanidad en el que los hombres están condenados a vivir sin respuesta sin amparo y destinados a la muerte. No puede seguramente haber una mejor representación del absurdo.

Jan en el abandono de su cuarto sufrió una sensación agónica, como premonición de su final próximo, era la sensación del miedo a la muerte expresada en términos como,

Et voici maintenant ma vieille angoisse, là, au creux de mon corps... Je connais son nom. Elle est peur de la solitude éternelle.¹¹⁹

(He aquí mi vieja angustia, ahí, en el vacío de mi cuerpo... Conozco su nombre. Es miedo de la soledad eterna).

Ibid. p. 244.

Ibid. p. 211.

El remedio contra la soledad es el amor. Cuando no hay amor el hombre está solo en el mundo. Ello explica que Martha dejara el paso libre a la madre para que ésta fuera a morir, dejándola sola, pues sabe que ya no puede contar con su amor de madre. "*Qu'elle meure donc, puisque je ne suis pas aimée*" ("Pues que muera, ya que no soy amada").

El mundo no es razonable, para ninguno de los héroes de *Caligula* y de *Le malentendu*, porque es un mundo irracional para el hombre angustiado en la búsqueda de la verdad. En una y otra pieza la soledad es causa de la desesperanza. En *Le malentendu* nadie es reconocido porque todos están solos. Ese es el nuevo orden del mundo. La soledad. Ésta es la medida del absurdo en la obra, como resultado de la falta de comunicación, como resultado del silencio eterno. Ese silencio absoluto, reiteramos, es la consecuencia de la negación de respuesta al pedido de auxilio del hombre, enfrentado a sus propias angustias y a sus temores insolubles.

LA CHUTE

EL SENTIDO DE LA CAÍDA EN LA OBRA

En *La chute* de Camus, un hombre, que se había refugiado en Amsterdam y de quien conocemos en realidad muy pocas cosas, se entrega a un permanente acto de confesión de su profundo sentimiento de culpa, acto que repite cada vez que tiene la oportunidad de encontrar en la ciudad a alguno de sus compatriotas parisinos. (En su momento de mayor gloria, porque

confiesa haber sido un hombre altamente exitoso, no tuvo el suficiente coraje de auxiliar a una mujer que se arrojara al Sena desde un puente de la ciudad de París. Esa falta de decisión, en momento tan crucial, despertó en él sentimientos de culpabilidad. Se refugió en Amsterdam, precisamente la ciudad de los puentes, donde supuestamente haría penitencia, sufriendo las condiciones de esa ciudad brumosa). En su acto "penitente", en la sombría Amsterdam, donde el sol no brilla, donde todo es bruma, ese hombre juega el doble papel de "penitente" y de "juez". Esto quiere decir que si es verdad que está haciendo su penitencia y su confesión, por el proceso que él mismo ha hecho de su error, también es verdad que ha asumido esta postura para poder juzgar mejor a los otros. El proceso que se sigue a sí mismo lo convierte en espejo para que su interlocutor se mire en él y entonces se produce el cambio del penitente en juez, para reponerse a sí mismo, y conducir a su interlocutor a una caída, de la que no podrá recuperarse. Esto nos hace comprender que si se procede a un juicio contra los demás es porque, en la obra, el otro tampoco es bueno; la culpabilidad es generalizada, la humanidad es culpable. Hay una falta que, lejos de asemejarse a la idea de pecado original, es palpable, es real.

Todo el proceso en esta obra está caracterizado por un simbolismo profundo, de tal manera que cada significado tiene una trascendencia permanente convirtiéndose constantemente en significante a lo largo de las páginas de la obra. *La chute* estaba destinada a constituir la séptima nouvelle de *L'exil et le royaume*, pero el tema llevó al autor a la preparación de un libro independiente. Habiéndolo terminado después de los otros trabajos componentes de *L'exil et le royaume* (1957), fue, sin embargo, publicado con anterioridad, en 1956.

En un café de Amsterdam se "oye hablar" a un abogado francés, oculto bajo el nombre de Jean-Baptiste Clamence, que hace una confesión a un interlocutor cuyas respuestas no se pueden percibir. Es la confesión de la vida del narrador y del mundo que lo rodea, es la historia de este narrador que se ha puesto de cara a la humanidad.

El relato se hace porque él tiene interés de hablar con su compatriota. Por eso él le expresa. "*Décidément vous m'intéressez*". Más tarde el relato tomará una óptica diferente cuando el interlocutor habrá de tomar interés en el narrador. Es cuando éste le dirá "*¿Je vous intéresse? ...je risque maintenant de vous intéresser vraiment?*"²⁰

En una primera etapa del relato se comprende que se trata de un hombre que se ve a sí mismo muy cerca de un alto grado de perfección. Se trata de la descripción del pleno éxito de su vida. Se trata, en efecto, de un hombre de una admirable complejidad física, de un alto sentido de generosidad, una buena posición social y una excelente apreciación de la sociedad. Todo esto lo hace digno de gran admiración y objeto de reconocimiento y de amor. Cuenta con el afecto social y tiene éxito en las relaciones con el sexo opuesto.

El amor se convierte en el tema de base del relato. En efecto, Jean-Baptiste profesaba un gran amor por la sociedad, por la humanidad y sobre todo por los más menesterosos. Ese amor lo hacía a él mismo objeto del amor de los demás.

²⁰ Expresiones significativas del texto *La chute* (Folio. Paris: Gallimard, 1956) que aparecen respectivamente en las páginas 13 y 102. Es un espacio preciso para que se vaya invirtiendo el papel de los interlocutores. Es el momento justo para que el lector, como verdadero interlocutor, comprenda su verdadero papel ante la obra y ante sí mismo.

Pero Jean-Baptiste Clamence llegó a tomar conciencia de que su éxito no era más que una apreciación de sí mismo y de que lo que había en él sólo era egoísmo y orgullo personal. Pudo comprender que en todos los actos que le procuraban la admiración de los demás, sólo había el desprecio por los otros y el amor de sí mismo. Se pudo dar cuenta que el amor por los demás no existía y que nunca había amado a otro que no fuera a sí mismo, que sólo se ama a los que se ha perdido, a los muertos, porque esos ya no representan ningún obstáculo en el camino. Se dio cuenta que todo su éxito era fruto de la mentira, porque todo el mundo miente y porque cada uno piensa sólo en sí. Comprendió que el amor no existe si no es el amor propio. Se halló asqueado de sí mismo y de los demás, de todos aquellos a los que aparentaba amar y ayudar. Toda esta situación corresponde a su **caída**, una caída del más alto pedestal en el que él se había situado. Comprendió esta realidad degradante y mísera, pero no le atraía la idea del suicidio porque amaba la vida y el suicidio no representaba nada contra los demás, contra esos que en el fondo detestaba.

Comprendió hasta qué punto toda esa falsedad era la consecuencia de la falta de amor, pero como fundamento de esa conciencia estaba el acontecimiento de una noche en París, cuando oyó la **caída** de un cuerpo en las frías aguas del Sena, era el cuerpo de una mujer que acababa de cruzar en el paso de uno de los puentes de la ciudad. Este acontecimiento lo marcó definitivamente, fue a causa de esa falta de solidaridad con un ser al que debió ayudar y no lo hizo, lo que desencadenó su sentimiento de culpa y la conciencia de su verdadera hipocresía. Ahí radica su decisión de hacer penitencia en una ciudad como Amsterdam, ciudad fría, él que añoraba, como tantos otros personajes de Camus, los países de climas y de mares cálidos. De ahí vino su decisión de hacer su confesión para recobrase de su caída y poder entonces

juzgar más a su acomodo a los demás y acusar así a los otros de su permanente falta de amor.

De esa conciencia culpable surge una nueva **caída**. El personaje busca en la perdición moral y en el vicio una especie de inmortalidad ficticia. Era un juego a la inmortalidad, pero cada amanecer le producía la amarga incertidumbre del mañana incierto. Esa nueva realidad se convertía en algo desastroso que no podía manejar. La dificultad fue superada por un proceso de cura, pero entonces la angustia del culpable, del criminal se apoderó de él. Ese ruido del cuerpo al caer al agua y ese grito de mujer repetido en el Sena lo perseguían sin cesar. Era culpable, hasta era asesino por omisión. No había tenido el más mínimo sentimiento de amor. Merecía ser condenado.

Pero ahora en Amsterdam tenía una ventaja con relación a los otros. Él había hecho su confesión, la confesión de ese pecado del que todo el mundo es culpable. Esto le daba una superioridad sobre los demás. Todo el mundo es culpable directa o indirectamente, hasta el mismo Cristo lo fue, sin embargo Él había gritado su angustia desde la Cruz. Él había pedido solidaridad desde lo más profundo de su soledad porque se había sentido abandonado hasta de Dios mismo.

Éste era su constante destino en Amsterdam, hacer su retrato a sus compatriotas y una vez terminado, presentárselo en plena desolación como un espejo, en el que podía verse su interlocutor en su condición de culpable sin remisión.

El narrador, repuesto entonces de su caída, se convierte nuevamente en juez y desde su superioridad juzga a su interlocutor, a la humanidad entera. Él permanece por vía de su confesión en su condición de acusador, porque su confesión no es otra cosa que el espejo en el que el interlocutor se ve y cae en cuenta de su propia

culpa. Ésta ha sido la presentación de la caída de la humanidad entera y el juez penitente queda como juez acusador, como el Cristo Dios anunciado en su trono de supremo juez en un "juicio final de los hombres", a la manera de los escritos bíblicos. Ese juez ya no ve su propia caída, ahora ve la caída de todos los demás. Dice a su interlocutor que regrese, allí lo encontrará siempre feliz.¹²¹

Esta obra del autor constituye una reflexión del escritor sobre sí mismo, en el sentido que el contenido va más allá de las concepciones filosóficas iniciales frente al hombre y frente al mundo. Si de la posición del absurdo se pasa a la de la "*révolte*" en la que el sentido del amor domina los contenidos de las obras, en esta obra lo que se pone en evidencia es una actitud crítica muy madura, en la que la humanidad es vista con mayor objetividad y el hombre es acusado del peor de sus errores, la falta de solidaridad y la falta de amor con el otro. Ya no se retoma la idea del absurdo en un mundo sin respuesta, porque Clamence, el personaje de la obra, ama la vida, se interesa en los otros precisamente porque sabe que esos otros también se han de interesar en él. Tampoco se puede pensar que la obra tenga las características de la etapa de la "*révolte*" porque no corresponde, como se acaba de decir, a un buen momento para la solidaridad humana, sino que es una fuerte crítica precisamente a esa falta de solidaridad.

La obra completa de Camus inicia con páginas llenas de sol. Son páginas iluminadas por un gran sentido de belleza del mundo en el que todo invita a la vida, pero el hombre no siente ese llama-

¹²¹ Nosotros lectores también volveremos sobre las páginas de este libro y allí encontraremos nuestra propia caída, nuestro propio juicio. Es preciso señalar que el tema político no fue descuidado en la obra por el autor. En el viaje del personaje a Túnez y en su encierro en prisión por los alemanes se presenta un cuadro en el que se pone en evidencia cómo el poder de la iglesia y de los imperios se construye sobre la base de la muerte de los débiles.

do y el hecho de estar en ese mundo establece el sentimiento del absurdo. Ésas son las páginas de *Noces*, de *La mort heureuse*, de *L'étranger*, de *La peste*, pero la obra va dejando esos espacios abiertos para centrarse poco a poco en espacios cerrados y sombríos como ocurre en *Caligula*, en *Le malentendu* y finalmente en *La chute*, obras cuyo espacio se presenta cerrado, brumoso y frío. Este proceso, que corresponde a circunstancias coincidentes con estados mentales del espíritu del autor, podría ser interpretado como el primer sentido de caída en la obra. Caída de la que habría de levantarse a la manera del mismo Clamence, primero porque el interlocutor de Clamence no dejaría de ser interpretado como el lector de Camus en su correspondiente nivel extradiegético, lo que haría de Clamence un verdadero portavoz del autor, y segundo porque Camus mismo habría de volver a ese mundo mediterráneo en las páginas de *Le premier homme*, en el que se aprecia, con el retorno a sus años de infancia, una reconciliación consigo mismo y con el mundo.

Si observamos con mirada comparativa las obras *L'étranger* y *La Chute* hemos de comprender que se parecen en lo que a sus temas se refiere pero que se diferencian en el resultado del tratamiento precisamente de esos mismos temas. Así, frente al tema de la culpa, Clamence se siente criminal sin haber cometido materialmente ningún crimen, mientras que Meursault, habiendo cometido un asesinato, se siente inocente en el fondo de sí. Clamence ama la vida y el éxito, lo que para Meursault es indiferente. Éste no tuvo palabras para demostrar su sinceridad y su inocencia, Clamence hace todo el relato de su vida, su confesión, para, con base en ella, defenderse a sí mismo y declarar culpables a todos los demás. Meursault fue siempre sincero, Clamence no lo fue. Siempre fue hipócrita hasta que llegó el momento de su confesión (aún entonces lo sería en buena parte, porque lo que habría de

buscar no sería su absolución, sino su reposición en su papel de acusador). Fue entonces cuando comprendió que el amor por el otro no era más que apariencia y que él mismo había sido culpable de esa falta de amor. Es un aspecto más del sentido de la caída en la obra. La caída moral del personaje.

Pero esa caída moral había tenido una causa fundamental, en un momento crucial de su vida: la caída de un cuerpo de mujer en el Sena. Ésta y la incapacidad de solidaridad y de amor por la vida, hizo que se produjera en el fondo de su ser la caída moral a la que nos hemos referido. Sin embargo es la confesión de esa culpa la que hizo que Clamence pudiera levantarse de su fracaso.

Fue por esa necesidad de confesión que en un momento de su relato Clamence le expresó a su interlocutor la necesidad que tenía de él -*Vous m'intéressez*- pero otro momento vendría cuando el interlocutor empieza a sentirse culpable a su vez, y le expresa cuánto debe interesarle y que el mismo Clamence manifiesta cuando le dice "*Je vous intéresse*". En ese momento, en el que los papeles comienzan a cambiarse, se produce la recuperación del juez Clamence y con ella el nuevo sentido de la caída, a la que se ha hecho referencia reiteradamente, cuando el interlocutor se observa a sí mismo y se ve culpable. Descubre entonces la realidad de la culpabilidad generalizada. Todos somos culpables. Todos lo somos de falta de amor. Nunca habrá el suficiente coraje para amar al otro como debería corresponder a la naturaleza humana. Eso lo señala el narrador al final de su relato. Esa falta de coraje es irremediable. No se nos puede dar una segunda oportunidad, aunque la quisiéramos, porque si la tuviéramos no seríamos capaces de resarcirnos. Las aguas del río son siempre demasiado frías. Afortunadamente esa oportunidad ya no se presentará. De nada le serviría a Clamence pedirle a la chica del puente que volviera a

lanzarse al agua, la oportunidad sería inútil, siempre el agua estaría muy helada como para que se pudiera tener el valor suficiente de rescatarla. Por eso termina diciendo que esa oportunidad ya no volvería a darse, ¡afortunadamente!.

En esta obra no se puede hacer caso omiso de la necesidad del otro. Todas las obras de la "*révolte*" hacen alusión al otro por la importancia que reviste la solidaridad con ese otro, pero en *La chute* la necesidad es imperante por cuanto el otro es absolutamente necesario para la confesión, por una parte, y por otra, porque el sentido de culpabilidad, como se maneja en la obra, requiere que se sea o no culpable con relación a otro y que la inocencia sea tal, del mismo modo, con relación a otro. Ese "*Vous m'intéressez*" de Clamence reviste la necesidad de su interlocutor para su confesión. Él lo necesita para recobrar su inocencia, sin él no lo podrá lograr. Pero para ello se necesita entonces un culpable. Es necesario que ese otro asuma la culpa y en ese caso ese primero se convierte en "yo" superior, más fuerte que "tú", tú que acabas de demostrarte culpable con relación al "yo" que me convierto en tu juez. Es entonces cuando surge la importancia del "*Je vous intéresse*".

En ese mismo momento la obra en sí juega un doble papel de espejo. Primero, porque en él se estaría viendo el lector, interlocutor silencioso del autor, en su condición de culpable y luego porque la obra resulta mirándose a sí misma en la palabra espejo. En efecto, esta palabra se convierte en una definición de la obra misma y se produce, a través de ella, el fenómeno del relato especular en el que éste se encuentra reproducido por elementos que hacen parte de su propio contenido.

Al mismo tiempo que Clamence manifiesta su interés por el interlocutor, la obra manifiesta necesariamente su interés por el lector. Cuando el interlocutor de Clamence habrá de manifestar su interés por él, el lector ya entra en el análisis de su propia condición reflejada en la obra, de modo que ya no puede dejar de manifestar su interés por la creación artística.

LE PREMIER HOMME RETORNO Y RECONCILIACIÓN

Para una interpretación justa del sentido de esta novela inconclusa de Albert Camus, es preciso establecer una relación del sentido de la novela con la obra total y con el pensamiento de escritor. Esto no significa dejar de lado la interpretación de los aspectos biográficos del autor allí representados, sino, por el contrario, darles el sentido profundo que ellos han llegado a tener en relación con el desarrollo de las ideas filosóficas del escritor.

Le premier homme es, en efecto, el comienzo del final de una posición filosófica de elevado sentido humano. A lo largo de la obra se pueden detectar en embrión (en un proceso de gestación) las diferentes etapas de su concepción del mundo y del hombre, de tal modo que el desarrollo de cada una de ellas lleva en germen la siguiente. Así, la realidad absurda de la condición humana, sometida a toda suerte de infortunio en el mundo y condenada a muerte, conlleva la semilla de la "*révolte*". En ésta, a su vez, hay un llamado a la negación del sometimiento del hombre, negación de las religiones reveladas y de cuanto oprime la vida y la libertad mental del hombre, incluida la idea de toda voluntad superior. Esta negación se sustenta a su turno en

la propuesta de convivencia humana, fundamentada en el reconocimiento del otro.

La "*révolte*" de Camus, por cuanto abarca la vida del hombre en general en un mundo silencioso y hermético, va gestando metódicamente lo que muy pronto constituirá la etapa de la solidaridad, anuncio de la idea del "amor". *Les justes* es ya ese anuncio del amor en un mundo utópico, de un altruismo tal que la vida del otro cuenta tanto o más que la vida propia.

La obra de Camus constituye en consecuencia una unidad total y *Le premier homme* es el principio de la expresión última de esa producción, y constituye el inicio de lo que debería haber sido la etapa de la conciliación y el cierre del círculo de pensamiento. La unidad de la obra, destinada a la contemplación y a la reflexión de la vida del hombre y de su misión en el universo, constituye un mensaje de justicia siempre actual, en un mundo en el que la condición humana ha venido sufriendo un grave deterioro por el desconocimiento de sus valores en los últimos decenios.

La obra tiene como razón de su existencia dar una respuesta a la inquietud generalizada del por qué de la vida humana. En los comienzos del absurdo se consideraba que esa vida sin sentido bien podría perderse hoy o dentro de veinte años, sin variación en el resultado. En la evolución ideológica de la obra hacia la "*révolte*" la vida humana adquiere el más alto valor para la humanidad y bien valía la pena morir cuando se moría por una causa y más aún cuando esa causa era el reconocimiento y la reconciliación con los demás. Ese fue el final de dolor y de gloria de los personajes sacrificados de la obra de Camus, que siguieron el ejemplo de Tarrou y fueron más allá, hasta el sentimiento del amor. Se trataba entonces de la más decidida toma de partido por la vida humana.

La "*révolte*", la "Libertad" y la "Solidaridad" marcan el momento más humano de Camus caracterizado por la relación con el otro. El sentimiento de alteridad llegó a significar el más sólido pilar que sostiene todo el criterio filosófico de la obra; pero haberlo logrado, haberse apropiado de él y haberlo asimilado espiritualmente es algo que costó a Albert Camus un desprendimiento doloroso de sus raíces. Aquello que se arranca de raíz se arranca con dolor, con pena y sufrimiento, y Albert Camus fue arrancado de sus raíces familiares, de su barrio, de su mar y de sus playas, para ser llevado al mundo del intelecto. Estas raíces han sido elevadas al plano filosófico por el autor a lo largo de sus escritos y, ellas mismas cierran el círculo de la obra constituyéndose en la materia de *Le Premier Homme*.

El desarraigo ha significado entonces exilio y el exilio ha consistido en hallarse "chez-1 autre" "donde el otro". Por otra parte, el exilio de Camus fue un estado de ánimo, de inconformidad con su propia condición. Fue el desacuerdo con el mundo, el sinsentido frente a la muerte.

El exilio era al mismo tiempo el silencio a la búsqueda pertinaz de una razón de la vida y de un por qué de la muerte. Es entonces tal vez el desarraigo que, habiéndolo llevado al exilio, le abrió el camino hacia una reflexión solidaria con el otro. No de otra manera se explicaría la creación de las *Lettres à un ami Allemand*. Esa reflexión es, en una palabra, su "*révolté*" es la etapa del dominio del miedo, es el imperio de la vida en el que es necesario enfrentar el exilio y vivirlo en armonía con el otro, lo que significa vivir también la lucha contra el miedo y contra la muerte. Vivir en reconciliación con el otro es vivir en actitud rebelde ante las vicisitudes del hombre frente a su destino. Es por esta razón que Albert Camus nunca dejará de ser actual, y con

mayor razón en este nuevo siglo en el que el imperio y la cultura de la muerte y de la injusticia se imponen como un nuevo mal, "una nueva peste", como resultado, de algún modo, de nuestra postmodernidad.

Ahora bien, Albert Camus tenía que cerrar el circuito de su propuesta humanista. Era la tarea que se proponía con *Le premier homme*, cuando la muerte le ganó la partida. Cerrar el círculo significa retorno y conciliación con el mundo y consigo mismo, reencuentro con el principio en el que las causas del exilio se convierten en la razón del reencuentro. Eso es *Le premier homme*.

La obra de Camus arranca, en efecto, sobre el fundamento del exilio y *Le premier homme* es el inicio del retorno a las raíces en esa ya enunciada actitud de reencuentro que desafortunadamente se truncó.

Que Camus trate el tema del desprendimiento en su obra equivale a regresar al principio de su exilio, porque ese primer hombre es el niño de hacía más de treinta años, hallado por el hombre mayor, por el pensador filosófico. Se trata entonces de ese primer hombre de otro tiempo, del niño, del adolescente, sobre cuya fortaleza de carácter (para enfrentar las dificultades de una vida que le ofrecía el mundo de la miseria) se estaban fraguando la fuerza mental de alto vuelo y la riqueza del espíritu del hombre maduro.

Le premier homme es el elogio a la grandeza del pequeño visto en la distancia cronológica; es la admiración del pequeño Rasemottes¹²² que no crecía en corpulencia física pero que era grande de carácter, carácter de pequeño hombre que comprendía ya las leyes del honor y que no dudaba en el cumplimiento de las mismas para defender su derecho.¹²³

¹²² CAMUS, Albert. *Le premier homme*. Paris: Gallimard, 1994. p. 206

¹²³ Ibid. p.p. 143-149.

Le premier homme es el recuerdo de esa infancia torturada por las inclemencias de la pobreza, por la tiranía de una abuela acosada a su vez por la miseria; es el recuerdo de las privaciones del placer infinito del fútbol, de los juegos en la playa y de los baños de mar.

Pero ante todo *Le premier homme* es una obra de ficción cuyo narrador extradiegético nos cuenta la vida de Jacques Cormery, quien, llegado a la edad madura, se propone (por recomendación de la madre) la búsqueda de su padre. Esa búsqueda del padre conduce al hallazgo del hijo.

El texto nos habla de los ancestros de Jacques y de la sombra fugaz de un padre que por morir joven, sigue siéndolo para siempre en su tumba, de tal modo que cuando Jacques la encuentra, se ve frente a un padre 20 años más joven que él. En esa búsqueda del padre por Jacques, el lector encuentra a su turno al hijo, porque el narrador no puede evitar hablarnos más de la historia de Jacques, cuya vida conoce mejor que la del padre, Henri.

La lectura de la obra recrea la imagen y el protagonismo del niño porque la acción del padre se reduce a llegar a Solferino y a contribuir con lo necesario para el parto en que Lucía traería al mundo a ese niño protagonista del relato.

El papel del padre biológico es suplantado por la presencia de M. Bernard cuya paternidad mental reviste la importancia que un padre puede tener para su hijo; gracias a su maestro, Jacques se inicia en el camino hacia la libertad. M. Bernard decía a sus alumnos que él reemplazaba, en el papel de padre, a sus camaradas muertos en el campo de batalla. Con él Jacques pudo iniciarse como hombre libre y de ahí que en la escuela se haya forjado el primer hombre. Este primer hombre es el primero en relación con el último que encontramos de visita donde Victor Malan, su maestro de pensamiento.

Fue M. Bernard, padre severo, quien lanzó a Jacques al exilio, a ese exilio donde tendría que enfrentar al mundo, formarse una concepción del mismo, vencer el miedo y alcanzar esa maravillosa pero difícil etapa de la libertad.

En cuanto a Malan (personaje que representa a Jean Grenier, maestro de Camus), Jacques expresa su reconocimiento por lo que significaron sus enseñanzas en el camino hacia la filosofía. En su viaje a la Bretagne le expresa: "*Vous m'avez ouvert sans y paraître les portes de tout ce que J'aime en ce monde*".¹²⁴

Le premier homme, como novela, constituye el punto desde el cual toda la obra del autor se mira a sí misma en un proceso de respuesta al por qué de su existencia y de su esencia. En el sentido artístico, la obra, por la necesidad de una explicación de sí misma, busca a su vez al padre y encuentra su mito. Allí está Jacques como el Adán de toda esa humanidad de seres que viven, aman, odian, matan y mueren dentro de la obra en un mundo que sigue impertérrito su girar sin fin.

Jacques niño, en la obra, es el primer hombre que precede a Jacques de 40 años, pero fundamentalmente es el personaje mítico que existe dentro de una obra y que es a ella lo que Adán a la raza humana. En ese sentido *Le premier homme* cumple una función especular de la génesis de la obra total del escritor, así como Jacques la cumple también con relación al narrador, que asociamos directamente con la vida del autor.

Ahora bien, la razón de la existencia de ese primer hombre es "el otro". En el primer caso "el otro" es el hombre de 40 años que habla con Malan. En el segundo caso, Jacques es el primero en relación con todos los hombres que vendrían después, a lo largo

¹²⁴ Ibid. p. 36. [Usted me abrió sin parecerlo las puertas de todo lo que quiero en este mundo].

de la obra, desde Mersault en *La mort heureuse* hasta Kaliayev o Jean Baptiste Clamence.

Jacques viene a cerrar el círculo porque, en efecto, es el último, pero la obra no habría existido si Jacques a su vez no hubiera sido el primero. En este hecho se fusiona la obra de ficción con la vida del autor y con su obra total.

Este es el motivo de la insistencia en la importancia del retorno a las raíces, pues literalmente la obra, buscando su origen, encuentra su progenitor y Jacques es en ella, a la vez padre e hijo: padre por ser la primera piedra de la obra; hijo porque, como personaje último de *Le premier homme* se debe a los avatares sin fin de todos los otros personajes de la obra de Camus.

Con esta obra Camus da una constancia de que él está de regreso. Regresa para encontrar la paz y la reconciliación con el mundo (por eso llamamos a esta etapa, la etapa del amor). Ahora el color y la luz, el cielo y el mar vuelven a tener sentido. Aquí está de regreso a su mundo de infancia y también a su mundo de miseria, esa que le había enseñado a ser libre. Al mirar a Jacques, nuevo ser viviente de la obra, se ve a sí mismo narrando, siguiendo una vez más su camino hacia la superación del miedo y hacia la libertad. La obra es, en efecto, la representación del miedo y de la miseria en los que Camus comprendió esa libertad de la que se sintió profundamente orgulloso. Había aprendido la libertad en la miseria, no en otra fuente "Je n 'aipas appris la liberté dans Marx, je l'ai apprise dans la misère", había escrito Albert Camus en sus *Carnets*.

REFLEXIÓN FINAL

A manera de conclusión hay que señalar reiteradamente la importancia de algunos aspectos temáticos que decididamente constituyen el núcleo central de la obra del pensador francés y que permiten una visión retrospectiva de conjunto sobre las ideas que se acaban de exponer.

Es preciso entonces tener en cuenta que la recepción de la obra de Camus conduce sin duda a un mundo temático particular, por cuanto significa, en su esencia, el encuentro con un humanismo imperecedero, divergente de las tendencias del humanismo burgués así fuere renacentista o iluminista. El humanismo que se respira en la obra de Camus hace de él un maestro de vida, porque su obra, a la perfecta manera del autor de *Les Essais*, del siglo XVI, tiene como eje de tratamiento al hombre en su dimensión puramente humana, en sus dolores y tristezas, en sus angustias y sus miedos, en sus alegrías y sus euforias y principalmente en sus conflictos e incertidumbres frente a la vida y frente a la muerte.

La concepción de Camus sobre la condición humana deja de lado la visión utilitarista burguesa y está igualmente despojada de las dependencias del espiritualismo religioso, para quedarse en un nivel de conciencia humana, esto es, en un estrato mental que pugna por construir la auténtica libertad del hombre. En ello puede cifrarse el objeto de su filosofía. Sin lugar a duda una utopía.

El sentido humanista de Camus se perfila de antemano en una visión dolorosa de la condición humana, lo que corresponde, en el fondo, a la filosofía del "Absurdo" del escritor, para transgredir esta situación hacia una elevación del hombre mediante el planteamiento de su dignificación en la construcción de su libertad. Este afán de libertad de Camus, equivalente a la verdadera esencia del ser humano, sólo tiene su realización en el encuentro y en el reconocimiento del otro, en el mundo esencial del "Nosotros". Ello explica su consigna "Yo me rebelo, luego nosotros somos". Mi *révolte* sólo tiene sentido en el otro porque, al mismo tiempo, la medida de mi "ser" se fundamenta en el reconocimiento del otro. De ahí se desprende la importancia que Albert Camus atribuye al sentimiento de solidaridad, como uno de los pilares de su pensamiento filosófico. Es en el encuentro solidario con el otro en el que la vida adquiere su razón de ser y en el que la muerte pierde su valor y su vigencia, dado que para el hombre libre la muerte y el miedo pasan a un plano de inferioridad.

El mundo de solidaridad, que sustenta la "*révolte*" del autor de *La peste*, no deja de hacernos conscientes de su utopía, utopía por la que, sin embargo, no se puede abandonar la lucha. De ello tenía claridad Camus y así nos lo hace entender en el mensaje de su obra *La chute*, en la que se puede apreciar la trágica condición del hombre, que por su naturaleza no es susceptible de rescate y salvación, por su incapacidad para la solidaridad y para el amor. En esta trágica condición se fundamenta la permanente vigencia del pensamiento camusiano ante el devenir histórico de la humanidad.

El sentido humano de la obra de Camus, generado en las condiciones mismas de su existencia, hace ver hasta qué punto él comprendió y quiso hacernos comprender el valor de la vida como un aspecto filosófico que debe fundamentar las estructu-

ras mentales del hombre. La vida es, en efecto, lo único que posee el hombre, de lo único de que dispone para su dignificación, porque su esencia plena sólo será posible en este mundo de los hombres, por ellos y con ellos. Por lo mismo, la vida tiene que ser objeto del más elevado respeto y veneración. Tal vez el mundo de nuestro presente necesite demasiado de una mirada sobre la concepción de la vida de Camus, aún más que el momento trágico de la Segunda Guerra, que en mucho pudo contribuir a la creación del ambiente del mal que se advierte en las páginas de sus obras, ambiente contra el que precisamente él se rebelara. Porque en realidad la dignificación de la vida fue para Camus la medida de la realización del valor del ser humano solidario en su triunfo sobre la muerte. Su mensaje parece estar lejos de ser comprendido por la humanidad, cada vez más atareada en su deshumanizado intento de destrucción.

Muchos fueron los recursos filosóficos e históricos que sirvieron de fuentes al pensamiento de Camus, pero su vida y su desaforado hedonismo y gusto de vivir hicieron de él un verdadero hombre libre que alcanzó su plena madurez en el encuentro de sí tras el reconocimiento del otro, en su simbólico retorno del exilio y reconciliación con su pasado y con el "primer hombre", que fuera la fuente primigenia de su filosofía, así como de su obra artística y que al mismo tiempo se convirtiera en la culminación de la misma, en la obra que lleva por título, precisamente, *Le premier homme*.

Tal vez, Albert Camus hubiera profundizado mucho en su visión del hombre y del mundo si, de manera paradójica, el absurdo no le hubiera salido a su paso en tan infortunado momento, tanto para él como para la humanidad que ha sabido comprenderlo.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras de Albert Camus

CAMUS, Albert. *Actuelles*. Lagny-sury-Marne: Gallimard, 1950.

— . *Caligula*. Coll. Folio. Paris: Gallimard, 1958.

— . *Caligula*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

— . *Carnets I- II*. Trad. Eduardo Paz Lestón. Buenos Aires: Editorial Losada, 1963.

— . *Le chevalier d 'Olmedo*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

— . *La chute*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

— . *La chute*. Folio. Paris: Gallimard, 1956.

— . *La dévotion à la Croix*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

— . *Discours de Suède*. Paris: Gallimard, 1958.

— . *L'envers et l'endroit*. Paris: Gallimard, 1958.

— . *L'état de siège*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

— . *L'été*. Paris, Paris: Gallimard, 1954.

— . *L'étranger*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

— . *L'exil et le royaume*. Paris: Gallimard, 1957.

— . *L'homme révolté*. Paris: Gallimard, 1951.

— . *Les justes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

— . *Journaux de voyages*. Paris: Gallimard, 1978.

— . *Lettres à un ami allemand*. Paris: Gallimard, 1948.

— . *Le malentendu*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

- . *La mort heureuse*. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.
- . *Le premier homme*. Paris: Gallimard, 1994.
- . *Noces*. Paris: Gallimard, 1950.
- . *La peste*. Paris: Gallimard, 1947.
- . *Les possédés*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.
- . Préface aux *Poésies* postumes de René Leynaud. 2^a edición. Paris: Gallimard, 1947.
- . *Requiem pour une nonne*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.
- . *Révolte dans les Asturies*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.
- . *Théâtre récits nouvelles*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.
- . CAMUS, Albert et KOESTLER, Arthur. *Reflexions sur la peine capitale*. Paris: Calmann - Levy Éditeurs, 1957.

II. Obras Sobre Albert Camus

- BOISDEFFRE, Pierre de. *Una filosofía de la rebelión. A propósito de la obra de Albert Camus*. Criterio 25.1179 (1953): 13-14.
- BOUCHEZ, Madeleine. *Les justes, Camus*. Paris: Hatier, 1974.
- COOMBS, liona. *Camus homme de théâtre*. Paris: A. G. Nizet, 1968.
- CROCHET, Monique. *Les mythes dans l'oeuvre de Camus*. Paris : Éditions Universitaires, 1973.
- DEVAUX, André. *Albert Camus devant le Christianisme et les chetiens*. Science et Esprit (1968) : 9 -30.

ENGUÍDANOS, Miguel. "Entraña española de Camus".
Asomante, N^{os} 62-69. 1961.

FABRE, Frantz. *Camus et Nietzsche. Philosophie et existence.*
La Revue des Lettres Modernes. N^{os} 565-569. Paris, 1979.

GAILLARD, Pol. *Albert Camus.* Paris: Bordas, 1973.

GASSIN, Jean. *L'Univers symbolique d'Albert Camus.* Paris:
Minard, 1981.

GAY-CROSIER, Raymond. *Albert Camus 9: la pensée de
Camus.* Revue des Lettres Modernes. Paris: Minard, 1979.

—. *Camus. Penseur et censeur malgré lui?* La Revue des
Lettres Modernes. N^{os} 565-569. Paris, 1979.

—. *Les Envers d'un échec.* Paris: Lettres Modernes. Paris,
1967.

GRENIER, Roger. *Albert Camus. Soleil et ombre.* Paris:
Gallimard, 1987.

GROS, Berbard. *L'homme révolté. Camus.* Profil d'une oeuvre.
Paris: Hatier, 1977.

GULLON, Ricardo. *Los mitos de Camus.* Insula, 1953.

HERBERT, Lottman. *Albert Camus.* Trad. Marianne Véron.
Paris: Édition du Seuil, 1978.

LEVESQUE, Morvan. *Camus par lui même.* Bourges:
Écrivains de toujours aux Éditions du Seuil, 1970.

LEVI-VALENSI, Jacqueline. *Les critiques de notre temps et
Camus.* Paris: Gamier Frères, 1970.

LOTTMAN, Herbert. *Albert Camus.* (Traduit par Marianne
Véron) Ed. du Seuil. 1978.

LUPPE, Robert de. *Albert Camus.* Paris: Temps Présent, 1951.

MALDONADO Denis, Manuel. *Sobre algunos temas funda-
mentales en el pensamiento de Albert Camus.* Cuadernos ameri-
canos. 1962.

MARTIN, Jacqueline. *Afinités de la pensée existentielle chez - Unamuno et Camus*. Diss. University of Oregon, 1967.

OCAMPO, Victoria. *Dos amigos: Alfonso Reyes mexicano y europeo, Albert Camus francés y africano*. Sur 264. Bs. As., 1960.

PACHECO, León. *Albert Camus y la filosofía del Absurdo*. Cuadernos americanos. 1966.

PÉPEZ-MARCHAND, Monelisa. *Del pesimismo nihilista al humanismo moralista de Albert Camus*. Asomante. 1959.

—. *¿Es Camus un escritor filosófico?* Asomante. 1961.

PION, Denis. *Le dieu de la mort d'Albert Camus*. RULaur. 1975.

QUILLOT, Roger. *La mer et les prisons*. Paris: Gallimard, 1956.

TODD, Olivier. *Albert Camus. Une vie*. Ed. Gallimard et Olivier Todd. 1996.

VALDERRY, Carmen. *Desesperación y esperanza en la obra dramática de Albert Camus*. Arbor. 1976.

VIALLANEIX, Paul. *Le premier Camus*. Paris: Gallimard, 1973.

VIENTOS-GASTÓN, Nilita. *Dedicación -k >/ homenaje a Camus*. Asomante. 1961.

La Revue des Lettres Modernes. *Albert Camus 4*. Minard. 1971.

La Revue des Lettres Modernes. Nos. 565 - 569. Minard, 1979.

La Revue des Lettres Modernes. *Albert. Camus 14*. Minard, 1991.

WEYEMBERGH, Maurice. Camus et Nietzsche: evolution d'une afinité. En: *Albert Camus 1980*. Gainesville: University Press of Florida, 1980.

III. Referencias bibliográficas generales

CHATELET, François. *La Philosophie*. Paris: Hachette, Coll. Marabout Université. 1979.

COLLADO, Jesús Antonio. *Kirkegaard y Unamuno*. Madrid: Gredos. 1962.

Enciclopedia Universal ilustrada europeo-americana. Madrid: Espasa-Calpe.

FROMM, Erich. *Marx y su concepto del hombre*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

GALVIS, Ignacio. *Unamuno: Tres personajes existencialistas*. Barcelona: Hispam, 1975.

MOELLER, Charles. *Littérature du XXsiècle et christianisme*. Paris: Casterman-Tournai, 1956.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. Paris: Garnier Flammarion, 1969.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial "El libro de bolsillo", 1985.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida. Agonía del cristianismo*. Madrid: Akal, 1983.

La Philosophie: de Platon à St. Thomas. Sous la direction de François Chatelet. Paris: Hachette, 1972.

Si se tiene en cuenta que pueblos enteros, culturas y religiones, a lo largo de la historia y sobre todas las dimensiones de la tierra, fundamentaron sus estructuras mentales en el culto a la muerte, de lo que no han estado exentas las creencias y los ritos del cristianismo y de la Iglesia Católica, hemos de considerar que los criterios de Camus en sus obras de hombre rebelde, constituyen un paso fundamental en el camino hacia una liberación mental del hombre de estas taras que lo han subyugado a lo largo de los siglos. La rebeldía de Camus corresponde a principios humanistas que rescatan al hombre de la sumisión y le abren caminos de libertad, estableciendo una relación de consciencia humana en la que las tiranías deben desaparecer para que, con un sentido de igualdad, se le dé una oportunidad a la vida. Esa liberación mental de la humanidad en contra del miedo y de la muerte es considerada posible, solamente sobre la base de la solidaridad y del amor por los demás.

ISBN 958-8231-09-4



9 789588 231099