

Los sentidos del absurdo (Destino y tragedia en Albert Camus)

ÁNGEL RAMÍREZ MEDINA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	...	5
I. ANTECEDENTES DEL PENSAMIENTO TRÁGICO	...	8
1. Arthur Schopenhauer	9
1.1. El primer filósofo del absurdo	9
1.2. Incompatibilidad entre lo absurdo y lo trágico	11
2. C. Friedrich Hebbel: tres épocas trágicas	14
3. Friedrich Nietzsche: tragedia y <i>amor fati</i>	18
3.1. Componentes de la tragedia ática: Esquilo	19
3.2. Consideración metafísica de la tragedia	25
4. Autores franceses: Jean Grenier, su primer maestro, y André Malraux, el intelectual comprometido	26
5. Renacimiento de la tragedia según Camus	31
5.1. La <i>maladie du siècle</i>	31
5.2. Pensamiento trágico <i>versus</i> pensamiento dialéctico	35
5.3. Caracterización del pensamiento trágico	38
II. ARTE Y VERDAD EN EL ABSURDO	...	43
1. El absurdo en el ensayo camusiano	44
2. El absurdo en la relación del sujeto con el mundo como realidad opaca y caótica	49
2.1. El mito de la realidad unificada: insuficiencia de la ontología	50
2.2. El mito del sentido de la historia	54
3. Alianza filosofía-arte: afinidad de origen y carácter	57
3.1. Funciones de la obra de arte	59
3.2. Dimensión cognoscitiva del arte	61
3.2.1. El instinto de conocimiento en el arte: valor de la ilusión estética	62
3.2.2. Camus, autor trágico	65
3.3. Dimensión moral del arte: la rebeldía del creador	69
III. EL MAL DESDE EL ABSURDO: ANTI-TEODICEA CAMUSIANA	...	76
1. Existencia y <i>dolor</i>	79
1.1. Experiencia de los sufrimientos físico-mentales y morales	79
1.1.1. Los modelos griego, judío y cristiano	79
1.1.2. Los campos de exterminio	82
1.1.3. Víctimas y verdugos	83
1.1.4. Consciencia del sufrimiento	84
1.2. Fenomenología del absurdo como sinsentido	85
1.2.1. La sensibilidad absurda en estado puro	85
1.2.2. Cinco experiencias del absurdo	87
1.2.3. Absurdo y perplejidad	91
1.2.4. Personajes absurdos	93
1.2.5. Antropología del absurdo	94
1.2.6. ¿Aboca el sinsentido al suicidio?	97
2. El mal y su justificación estética	101
3. Análisis del mal desde el cristianismo: fracaso de la teodicea y ateísmo camusiano	104
3.1. Una relación ambigua	104

3.2.	El problema del mal y la existencia de la divinidad	107
3.2.1.	El silencio de Dios	107
3.2.2.	Teodiceas racionalistas	114
3.3.	Filosofía griega y cristianismo	117
3.3.1.	El gnosticismo	118
3.3.2.	El pecado original y la gracia	119
3.3.3.	La rebeldía y la gracia como nociones excluyentes	123
IV.	REBELDÍA TRÁGICA Y ANTROPODICEA	126
1.	Humanismo e increencia en Camus: los conceptos de culpa e inocencia	128
1.1.	Culpa y libre arbitrio	128
1.2.	Culpa moral y culpa ontológica	131
1.3.	Culpa moral y responsabilidad	134
1.4.	Culpa trágica	137
2.	Propuesta de sentido desde el fracaso de la teodicea	140
2.1.	Rebeldía y sentido	142
2.2.	Rebeldía y moral	143
2.2.1.	La salida del sinsentido	144
2.2.2.	Diversos tipos de rebeldía	147
2.2.3.	<i>La peste</i> : del ‘yo’ al ‘nosotros’	148
2.2.4.	<i>L’homme révolté</i> : posibilidad y necesidad de la moral	152
2.2.5.	Universalidad de los valores morales	155
2.2.6.	Moral y praxis política	158
a)	Violencia/no-violencia	158
b)	Justicia/Libertad	159
c)	¿Renuncia Camus a la acción revolucionaria?	161
2.2.7.	El “pensamiento del mediodía”	165
3.	La antropodicea posible y necesaria de Camus	168
V.	ESPERANZA DESDE LA ANTI-TEODICEA Y LA MORAL REBELDE	169
1.	La promesa escatológica	171
2.	El mito del progreso	173
3.	Un paraíso al final de la historia	176
3.1.	La utopía, necesidad existencial	177
3.2.	Crítica al marxismo: la renuncia a la violencia y a la dialéctica cerrada	178
3.3.	Utopía lúcida y esperanza trágica	183
VI.	1956: REGRESO AL AMOR FATI (<i>La chute</i>)	187
1.	Crisis personal y obras de “juicio y exilio”	188
2.	<i>La chute</i>	190
3.	La antropodicea, último mensaje	193
	EPÍLOGO	196
	BIBLIOGRAFÍA	203

INTRODUCCIÓN

Nuestro estudio presenta la obra de Camus como una respuesta a la cuestión acerca del sentido de la existencia humana que se plantea desde la crítica a los baluartes ideológicos (filosóficos, políticos y religiosos) surgida a partir de la experiencia del mal en nuestra época. Desde la constatación inicial del sinsentido, Camus se propone elaborar propuestas de sentido que, además de permitir una acción con contenido moral y político, sea capaz de ofrecer alternativas viables de existencia en una realidad insatisfactoria desde muchos puntos de vista.

Consideramos que el tratamiento habitual del pensamiento y la obra camusianos se ha centrado en el problema del absurdo, sin abordar de manera suficiente el de la praxis. Afrontar este aspecto bajo la doble perspectiva del pensamiento trágico y de la teodicea —en este caso la anti-teodicea y lo que denominaremos antropodicea— puede permitirnos una nueva lectura de esa obra.

Creemos que la filosofía de Camus constituye una revitalización de la tradición del pensamiento trágico. Ésta, de historia inestable, ha permanecido oculta tras la corriente del pensamiento dialéctico imperante en la historia de la filosofía. Tal perspectiva de la obra camusiana nos sitúa frente al problema del mal, producido y padecido por el ser humano, y el cuestionamiento que el mismo dirige no sólo a la existencia de un ser supremo, sino a la posibilidad de erigir una moral de la fraternidad humana sobre las cenizas de Auschwitz¹. La pregunta en torno a la viabilidad o no de la esperanza y de qué tipo de esperanza estará también presente en estas páginas.

A partir del problema de la teodicea, tal como éste ha sido analizado por la tradición filosófica occidental —centrándonos para ello en el planteamiento original establecido por Agustín de Hipona y el tratamiento canónico dado al mismo por Leibniz en el *Essais de Théodicée*—, analizaremos las aportaciones de Camus. El itinerario intelectual de este autor parte del ateísmo y el absurdo, y desemboca en una justificación del ser humano (entendida como defensa de su inocencia frente a las teorías que sitúan el mal en la raíz misma de nuestra existencia) y en una propuesta moral fundada en la dignidad de la persona como valor supremo. Nuestro estudio pretende mostrar cómo el rechazo a la teodicea se conjuga en su obra con una particular visión de la condición humana como antropodicea.

El análisis se desarrollará siguiendo la pauta marcada por Kant a través de las tres preguntas en que resumió la cuestión filosófica esencial —¿qué es el hombre?—; es decir: ¿qué puedo conocer?, ¿qué debo hacer? y ¿qué me cabe esperar?².

Los objetivos que se persiguen pueden resumirse en estos puntos:

1. Clarificar las fuentes del pensamiento camusiano.
2. Presentar la filosofía de Camus como una respuesta al problema del mal —en sus diferentes aspectos—, asunto clave en lo que se refiere al sentido de la existencia humana.
3. Establecer la dependencia mutua entre los conceptos de absurdo y de rebeldía en la obra de Camus, así como sus implicaciones respecto a la praxis moral.
4. Analizar la relación entre los conceptos de *tragedia*, *moral* y *esperanza* (*utopía*), dilucidando, para ello, la deuda de su pensamiento con la tradición trágica, así como

¹ La experiencia de Auschwitz como horizonte ineludible de sentido (o sinsentido) para el hombre contemporáneo ha sido estudiada en el ámbito español por M. Reyes Mate, *La razón de los vencidos*, Anthropos, Barcelona, 1991; y por J. C. Mèlich, *Totalitarismo y fecundidad: la filosofía frente a Auschwitz*, Anthropos, Barcelona, 1998.

² En la *Crítica de la Razón Pura* —“Doctrina trascendental del método”, parte 2ª, cap. 2º; A 804 s., B 832 s.— escribe Kant: <<Todo interés de mi Razón (tanto el especulativo como el práctico) se une en las tres preguntas siguientes: 1) ¿Qué puedo saber? 2) ¿Qué debo hacer? 3) ¿Qué me está permitido esperar?>> Se ciñe Kant al ámbito de lo que él denomina la filosofía mundana o filosofía en sentido cosmopolita, más atenta a los intereses del ser humano que la filosofía académica.

con el pensamiento marxista y el cristianismo, con los que mantuvo un fructífero debate intelectual.

Dado el carácter mixto de filosofía y literatura que presenta la obra de Camus, y el consiguiente perfil no sistemático de su pensamiento, utilizamos como método la lectura y comentario paralelo de sus obras literarias y ensayísticas, buscando a través de la hermenéutica textual el entramado filosófico. Pretendemos ofrecer así una visión genética y crítica de sus textos.

Un análisis exhaustivo de las monografías consagradas a este pensador francés pone de manifiesto que el problema del mal afrontado tanto desde la perspectiva de la no-existencia de la divinidad (fracaso de la teodicea), como desde la cosmovisión que entraña la tragedia clásica (que Camus quiere encarnar a través de su importante creación teatral), no ha sido estudiado suficientemente.

Tras sondear los antecedentes del pensamiento camusiano, haremos un recorrido por el concepto del *absurdo*, a través del cual la existencia humana y el mundo se dibujan con unos rasgos tales que conducirán a Camus a hallar respuesta al sinsentido por medio de una rebeldía trágica, atravesada por un triple conflicto: del hombre consigo mismo —identidad—, con los demás hombres —el problema de la armonización entre la libertad y la justicia— y con el mundo —el conocimiento—. Analizaremos la naturaleza irresoluble del mismo y perfilaremos la imagen del individuo que lucha y busca una salida aunque carece de garantías de éxito. Un conflicto de esa naturaleza lo encontramos ya en Kant, cuya *Crítica de la Razón Pura* lo señala en relación con las aspiraciones de la razón humana y su necesaria búsqueda de lo incondicionado³; y antes en Pascal, que se refiere al deseo irrenunciable de lo absoluto que siente nuestro corazón y nos presenta al ser humano como ser agónico, desgarrado entre dos ejes superpuestos cuyos extremos respectivos apuntan a lo inconmensurable: el ser supremo y la nada, en el ámbito espiritual; lo infinito y el vacío, en el natural. De modo que en la existencia humana tiene lugar una confrontación entre aspiraciones que son exigidas como necesarias, pero resultan imposibles de satisfacer en la facticidad.

Esos dos momentos que hemos señalado en la obra de Camus (absurdo y rebeldía) no la dividen, como se verá, en compartimentos estancos, sin influencias mutuas ni vías de conexión⁴.

En Camus se da una relación constante entre el arte y la filosofía, así como una presencia simultánea del absurdo, la rebeldía y el *amor fati*, de manera especial en sus primeras obras, como lo prueba el hecho de que ya a comienzos de los años cuarenta, al escribir *Le mythe de Sisyphe*, su ensayo sobre el absurdo, tenía en mente el proyecto de realizar su gran obra, *L'homme révolté*, que da respuesta a algunos de los problemas planteados en aquél. A pesar de ello, existe una evolución desde su reflexión inicial en torno al absurdo hasta la superación del mismo en la rebeldía: se da aquí, como veremos, un tránsito desde el ámbito de lo individual hacia el de lo colectivo. Ambos períodos dan lugar a una producción filosófica y literaria que se estructura en torno a dos ejes temáticos:

- Absurdo-Nihilismo, al que corresponden *L'étranger* (novela) —publicada en junio de 1942—, *Le mythe de Sisyphe* (ensayo filosófico) —publicado en

³ <<La razón humana tiene el destino singular, en uno de sus campos de conocimiento, de hallarse acosada por cuestiones que no puede rechazar por ser planteadas por la misma naturaleza de la razón, pero a las que tampoco puede responder por sobrepasar todas sus facultades>> —KrV, A, VII (*Crítica de la Razón Pura*, trad. de Pedro Ribas, Alfaguara, Madrid, 1984, pág. 7) —.

⁴ En mayo del año 36 escribe en su diario: <<Obra filosófica: el absurdo. Obra literaria: fuerza, amor y muerte bajo el signo de la conquista. Mezclar los dos géneros en las dos, respetando el tono particular. Escribir algún día un libro que dará el sentido.>> (*Carnets I*, Gallimard, París, 1962, pág. 40.)

octubre de 1942—, *Caligula* (teatro) —estrenada en 1945—, y *Le malentendu* (teatro) —primera representación en 1944, con María Casares—.

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

Con anterioridad a *L'étranger* trabaja en su primera novela, *La mort heureuse*, de publicación póstuma, y en su primera obra teatral, *Révolte dans les Asturies*, que se representó por vez primera en 1936. Asimismo, aparecen dos conjuntos de ensayos breves: *L'envers et l'endroit* —1937— y *Noces* —1939—. Ambas obras corresponden a una etapa inicial de felicidad y afinidad con el mundo que puede denominarse de *pensamiento solar*, utilizando una expresión nietzscheana que toma Camus⁵.

Esas obras están presididas por la *pensée de midi*, una sabiduría que, como *ars vitae*, nutrirá no sólo su creación posterior, sino también su vida en forma de manantial poderoso de amor por la existencia. Así lo afirma en el prefacio que escribe en 1956 para una nueva edición de la primera de ellas⁶.

Las últimas obras de Camus publicadas son *L'été* —1954—, que contiene ensayos comprendidos entre 1939 y 1953, *La chute* —1956—, desolada novela con elementos autobiográficos que supone una recaída en el pesimismo y la ambigüedad moral, *L'exil et le royaume* —1957—, compendio de relatos breves escritos a partir de 1952, y *Réflexions sur la guillotine* —1957—. Tras concedérsele el Nobel de literatura en 1957, trabaja en *Los possédés*, adaptación teatral de la novela de Dostoievski, que se representará en 1959. Hasta el día de su muerte, acaecida el cuatro de enero de 1960, se ocupó de la redacción de su última novela, también autobiográfica, *Le premier homme*, que no llegó a terminar y apareció publicada póstumamente en Gallimard en 1994.

⁵ <<Nací pobre, bajo un cielo feliz, en una naturaleza con la que sentía afinidad, no hostilidad. Por tanto, no comencé por el desencanto, sino por la plenitud>>. (Para las citas de las obras de Albert Camus, remitimos al lector al texto original francés de la edición en dos volúmenes de la Bibliothèque de la Pléiade de Gallimard, París, 1962 y 1965, cuyo contenido se detalla en el apartado de fuentes bibliográficas y que recogen la casi totalidad de la obra camusiana —excepto *La mort heureuse*, los tres *Carnets*, *Le premier homme* y algunos otros textos breves, como cartas. En estos casos se especificará la edición o fuente utilizada—. En lo sucesivo citaremos de este modo: el título de la obra seguido por el número del volumen en romanos y el número de la página en árabes. Así, en este caso, *Actuelles I*, II, 380. La traducción de los textos es mía.)

⁶ <<Sé que mi origen está en *L'envers et l'endroit*, en ese mundo de pobreza y de luz en que viví mucho tiempo y cuyo recuerdo me preserva todavía de dos peligros contrarios que amenazan a todo artista, el resentimiento y la satisfacción>> (*L'envers et l'endroit*, II, 6).

I. ANTECEDENTES

Accroître le bonheur d'une vie d'homme, c'est étendre le tragique de son témoignage. L'oeuvre d'art (si elle est un témoignage) vraiment tragique doit être celle de l'homme heureux. Parce que cette oeuvre d'art sera tout entière soufflée par la mort.

Carnets, I, 120 (1938)

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

Camus se interesa muy pronto tanto por la filosofía de Schopenhauer como, en especial, por la de Nietzsche. A ellos dedica uno de sus primeros artículos publicados, “Essai sur la musique” [1932], donde expone su concepción de la música como arte trágico por excelencia. Mostraremos también cómo el pensamiento trágico de F. Hebbel está presente en un trabajo muy posterior, el titulado *Sur l’avenir de la tragédie* [1955].

En relación con Jean Grenier, su profesor de filosofía en Argel, hemos decidido incluirlo aquí a pesar de que ni la relevancia de su pensamiento ni su influencia intelectual en Camus sea equiparable a la de los tres autores citados más arriba. La razón es que jugó un papel importante en la vida de Camus, especialmente en su etapa de formación. Él fue quien descubrió su vocación literaria y filosófica, quien orientó sus primeras lecturas filosóficas y quien le mostró, por vez primera, el papel que ocupa el arte en la existencia humana. Dentro de la sección de fuentes francesas de su pensamiento, nos detendremos también a indagar las influencias que recibe de André Malraux, escritor que también pretende rescatar en su creación la tradición trágica.

1. Arthur Schopenhauer

1.1. El primer filósofo del absurdo

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

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

Citando a Bergson, indica Rosset que <<toda filosofía se remite a una o dos intuiciones fundamentales de las que la obra entera del filósofo, en su diversidad y complejidad, no es más que una expresión más o menos directa>>, y añade que el pensamiento de Schopenhauer constituye un claro ejemplo de esta tesis bergsoniana, pues dicha obra se edifica sobre una cierta concepción del absurdo, una visión del mundo en completa oposición con toda clase de razón o justificación, convirtiéndose, en definitiva, en el primer filósofo que construye un sistema cuyo <<fundamento único>> está en el sentimiento del absurdo².

El análisis de lo absurdo en Schopenhauer se desarrolla en cuatro frentes: la finalidad, la necesidad, la libertad y el tiempo.

Por mediación de estos cuatro elementos, el filósofo alemán va trenzando la imagen del universo gobernado por una Voluntad que constituye su esencia, su ser-en-sí, carente de toda causalidad que la origine y de toda teleología que la oriente. Se trata asimismo de una realidad en

¹ <<Es destacable que la influencia cada vez más considerable de los filósofos genealogistas —Marx, Nietzsche y Freud—, así como el interés contemporáneo manifestado por las expresiones literarias y estéticas del absurdo, no hayan suscitado un foco de interés en torno a la obra de Schopenhauer>> (Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l’absurde*, P.U.F., París, 1967, pág. 6). (La traducción de los textos de Rosset es mía.)

² C. Rosset, *Op. cit.*, págs. 63-64.

la que todo se repite circularmente y en la que, por consiguiente, el tiempo como concatenación de sucesos irrepetibles no existe, siendo éste una apariencia, una falsa imagen heredada de la tradición judeocristiana.

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

- En relación con la finalidad, la existencia de todos los seres parece obedecer a un *telos*. En el caso particular de las acciones humanas, la tradición filosófica ha insistido en su carácter teleológico desde Aristóteles, por considerar que están sujetas a una estrategia racional que las hace encaminarse hacia la felicidad como objetivo último y motivo primordial de toda praxis. Sin embargo, Schopenhauer sostiene que esto es verdad sólo en el ámbito apariencial, no en el nouménico: <<El universo, con todo lo que encierra, se nos aparece como juguete de una eterna necesidad, de una insondable e implacable *ananké*, que, careciendo de fin conocido, nos es incomprendible>>³.

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

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

<<La variedad de las organizaciones, la perfección artística de los medios en virtud de los cuales cada una de ellas está dispuesta en atención a sus elementos y a sus presas, contrastan aquí claramente con la ausencia de todo lo que podría suponerse que fuera un fin. En lugar de esto hallamos sólo el bienestar de un momento, un goce fugitivo condicionado por la necesidad, largos y numerosos dolores, un combate perpetuo, *bellum omnium*, en que cada ser es a su vez cazador o cazado; confusión, privaciones, necesidad, angustia, lamentos, gritos y congojas, y esto *per saecula saeculorum*, o hasta que estalle otra vez la corteza de nuestro planeta>>⁴.

Schopenhauer sostiene aquí la tesis opuesta a la de la teodicea leibniziana —sobre la que reflexionaremos en el apartado tercero del capítulo III—. Leibniz sostiene en su *Essais de théodicée* [1710]⁵ que la perfección del diseño general del mundo justifica las imperfecciones de detalle; para Schopenhauer, la ausencia de todo diseño general deja intactas las múltiples perfecciones de detalle de un mecanismo absurdo.

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

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

³A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y como representación* [1819] (trad. de E. Ovejero y Mauri), Aguilar, Madrid, Buenos Aires, México, 1960, II, XXV, pág. 156.

⁴ *Ídem*, XXVIII, pág. 180.

⁵ G. W. Leibniz, *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Garnier-Flammarion, París, 1996.

un pobre actor que, orgulloso, consume su turno sobre el escenario para jamás volver a ser oído. Es una historia narrada por un idiota, llena de estruendo y furia que nada significa>>⁶.

1.2. Incompatibilidad entre lo absurdo y lo trágico

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

En relación con el arte en general y con la tragedia en particular, es cierto, sin embargo, que Schopenhauer le concede una importancia excepcional en orden al conocimiento de la verdad. Así lo señala la profesora Ávila Crespo al reflexionar sobre el ser de la obra de arte en el pensamiento schopenhaueriano: <<Lo que se ofrece a la visión estética es un objeto puro, la Idea, objetivación inmediata de la Voluntad (...) El artista es ese sujeto puro que, en cuanto tal, remonta, aunque sólo sea temporalmente, su condición de individuo sometido al espacio, el tiempo y la causalidad (...) El artista (...) abandona el estado miserable de individuo y atraviesa el velo ilusorio de Maya>>⁷.

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

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

<<Lo que, independientemente de cómo aparezca, imprime a todo lo trágico su peculiar impulso hacia la elevación no es sino el alumbramiento de la certidumbre de que ni el mundo ni la vida son capaces de garantizar satisfacción auténtica alguna y, por consiguiente, que el apego que les tengamos carece de valor: en eso estriba el espíritu trágico: conduce en consecuencia a la resignación>>⁸.

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

El ser humano aparece como una marioneta presa de ilusiones (la libertad, la elección de motivos, el transcurrir del tiempo, el nacimiento y la muerte) que despierta lo cómico más que lo trágico⁹. Para Schopenhauer, el único y auténtico protagonista de la tragedia no es otro que la Voluntad destruyéndose a sí misma, autoinmolándose: el espectador, enfrentado en el drama a la autodestrucción de la Voluntad, descubre que la vida, expresión de la misma, no merece el apego que se le tiene. Como en Aristóteles, la tragedia tiene aquí una función catártica, si bien ésta se opera no sobre emociones, sino sobre el propio deseo de subsistir que la vida ha puesto en todos los seres.

⁶ *Macbeth* (ed. y trad. Instituto Shakespeare, bajo la dirección de M. A. Conejero), Alianza, Madrid, 1980, pág. 128. (Cfr. R. Ávila Crespo, “Pesimismo y filosofía en A. Schopenhauer”, *Pensamiento*, 177 (45), 1989, pág. 64.)

⁷ R. Ávila Crespo, *Loc. cit.*, págs. 57-75.

⁸ A. Schopenhauer, *Op. cit.*, III, XXXVII, pág. 319.

⁹ *Ídem*, II, XXVIII, pág. 184.

El arte trágico escapa de algún modo a esa servidumbre de la Voluntad a la que todo está sometido, y la función de conocimiento que para la propia Voluntad tiene el arte en cuanto que nítido espejo del mundo, se vuelve aquí contra ella: <<En los conflictos que constituyen la acción de la tragedia descubre Schopenhauer —indistintamente si se producen entre hombre y hado o entre hombre y hombre— la lucha desencadenada entre las diversas manifestaciones de la Voluntad y, en consecuencia, por la Voluntad consigo misma>>¹⁰.

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

<<Se considera con razón la tragedia como el género poético más elevado (...) La tragedia nos representa el conflicto de la Voluntad consigo misma en todo su horror y en el desarrollo más completo del grado supremo de objetivación. Y nos presenta este cuadro, ya provengan nuestros dolores del azar o del error que gobierna el mundo bajo la forma de fatalidad y con tal perfidia que tiene todas las apariencias de una persecución personal deliberada, ya tengan su origen en la misma voluntad humana, en los proyectos y esfuerzos individuales que se entrecruzan y combaten o en la malicia y estupidez de la mayor parte de los mortales. Una y la misma Voluntad es la que vive y se manifiesta en todos; pero sus manifestaciones luchan y se destrozan entre sí>>¹¹.

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

A la vista de todo ello, parece justificado afirmar que, en el contexto de una filosofía del absurdo sin más, difícilmente cabe hablar de tragedia en sentido propio si entendemos que, para que se dé lo trágico, es necesaria la presencia de un conflicto entre lo sentido y exigido como necesario (una vida plena y autoconsciente) por un sujeto (el héroe) dotado de libertad y de una capacidad de acción creíbles, y lo que el reino de lo posible, lo fáctico, le ofrece; emergiendo de tal conflicto su acción rebelde¹².

Y es que, al referirse al mundo como “representación”, Schopenhauer no está aludiendo sólo a su condición de fenómeno que aparece ante un sujeto, sino también a su carácter *teatral*, como pone de manifiesto la profesora Ávila Crespo cuando, en el artículo ya mencionado, escribe: <<Detrás de los bastidores, más allá de las bambalinas, existe una verdad cuyo rostro es menos “aparente” que el que presentimos mientras no cae el telón. Y en ese inmenso teatro que es el mundo —el recuerdo de Calderón resulta obvio— no cabe hablar de división entre actores y espectadores: todos somos actores, y sólo en contadas ocasiones nos está permitido, como espectadores, meditar sobre nuestra propia condición>>¹³.

El héroe trágico que lucha ha tomado partido por la verdad, por la compasión, por el honor; posee su jerarquía de valores y, a partir de ella, decide afrontar su destino con rebeldía: todo ello resulta imposible en un mundo absurdo ante el que no cabe más que la perplejidad, o sea, la parálisis. Algo distinto es que el paso por la experiencia de lo absurdo, la toma de

¹⁰ P. Szondi, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico* (trad. de Javier Orduña), Destino, Barcelona, 1994, pág. 205.

¹¹ A. Schopenhauer, *Op. cit.*, III, pág. 248.

¹² En este sentido escribe Rosset: <<En un cierto sentido, el absurdo absoluto, tal como lo describe Schopenhauer, participa más bien de lo cómico que de lo trágico. En el núcleo de la experiencia de la vida, se encuentra una profunda falta de armonía que envuelve en la disonancia todo el orden del mundo: como una partitura de una factura perfecta ejecutada sobre un piano desafinado por un pianista que ha quedado súbitamente sordo. El carácter cómico de la situación humana, siempre presente para el espíritu de Schopenhauer incluso cuando lo silencio, proviene de la sordera de los hombres frente a su experiencia absurda: en el seno del determinismo, actúan como si fueran libres, y se creen activos y vivos cuando están pasivos y muertos. Así se ríen en el guiñol de las marionetas animadas por el titiritero, que imitan la vida. En toda conducta, la mezcla de determinismo ciego y de consciencia de libertad revela una potencia cómica; Bergson ha extraído de esta idea toda la teoría de la Risa>> (C. Rosset, *Op. cit.*, pág. 103).

¹³ R. Ávila Crespo, *Loc. cit.*, págs. 63-64.

consciencia del nihilismo, sea un tránsito necesario para el que es hijo de una tradición que condena la vida: sólo así aprecia el valor y el sentido de la belleza y es capaz de salir de un estado de engaño y anulación de su consciencia¹⁴.

La toma de consciencia del sometimiento puede ayudarnos a lograr una cierta liberación a través de la lucidez, pero, según Schopenhauer, la mayoría de los seres humanos rechazan esa toma de consciencia que les arrastrará a un estado de lasitud y fatiga, y, finalmente, de sentimiento de la nada. Como indica Rosset, reaparece en Schopenhauer el tema pascaliano del “divertimento”: el hombre del divertimento <<prefiere una seriedad irrisoria a una angustia verdaderamente seria>>, por lo que elimina de su consciencia toda forma inquietante de puesta en cuestión¹⁵.

En Schopenhauer no hay vestigios de una grandeza trágica en la condición humana, de ese <<misère prince dépossédé>> del que nos habla Pascal.

Pero, al margen de la ausencia de esa visión trágica de la existencia, también la teoría schopenhaueriana sobre el teatro trágico puede ser puesta en entredicho. Así lo hace Walter Kaufmann:

<<Se dice que Schopenhauer desarrolló una importante teoría sobre la tragedia; pero en realidad únicamente dedicó unas pocas páginas, muy decepcionantes, sobre la materia. En primer lugar, tres páginas en *El mundo como voluntad y como representación* (1819), al final de la sección 51, y luego seis páginas más al final del capítulo 37 del segundo volumen, añadido a la segunda edición en 1844>>¹⁶.

Hay, sin embargo, un fragmento que sí queremos destacar por aparecer en él una fecunda idea sobre la culpa trágica que encontramos también desarrollada en Hebbel y en Nietzsche, y que analizaremos más adelante en Camus. Schopenhauer se pregunta acerca del motivo por el que se puede inculpar a Ofelia, Desdémona o Cordelia, y al tipo de personaje que ellas representan, y responde: <<Únicamente la concepción del mundo vulgar, optimista racionalista-protestante, o para hablar con más propiedad, judaica, puede reclamar esta justicia dramática, sin la cual no se sienten satisfechos. El verdadero sentido de la tragedia es la comprensión de que lo que el héroe expía no son sus pecados individuales, sino el pecado original, la culpa de vivir>>¹⁷.

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

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

¹⁴ Para Camus, el caso de O. Wilde es emblemático de cómo la experiencia de lo absurdo, en su caso la soledad de una prisión injusta, operó una profunda transformación en su concepción del arte, haciendo que su obra posterior adquiriera los caracteres que definen, en su opinión, el arte rebelde —véase capítulo II, 3.3—.

¹⁵ C. Rosset, *Op. cit.*, págs. 103-105.

¹⁶ W. Kaufmann, *Tragedia y filosofía* (trad. de Salvador Oliva), Seix Barral, Barcelona, 1978, pág. 433.

¹⁷ A. Schopenhauer, *Op. cit.*, III, pág. 248.

del hombre es haber nacido>>¹⁸.

2. C. Friedrich Hebbel: tres épocas trágicas

Ortega cita en numerosas ocasiones a Christian Friedrich Hebbel —pensador y dramaturgo alemán que vive entre 1813 y 1863—, y anuncia su próxima resurrección a la fama, tras años de olvido entre los alemanes y europeos en general¹⁹. Ciertamente, este resurgimiento no se ha producido, a pesar de la predicción orteguiana. Sí que ha tenido, no obstante, fugaces y tímidas emergencias: tal sucede, creemos, en algún lugar de la obra camusiana. Las ideas filosóficas que aparecen en *Sur l'avenir de la tragédie* [1955] proceden, como señala M. Carlson²⁰, de Hebbel, más que de Hegel como se había sostenido. Una lectura atenta, tanto de su obra teatral como de sus ensayos, nos permite conceder crédito a esta tesis, si bien reconocemos que es arriesgada. Confiamos en que estudios posteriores nos permitan profundizar en ella y aportar nuevos datos.

Hebbel, a diferencia de Schopenhauer, se interesó ampliamente por la tragedia, no sólo como creador —*Judith, Inés Bernauer, Giges, Los nibelungos*—, sino también como filósofo que, imbuido de Romanticismo, hizo del arte la más sublime expresión del espíritu, y de la tragedia la soberana de todas las artes, pues <<expone el proceso vital en sí mismo. Concretamente (...) en el sentido de que nos patentiza la desasosegante relación en que se encuentra el individuo; a saber, que el individuo, desligado de su nexa original, continúe viéndose confrontado con el todo, siendo como es parte integrante de él a pesar de su inconcebible libertad (...)

El arte ha sabido siempre disolver el aislamiento sirviéndose del mismo descomedimiento arraigado en él, liberando así a la idea de lo deficiente de su forma. En el descomedimiento reside la culpa, pero también —en la medida en que quepa requerirla en el terreno del arte— la reconciliación, toda vez que lo aislado sólo es descomedido en tanto imperfecto y desasistido de todo derecho a la pervivencia, razón por la cual se ve abocado a laborar en el sentido de su propia destrucción. Es ésta una culpa originaria, inseparable de la noción de hombre y apenas percibida, que viene impuesta con la misma vida>>²¹.

Así, Hebbel pondera la desmesura (*hybris*) del héroe —individuo que, a pesar de su imperfección, se separa del todo proteico y se opone a él— como origen de la culpa trágica, idea que acabamos de ver también en Schopenhauer. Pero se trata de una desmesura que no tiene su razón de ser en la voluntad del héroe, sino en su propia condición de individuo dotado de cualidades inusuales. Frente al exceso está la virtud de la *sophrosine* (moderación), denostada por Nietzsche como virtud pasiva, sólo negativa²², pero asumida por Camus como enseñanza capital de la tragedia griega.

Esta idea de moderación, que en el caso de Hebbel no es considerada, se refiere a la restricción de los impulsos espontáneos motivada por <<el respeto a la prohibición social de invadir ciertas esferas, es decir, el *aidós*; la conveniencia de no ir más allá de un cierto límite, por

¹⁸ Calderón, *La vida es sueño* (ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros), Espasa, Madrid, 1997, Primera Jornada, vs. 102-112, pág. 180.

¹⁹ J. Ortega y Gasset, *El Espectador II. Poeta de la costumbre*, en *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1966, II, pág. 178.

²⁰ Marvin Carlson, *Theories of the theatre*, Cornell University Press, Londres, 1993, págs. 398-399.

²¹ Citado por P. Szondi, *Op. cit.*, págs. 214-215.

²² F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca* [1870] (trad. de Gherardo Ugolini), Cronopio, Nápoles, 1994, pág. 62. Se trata de un estudio introductorio al curso universitario sobre *Edipo rey* de Sófocles que impartió en la Universidad de Basilea en el segundo semestre de 1870, dos años antes de la publicación de *El nacimiento de la tragedia* —no he podido hallar traducción española de este breve ensayo—.

miedo al castigo divino; o el simple cálculo humano de la ventaja a largo plazo (...) Su verdadero oponente es la *hybris*>>²³.

Hebbel, igual que Kierkegaard, rechaza la reconciliación hegeliana como un acercamiento excesivamente optimista a la realidad; pero mientras Kierkegaard fundó en la fe religiosa otro centro para la existencia, Hebbel encontraba en el núcleo del universo sólo un conflicto irresoluble. Desafiaba la pretensión de Hegel de que la filosofía hubiese reemplazado al arte como la más alta interpretación de la vida y afirmaba que, por el contrario, la filosofía de Hegel enmascaraba la terrible realidad de la existencia mediante su recurso a unificar tesis y antítesis en una más alta síntesis: si Hegel se aproxima al centro de la vida mediante círculos lógicos concéntricos que lo van acosando indirectamente, el arte mira simbólica pero directamente a ese centro turbulento. <<El arte es una filosofía realizada, igual que el mundo es la Idea realizada>>, escribe. Tanto su crítica a Hegel como su teoría del arte, las vamos a encontrar desarrolladas en Camus como veremos más adelante.

Es la obra trágica, no la filosofía, la que puede <<mediar entre la Idea y la condición del hombre y el mundo>>. Para hacer esto debe reflejar el proceso histórico, debe llegar a ser el espejo del día e incluso del instante inmediato y expresar el espíritu de su propia edad cualquiera que sea el tema. En esta misma dirección escribe Ricardo Baeza en su estudio preliminar a *Judith*: <<Hebbel es, ante todo, un artista, sin grandes disposiciones para la especulación metafísica. Toda su filosofía no existe sino en relación y aplicada a su estética. La idea central es la teoría del hombre de genio, que él, desde luego, identifica con el poeta (...)>>²⁴.

Para Hebbel, el arte es la suprema actividad del espíritu, superior a la filosofía, por lo que llega a considerarlo como experiencia próxima a la religiosa, al afirmar que <<no hay otra revelación de lo divino que el arte>>²⁵, y señalar la poesía como <<*Evangelio laico*>> que engendra en nosotros la serenidad y la alegría, elevándonos hasta llegar a contemplar la confusión y miseria de este mundo a vista de pájaro²⁶.

En *Ein Wort über das Drama* [1843], Hebbel establece una teoría general de la tragedia basada sobre la común división filosófica de la vida entre el *ser* y el *llegar a ser* (*Sein* y *Werden*). El *Sein* representa el <<nexo original>>, como el *Geist* de Hegel, del cual las manifestaciones individuales del *Werden* nacen. Cuando el individuo busca expresar su propia forma y focalidad, necesariamente se aparta del significado original unitario y así, inevitablemente, se libera una fuerza contraria para restaurar el equilibrio que él ha roto. Este hecho se hace patente con especial fuerza en el caso del héroe. La culpa trágica es, como en Schopenhauer, el inevitable resultado de este proceso de individualización.

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

²³ Francisco Rodríguez Adrados, *La democracia ateniense*, Alianza, Madrid, 1993, pág. 64.

²⁴ F. Hebbel, *Judith* (trad. de R. Baeza y K. Rosenberg), Atenea, Madrid, 1918, pág. XV. Hemos consultado también su obra *Ein Wort über das Drama* (utilizando una traducción inédita a cargo del profesor Juan A. Estrada), en *Sämtliche Werke*, 2 v., R. M. Werner, Berlín, 1904.

²⁵ Citado por R. Baeza, "F. Hebbel, su vida y su obra", en F. Hebbel, *Loc. cit.*, pág. XVI.

²⁶ En la misma línea de Hebbel, su coetáneo Kierkegaard, lamentándose de la arrogancia y presunción propias de nuestra época por las que ésta ha despreciado las lágrimas de la tragedia, el arte por excelencia, y ha prescindido de la misericordia, se pregunta: <<Ahora bien, ¿qué es la vida humana y qué es el género humano si se eliminan ambas cosas? Porque no hay más alternativa que la melancolía de lo trágico o la profunda pena y la profunda alegría de la religión>> —S. Kierkegaard, *Obras y papeles. IX. Estudios Estéticos II: de la tragedia y otros ensayos* (trad. de Demetrio Gutiérrez Rivero), Guadarrama, Madrid, 1969, pág. 24—.

<<¡Maldito sea Nabucodonosor! ¡Maldito sea, por haber concebido un gran pensamiento, un pensamiento que él no puede llevar a buen término, que sólo conseguirá estropear y hacer ridículo! Desde hace tiempo lo sentía yo: la humanidad no tiene más que un gran fin: engendrar un dios; a este dios, ¿cómo probarle su divinidad sino oponiéndose a ella por un eterno combate? ¿Le será preciso suprimir todos los movimientos insensatos de la piedad, del horror de sí mismo, del vértigo ante su misión monstruosa; tendrá que triturar esta humanidad, y aun en la hora de la muerte arrancarle un grito de gozo?... Nabucodonosor sabe hacerse más fácil la obra: el pregonero le consagra dios; ¡y yo, yo tengo que entregar al mundo la prueba de mi divinidad!>>²⁷.

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

A diferencia del pecado original del cristianismo, que tiene su origen en la voluntad humana —*Génesis*—, esta culpa surge del mismo trabajo de la Voluntad creadora. El héroe es destruido no tanto por acciones demoníacas, sino principalmente porque él es un individuo. Como símil de la vida, Hebbel sugiere un gran río en el cual los individuos son témpanos de hielo que necesariamente deben ser derretidos y absorbidos por la corriente: <<La vida es el gran río y gotas las individualidades, donde las de condición trágica son témpanos de hielo destinados a fundirse refregándose y deshaciéndose mutuamente a golpes>>²⁸.

Como ha señalado Szondi, el héroe <<debe perecer por la interposición que su forma alterada supone a la idea de la vida que fluye, por más que su metamorfosis en rígido aislamiento no se desprenda de su voluntad, sino del propio proceso objetivo de la vida>>²⁹. Con todo ello queda patente que, para Hebbel, la condición trágica es inseparable de la propia naturaleza de toda existencia.

Dado que en la teoría de Hebbel se abandonó el paradigma de la reconciliación hegeliana, no resulta sorprendente que los hegelianos lo atacasen tachándolo de pesimista e incluso de rupturista desde el punto de vista filosófico. Él, no obstante, se mantuvo firme y afirmaba <<que es inútil pedirle al poeta lo que Dios mismo no provee: la reconciliación y la disolución de las disonancias>>. Todo lo más que se puede pedir al poeta es que <<muestre que la catástrofe es inevitable, es decir, que como la muerte, está establecida por el nacimiento mismo>>. El único solaz ofrecido es el de la Idea que no cambia y Hebbel sugiere que el héroe trágico no debería morir <<resentido e irreconciliado>>, sino ganar en la muerte <<una clara visión de la relación de lo individual con la totalidad>>. En vez de una verdadera reconciliación al estilo hegeliano, Hebbel vio esto como un tipo de aceptación estoica de lo inevitable. En el caso de Camus, este acatamiento no conduce a la ataraxia sino a una tensión vital que no emerge del aturdimiento, sino de la decisión lúcida de aferrarse a la existencia; siendo, sin embargo, aquélla la vía elegida por Schopenhauer como acabamos de ver en el apartado anterior³⁰.

El pensamiento de Hebbel supone una inflexión en la historia de las ideas del siglo XIX³¹. Su rechazo del optimismo teleológico hegeliano no le llevó, como a Schopenhauer, a rechazar las obras de la Voluntad de vivir en su conjunto. Hebbel vio el conflicto como una parte

²⁷ F. Hebbel, *Op. cit.*, pág. 17.

²⁸ Citado por P. Szondi, *Op. cit.*, pág. 215.

²⁹ P. Szondi, *Ídem*.

³⁰ En *Le mythe de Sisyphé* Camus reflexiona sobre la muerte del héroe, poniéndola en relación con estos mismos términos de reconciliación y resentimiento aunque en un sentido no idéntico al hebbeliano.

³¹ P. Szondi, *Ídem*, págs. 216-217.

necesaria del proceso vital, y la tragedia un medio de proveer si no una reconciliación de los dualismos existenciales, al menos una resolución temporal de la disonancia <<en cuanto ésta aparece demasiado prominentemente>>, como dos círculos en el agua que se funden en un único círculo mayor. Siempre permanecerá ahí una más fundamental disonancia que ni el arte ni la filosofía intentan resolver, la disonancia original que causó la individuación o dualidad en el primer momento. La *culpa trágica* es inevitable porque esta causa interior permanece sin revelar:

<<A la pregunta de por qué hubo de producirse la fractura entre el individuo y el conjunto de la vida, no hallaría Hebbel *nunca una respuesta, como tampoco la encontrará nadie que formule seriamente la cuestión* (...) El hombre en Hebbel deviene —anticipando así a Kafka— culpable respecto a una potencia vital que ni conoce ni comprende, inmerso en un proceso no solventable racionalmente (...) En consonancia con la radicalización de la culpa, se descartará en Hebbel la posibilidad de una conciliación *en el marco del concierto individual*, es decir, en la tragedia misma>>³².

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

Estas observaciones generales sobre la dinámica de la tragedia son objeto de un enfoque más particular en *Vorwort zur 'María Magdalena'* [1844]. Aquí repite su opinión de que la función del drama consiste en ilustrar <<el estado de existencia del mundo y el hombre en su relación con la Idea>>. El objeto del drama no es otro, pues, que la naturaleza esencial del ser humano y las relaciones entre los individuos y el universo, y no los conflictos accidentales o los intereses banales que puedan inquietar a la sociedad en una época determinada. Él arguye que la grandeza de la tragedia sólo puede emerger cuando se está verificando algún cambio significativo en esta relación; una situación que ha tenido lugar sólo tres veces en toda la historia del drama:

- La primera, durante el período de la tragedia griega, cuando la vieja concepción ingenua de los dioses fue desafiada por el nuevo concepto del Hado. Son tragedias con fuerte contenido religioso.
- La segunda, en tiempos de Shakespeare, cuando la creciente consciencia protestante volvió la atención sobre lo individual, y el conflicto hombre-hado se transformó en un dualismo trágico dentro del propio individuo. El conflicto trágico en la modernidad se inmanentiza en el propio sujeto, siendo ahora sus propias e íntimas necesidades las que entran en conflicto. En Pascal encontramos un conflicto intestino entre la inteligencia —razón— y el sentimiento —corazón—, mientras que en Kant se manifiesta en el interior de la propia razón humana. Se trata de tragedias con contenido moral.
- Por último, en el propio tiempo de Hebbel ha aparecido una nueva fuente de dualismo trágico —un dualismo que según Hebbel se vislumbra ya en algunas obras de Goethe— que es el dualismo dentro de la Idea misma o, al menos, en la parte de ella que nosotros podemos comprender: <<Las instituciones existentes en la sociedad humana —políticas, religiosas y morales— han llegado a ser problemáticas y la tragedia puede desarrollarse sobre la base de las contradicciones percibidas en estas manifestaciones de la Idea>>. Son tragedias con fuerte contenido político. El hombre moderno no desea derribar las instituciones tradicionales sino restablecerlas sobre fundamentos más firmes, menos contradictorios.

³² *Ídem*, págs. 217-218.

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

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

3. Friedrich Nietzsche: tragedia y *amor fati*

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

Ecce Homo

Aun cuando, tras habernos acercado a la obra de Hebbel, estas palabras de Nietzsche nos suenen más como la expresión de un deseo que como la constatación de una realidad, es cierto, sin embargo, que en Nietzsche la tragedia adquiere una dimensión muy especial. La importancia de lo trágico en la obra de Nietzsche, no sólo en su vertiente artística sino como caracterización de un género de pensamiento, ha sido puesta de manifiesto por la profesora Ávila Crespo en su obra *Nietzsche y la redención del azar*³³.

A dilucidar las características de esa cultura trágica en la interpretación que de ella hace Nietzsche dedicaremos las próximas páginas, observando la proximidad que existe entre sus teorías y las de Hebbel, quien escribió algunas de sus obras en torno a las fechas en que nace Nietzsche —1843-1844—, lo que puede inducirnos a pensar que éste, además de conocerlas, hallara en ellas la inspiración para algunas de las vigorosas teorías que luego plasmará en *El*

³³ Remedios Ávila Crespo, *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, 1986, pág. 27.

Nacimiento de la Tragedia. Y no se trata sólo de una hipótesis, pues, aunque se ha sostenido lo contrario³⁴, hemos podido comprobar que Nietzsche cita a este autor en diversos lugares de su obra³⁵.

Esto nos permitirá comprender en toda su extensión el proyecto camusiano de contribuir con su obra a mantener viva la tragedia, pues Camus asume la tragedia ática como horizonte de sentido a través de Nietzsche.

Como se verá a lo largo de este estudio, la influencia de Nietzsche en la obra camusiana es evidente y Camus lo cita constantemente como fuente de inspiración en su concepción del *amor fati*, su interpretación de la tragedia, su concepción del arte en general, incluso en su forma de afrontar su propia existencia. Hay, por ejemplo, una enorme similitud entre las anotaciones biográficas de Nietzsche (proyecto de obras, desconfianzas, preocupaciones relativas a la salud, autoimposición de silencio, etc.) y las que encontramos en los *Carnets*. También se interesan por autores comunes. Así, por ejemplo, Nietzsche nombra en su madurez como escritores favoritos a Dostoievski y Stendhal, y de este último, *Rojo y Negro* como obra predilecta. Por el primero Camus se interesa ya desde *Le Mythe de Sisyphe*, y, respecto a la novela de Stendhal, constituye una fuente de inspiración para la última parte de *L'étranger*. Como Meursault, el protagonista de *Rojo y Negro*, Julien Sorel, espera en presidio su juicio y ejecución, siendo visitado por sus dos nobles amantes (señora Renal y Mathilde) y por un sacerdote visionario que pretende convertirle.

3.1. Componentes de la tragedia ática: Esquilo

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

<<Helenismo y pesimismo habría sido un título menos ambiguo, y habría indicado que en él se muestra por primera vez cómo acabaron los griegos con el pesimismo, con qué lo vencieron. La tragedia es precisamente la demostración palpable de que los griegos no fueron pesimistas>>³⁶.

Nietzsche define la tragedia griega antigua como la expresión *apolínea* de misterios *dionisiacos*, y, en este sentido, se refiere a ella como obra de arte total: funde las expresiones más subjetivas del arte —la música y la lírica (Arquíloco), que encarnan el instinto dionisiaco— con las más objetivas —la épica y el drama (Homero), propias del espíritu apolíneo—³⁷. Es así como en la tragedia ática se mantiene un tenso equilibrio entre Apolo y Dioniso: <<...hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes>>³⁸.

Nietzsche sostiene que el esclarecimiento y comprensión del fenómeno dionisiaco constituye una de sus aportaciones más decisiva y novedosa: mientras que Apolo es el dios triunfante, el dios de la belleza luminosa, Dioniso es el dios sufriente, manifestación de la Vida como unidad primordial que, habitualmente, permanece oculta, velada, en la sombra de una realidad polifacética. Éste es un dios singular en el universo olímpico, pues suele mostrarse bajo

³⁴ Cfr. F. Hebbel, *Judith*, ed. cit., pág. VIII, donde Ricardo Baeza escribe, refiriéndose a Nietzsche: <<De haber conocido (a Hebbel) no habría dejado de saludar en Holofernes la prefiguración de su superhombre ni de señalar tantas ideas afines>>.

³⁵ Cfr. *Nietzsche Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*, Walter de Gruyter, Múnich/Berlín/Nueva York, 1967-77 y 1988, vol. 7, págs. 167, 210, 355; vol 11, págs. 336; vol. 14, págs. 45 y 537.

³⁶ F. Nietzsche, *Ecce Homo* [1888] (trad. de Andrés Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1978, págs. 67-68.

³⁷ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* [1872] (traducción de Andrés Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1995 pág. 61.

³⁸ *Idem*, pág. 84.

la apariencia de la máscara y el extravío, convocando a sus fieles lejos de la ciudad donde los invita a una comunión con la naturaleza en el éxtasis y el entusiasmo; <<es un dios de la vegetación, del ímpetu natural, del impulso hacia la vida desbocada, del férvido brotar de las plantas y los seres animados. Inspira el frenesí, la manía o “desvarío” que puede ser una bendición o un castigo>>³⁹.

Lo que Nietzsche denomina el instinto dionisiaco, uno de los impulsos artísticos que atribuye al pueblo griego, está representado por la sabiduría trágica del viejo Sileno, compañero de Dioniso, que se expresa con estas palabras al ser interpelado por el rey Midas: <<Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto>>⁴⁰. Esta sabiduría se hace omnipresente en la tragedia: el héroe siempre es aniquilado, y el coro, médium de Dioniso, nos recuerda constantemente la presencia de la muerte con sus exclamaciones. El principio de individuación (Apolo) está representado por el héroe y sus hazañas (elemento épico), mientras que el fondo primigenio de la vida del que todo emerge y al que todo retorna (Dioniso), viene expresado por el coro (elemento musical). En opinión de Nietzsche, lo que le confiere a la tragedia una categoría especial dentro del arte es esta combinación de la épica homérica con la música.

El ditirambo, himno coral, tiene en el espectador un efecto semejante al de la embriaguez: éste pierde consciencia de su propia individualidad y se percibe formando parte de un todo amorfo agitado por las mismas sensaciones: <<La excitación dionisiaca es capaz de comunicar a una masa entera ese don artístico de verse rodeada por semejante muchedumbre de espíritus, con la que ella se sabe íntimamente unida. Este proceso del coro trágico es el fenómeno dramático primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter (...) Aquí hay una cosa distinta del rapsoda, el cual no se fusiona con sus imágenes, sino que, parecido al pintor, las ve fuera de sí con ojo contemplativo; aquí hay ya una suspensión del individuo, debida al ingreso en una naturaleza ajena>>⁴¹.

Nietzsche hace consistir lo esencial de la tragedia en su elemento musical (el coro), frente a la consideración aristotélica de la música, junto a la dicción y el espectáculo, como meros adornos de la base de la tragedia que Aristóteles hace residir en el argumento y el personaje⁴².

Esquilo constituye en la interpretación nietzscheana el modelo de la tragedia ática por conceder al coro un carácter preponderante como elemento generador de la tragedia, convirtiéndolo en su <<causa primera>>. El coro representa esa permanencia gozosa de la vida tras la destrucción de los individuos que, según Nietzsche, ha de transmitir toda verdadera tragedia, convirtiéndose así para el espectador en *consuelo metafísico*: <<...ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de seres naturales que, por así decirlo, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos>>⁴³.

La música posee unas características y origen completamente diferentes a las artes figurativas, como supieron ver Schopenhauer y R. Wagner. A éste rinde Nietzsche homenaje en

³⁹ C. García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Alianza, Madrid, 1992, pág. 157.

⁴⁰ F. Nietzsche, *Op. cit.*, pág. 52.

⁴¹ *Ídem*, págs. 83-84. La embriaguez también es presentada por Hebbel como un estado propicio para la percepción de la unidad originaria, y así en *Judith* Holofernes exclama: <<La embriaguez es la riqueza de nuestra miseria, y ¡qué alegría cuando irrumpe fuera de mí como un mar, anegando todo lo que es dique o frontera! Y si este torrente se agolpase y bullese un día en todo lo que vive, ¿no podría romperlo todo entonces, y juntarse...?>> —F. Hebbel, *Judith*, ed. cit., pág. 104—.

⁴² Aristóteles, *Poética*, VI, 1450 a-b.

⁴³ F. Nietzsche, *Op. cit.*, pág. 77. Véase también pág. 81.

El nacimiento de la tragedia. Confundir la música con el resto de las artes es un error que Nietzsche atribuye a la estética moderna, que <<se ha habituado a exigir de la música, partiendo de aquel concepto vigente en el mundo figurativo, un efecto similar al exigido a las obras de arte figurativas, a saber, la excitación *del agrado por las formas bellas*>>⁴⁴.

Adoptando una teoría estética que la música contemporánea parece dispuesta a subrayar, Nietzsche afirma que en la disonancia y no en la armonía halla la música su verdadera esencia y poder artístico⁴⁵. Apoyándose en un extenso fragmento de *El mundo como voluntad y como representación* de Schopenhauer que reproduce literalmente un poco más abajo, define la música como el <<lenguaje inmediato de la Voluntad>>. La esencia de lo trágico sólo es expresable a través de ella:

<<Sólo partiendo del espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo (...) La alegría metafísica por lo trágico es una transposición de la sabiduría dionisiaca instintivamente inconsciente al lenguaje de la imagen: el héroe, apariencia suprema de la Voluntad, es negado, para placer nuestro, porque es sólo apariencia, y la vida eterna de la Voluntad no es afectada por su aniquilación. “Nosotros creemos en la vida eterna”, así exclama la tragedia; mientras que la música es la Idea inmediata de esa vida>>⁴⁶.

La muerte, y en esto sigue a Hebbel, representa en la tragedia griega el regreso al Uno originario, al fondo de la vida: muriendo abonamos esa vida eterna. La sabiduría de Sileno pone así de manifiesto la íntima afinidad que existe entre la vida y la muerte, y que se experimenta en la embriaguez mística, en el éxtasis dionisiaco como superación de los límites de mi propia individualidad para lograr la fusión con el Ser. El éxtasis que se alcanza mediante la música, la danza o el amor, cuando son vividos como experiencias profundas, implica siempre un resabio de muerte y vida, un sabor de gloria y ceniza: <<El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los Olímpicos>>⁴⁷.

El instinto dionisiaco revela así al griego el fondo abismal que se esconde tras toda forma bella y serena, pues Apolo <<no puede vivir sin Dioniso>>⁴⁸.

La grandeza de la tragedia griega consiste en que ennoblecía la existencia humana y embellecía sus aspectos más dolorosos, haciendo a los dioses y a los héroes los sagrados protagonistas de sucesos en los que el espectador se reconoce, produciéndose en él el prodigio de que la sentencia de Sileno acabe por cambiar de signo, de modo que la vida resulte amable y brote el deseo de que la existencia continúe y se repita indefinidamente. Así, Nietzsche se aparta decididamente de la interpretación schopenhaueriana de la tragedia según la cual ésta encamina la voluntad hacia la nada: <<Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella *Moirá* que reinaba despiadada sobre todos los acontecimientos, aquel buitro del gran amigo de los hombres, Prometeo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atridas, que compele a Orestes a asesinar a su madre, en suma, toda aquella filosofía del dios de los bosques, junto con sus ejemplificaciones míticas, por la que perecieron los melancólicos etruscos, fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel mundo intermedio artístico de los Olímpicos (...) Viviéndola ellos mismos es como los dioses justifican la vida humana, ¡única teodicea satisfactoria!>>⁴⁹.

⁴⁴ *Ídem*, pág. 133.

⁴⁵ Cfr. *Ídem*, pág. 188.

⁴⁶ *Ídem*, pág. 137.

⁴⁷ *Ídem*, pág. 52.

⁴⁸ *Ídem*, págs. 58-59.

⁴⁹ *Ídem*, págs. 52-53.

La antítesis que aquí se plantea no es entre optimismo y pesimismo como dos visiones de la existencia: en cierto modo, los griegos, al tener tan presentes esos aspectos oscuros de la existencia, especialmente la muerte, y sentir una predilección especial por la tragedia, podían ser considerados pesimistas; pero el suyo, afirma Nietzsche, era un pesimismo de la fuerza o pesimismo trágico⁵⁰: nacía del propio vigor espiritual de un pueblo que encontraba amable su existencia en todas sus dimensiones y que sabía que no puede amarse plenamente la vida volviendo la cara a la muerte —tesis que asume Camus en toda su extensión—:

<<Yo fui el primero en ver la auténtica antítesis: la del instinto *degenerativo*, que se vuelve contra la vida con subterránea avidez de venganza —el cristianismo, la filosofía de Schopenhauer, en cierto modo ya la filosofía de Platón, el idealismo entero, como formas típicas—, y una fórmula de la *afirmación suprema*, nacida de la abundancia, de la sobreabundancia, un decir sí sin reservas aun al sufrimiento, aun a la culpa misma, aun a todo lo problemático y extraño de la existencia>>⁵¹.

El espíritu dionisiaco, en lo que tiene de demoníaco, exceso desmesurado, embriaguez extática, impulso bárbaro, se reveló como verdad, la verdad oculta del Ser. Sin embargo, la gran intuición de Nietzsche, que él plantea como hipótesis metafísica, es que <<lo Uno primordial necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera>>⁵². Así, el Uno primordial —Dioniso— necesita de la bella ilusión apolínea: la multiplicación y concreción en lo fenoménico, en las formas individuales: <<Apolo nos sale al encuentro como la divinización del *principium individuationis*, sólo en el cual se hace realidad la meta eternamente alcanzada de lo Uno primordial, su redención mediante la apariencia: él nos muestra con gestos sublimes cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora, y cómo luego el individuo, inmerso en la contemplación de ésta, se halla sentado tranquilamente, en medio del mar, en su barca oscilante>>⁵³.

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

Apolo puede definirse como el dios de la apariencia y la medida. Representa todo aquello que brilla y resplandece, lo que aparece en un límite, lo que adquiere figura frente al indefinido fondo abismal. En cuanto expresión del sentido de la medida se opone a esa desmesura dionisiaca. Apolo es la serenidad, la claridad, la distancia que, mediante el <<espejismo de ilusiones agradables>>, vence monstruos, derriba un imperio de titanes y libera del <<profundo horror del espectáculo del mundo>>.

La expresión más lograda del arte apolíneo la encontramos en Homero, el poeta épico por excelencia, pues <<la epopeya homérica es la poesía propia de la cultura olímpica, con la cual ésta encontró su propia canción de victoria sobre los horrores de la titanomaquia>>⁵⁴.

Si la embriaguez extática era la expresión del instinto dionisiaco, su correlato apolíneo lo hallamos en el ensueño: <<Si prescindimos por un instante de nuestra propia “realidad”, si

⁵⁰ En “¿Qué es el romanticismo?” —*La gaya ciencia*—, Nietzsche contrapone al pesimismo romántico degenerado, síntoma de una vida decadente que encarna Schopenhauer, el pesimismo trágico noble de los clásicos.

⁵¹ *Ecce Homo*, ed. cit., pág. 69.

⁵² *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., pág. 57.

⁵³ *Ídem*, pág. 58.

⁵⁴ *Ídem*, pág. 98. Cfr. del mismo autor, *Sulla storia della tragedia greca*, ed. cit., págs. 51 y sigs. Nietzsche plantea aquí una confrontación entre la tragedia antigua y la moderna —ya lo había hecho Kierkegaard—, y señala un doble origen de la tragedia griega: las fiestas primaverales en honor de Dioniso (ditirambo) y la épica de Homero.

concebimos nuestra existencia empírica, y también la del mundo en general, como una representación de lo Uno primordial engendrada en cada momento, entonces tendremos que considerar ahora el sueño como la “apariencia de la apariencia” y, por consiguiente, como una satisfacción aún más alta del ansia primordial de apariencia>>⁵⁵.

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

Pero la belleza apolínea, aun cuando no sea toda la verdad, no es tampoco pura ilusión, pues toda creación artística <<desvela encubriendo>>, ambivalencia de toda verdad que Nietzsche reclama y que Heidegger hará suya. De manera que <<a cada desvelamiento de la verdad el artista, con miradas extáticas, permanece siempre suspenso únicamente de aquello que también ahora, tras el desvelamiento, continúa siendo velo>>⁵⁶. Si bien esto sólo se alcanza de manera definitiva en la tragedia.

Como señala Eugen Fink, en la contraposición nietzscheana entre el ensueño apolíneo y la embriaguez dionisiaca está latente la distinción schopenhaueriana entre fenómeno y cosa en sí, representación y Voluntad⁵⁷.

Nietzsche retoma la idea del pesimismo schopenhaueriano según la cual el fondo de las cosas es contradicción y dolor. El hombre dionisiaco, el griego antiguo, debe entonces llamar a la ilusión estética apolínea en su ayuda para obtener alivio a sus sufrimientos. Pero se aparta de Schopenhauer en lo que la filosofía de éste tiene de vía de escape de lo real mediante el ascetismo, la negación de la voluntad de vivir por el acceso a la santidad; por el contrario, Nietzsche glorifica el arte apolíneo en tanto que remedio al exceso de lucidez: la bella ilusión nos aparta de la desesperación, nos ata a la vida, nos hace perseverar en el Ser. En este sentido, <<la belleza apolínea no es la abogada de la nada, sino la abogada de la vida>>⁵⁸. Se ha transformado, así, el pesimismo nihilista de Schopenhauer en un pesimismo trágico que vence al propio nihilismo.

Perfilando más la figura de Apolo, Nietzsche afirma que representa la divinización del *principium individuationis*, que <<conoce una sola ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo, la medida en sentido helénico>>⁵⁹ —sobre este concepto helénico de medida volverá una y otra vez Camus, si bien en un sentido distinto al nietzscheano como veremos en el capítulo IV—. El principio de individuación es el fundamento de la división y particularización de todo lo que existe; las cosas están en el espacio y el tiempo, donde una acaba la otra comienza. Esta visión del mundo sujeta a las coordenadas espacio-tiempo se encuentra prisionera de una apariencia: el velo de Maya. Es el mundo fenoménico —Schopenhauer— que oculta la realidad en sí, que es unidad primordial. Por el contrario, Dioniso es la imagen de esa unidad vital primigenia que permanece tras el velo de apariencia que son los individuos. Refiriéndose a las celebraciones dionisiacas de los griegos, escribe: <<En aquellas festividades griegas prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la naturaleza, como si ésta hubiera de sollozar por su despedazamiento en individuos>>⁶⁰.

⁵⁵ *Ídem*, pág. 57.

⁵⁶ *Ídem*, pág. 126.

⁵⁷ E. Fink, *La filosofía de Nietzsche* (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1992, pág. 28. En este mismo sentido se ha expresado Peter Szondi: <<Como precursor de los dos principios artísticos nietzscheanos —lo “dionisiaco” y lo “apolíneo”— cabe perfectamente considerar los conceptos de “voluntad” y “representación” en Schopenhauer>> (*Tentativa sobre lo trágico*, ed. cit., pág. 220).

⁵⁸ J. Granier, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Du Seuil, París, 1966, pág. 546.

⁵⁹ F. Nietzsche, *Op. cit.*, pág. 58.

⁶⁰ *Ídem.*, pág. 49.

El creador Dioniso necesita de Apolo para expresarse en formas limitadas que después serán destruidas, disgregadas, para dar paso a otras nuevas. La forma apolínea es lo que disciplina al Uno caótico dionisiaco y le permite crecer y expresarse. El mensaje de la tragedia antigua resulta tonificante precisamente por presentar toda destrucción como un momento necesario del proceso creador de la voluntad de poder. Lo dionisiaco se cumple como fenómeno estético en estrecha colaboración con lo apolíneo, de ahí la progresiva absorción de Apolo bajo el símbolo de Dioniso en el pensamiento de Nietzsche. La verdad dionisiaca no puede expresarse más que bajo la máscara de bellas imágenes; y esto es justamente lo que sucede en la tragedia ática donde el fondo dionisiaco del universo se muestra sometido a la potencia de transfiguración apolínea.

El espejismo de belleza apolínea permite, pues, combatir el dolor haciendo soportables los abismos de la existencia. Queda así de manifiesto la necesidad de la ilusión que se convierte en el refugio ante la verdad hostil: el impulso que engendró el mundo luminoso, olímpico, apolíneo, a partir de la experiencia original griega del dolor —como <<las rosas que nacen de un zarzal espinoso>>—, fue hacer soportable la existencia y justificarla. El arte apolíneo no es, en efecto, más que la santificación de la ilusión y la apariencia, que representan el único ámbito en que la vida —y con ella el hombre— puede florecer sin ser fulminada por el rayo de la verdad. Éste es el sentido de la afirmación nietzscheana según la cual tenemos el arte para no morir de la verdad⁶¹.

La singularidad del mito trágico reside en que comparte los dos instintos artísticos por tratarse de una obra de arte que nos invita a ir más allá de la imagen, de la apariencia; en este sentido, el velo de la belleza se hace patente e invita a hurgar detrás de él: toma del arte apolíneo el placer por la apariencia —figura del héroe— pero, a la vez, niega ese placer en la aniquilación del héroe y la preponderancia del coro que se ofrecen como motivos para un goce estético aún mayor⁶².

Y ese tenso equilibrio entre el espíritu apolíneo y el instinto dionisiaco encuentra su mejor expresión en las tragedias de Esquilo, que representan para Nietzsche la esencia de la tragedia⁶³.

Frente a la <<bella ilusión>> de la apariencia apolínea tal como queda plasmada en la poesía épica de Homero, arte luminoso con el que el pueblo griego subsanó las heridas espirituales que la época precedente de dominio dionisiaco le había abierto, surge ahora el arte de la luz y la sombra: la belleza apolínea en la tragedia se convierte en un tamiz a través del cual mirar el fondo oscuro de la existencia. La imagen apolínea nos protege, de algún modo, de la verdad, pero no la traiciona: se afronta la verdad a través de la mediación de imágenes bellas que nos permiten abrazarnos a ella y amarla⁶⁴.

Esta pirueta de la tragedia que, sin omitir los aspectos más duros de la existencia humana, sí que los transfigura en parte para no secar nuestro amor a la vida, nuestro deseo de vivir, sino potenciarlo, expresa la idea de lo que para Camus es vivir sin renunciar a las <<conquistas del absurdo>>.

⁶¹ *Ídem*, pág. 53.

⁶² Cfr. *Ídem*, págs. 186 y sigs.

⁶³ *Ídem*, pág. 108.

⁶⁴ *Ídem*, pág. 85.

3.2. Consideración metafísica de la tragedia

Nietzsche se cuestiona acerca de lo paradójico que puede resultar que un pueblo que considera pujante, juvenil y gozoso viniera a mostrar tal predilección por ejemplificar, a través del sufrimiento del héroe, la sabiduría de Sileno: ¿por qué ese interés en lo feo y disarmónico si, a través de ello, no se alcanza un placer superior? Ese gozo no podía consistir en el hecho de que las tragedias representen los acontecimientos como suceden en la realidad, <<ya que el arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla>>⁶⁵. En esta misma obra escribe Nietzsche que <<en los griegos la *voluntad* quiso contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio y del mundo del arte>>⁶⁶.

La respuesta que da Nietzsche a la paradoja planteada es que el sufrimiento y la muerte se transfiguran en la tragedia mediante la belleza, capacitando al pueblo griego para soportar las más profundas desdichas con ánimo fuerte, sin dejarse apocar por el desaliento ni vencer por la amargura que conducen al resentimiento, y, como último estado, al deseo de la muerte. El arte actuó así entre los griegos como un bálsamo ante la náusea que el horror de la verdad desnuda provoca en el ser humano. El consuelo se obtiene aquí a través de la belleza, que es fiel a la realidad aunque la transfigura por la luz del genio creador, sin forjar falsas imágenes que den la espalda a la verdad y coloquen el paradigma de la belleza más allá de la realidad misma, como, en opinión de Nietzsche, ha hecho tradicionalmente la filosofía.

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

Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sentimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo>>⁶⁷.

Si nos elevamos hasta una consideración metafísica del arte, más allá de un tratamiento moral del mismo que sólo descubre en la tragedia <<un deleite moral, por ejemplo en forma de compasión>>, podremos descubrir el significado de la afirmación nietzscheana según la cual <<sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo>>; la tragedia tenía como misión hacer ver al espectador que incluso lo feo y lo disarmónico, el sufrimiento y la muerte, tienen un lugar en el gran <<juego artístico>> en que consiste la existencia, <<de modo parecido a como la fuerza formadora del mundo es comparada por Heráclito el Oscuro a un niño que, jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego los derriba>>⁶⁸.

Ese derribar montones incluye la destrucción de vidas inocentes a las que, en este juego cósmico, les toca correr semejante suerte: el juego y el arte tienen sus reglas, pero en su esencia son actividades libres y espontáneas, gratuitas, sin otra justificación que el deseo. No cabe otra teodicea satisfactoria, según Nietzsche, una vez que han sido abatidos los ídolos de un Ser Supremo trascendente o de una Razón inmanente que gobierna el desarrollo del mundo. El sufrimiento y la muerte son hijos del azar, del puro juego: no hay que buscarles otro fundamento

⁶⁵ *Ídem*, pág. 187.

⁶⁶ *Ídem*, pág. 54.

⁶⁷ *Ídem*, págs. 78-79. Vinculando la risa y lo absurdo, Nietzsche percibe el parentesco que existe entre el sinsentido y lo cómico, tal como hemos visto que hace Bergson al referirnos al concepto de lo absurdo en Schopenhauer, mientras que lo trágico se sitúa del lado de lo sublime.

⁶⁸ *Ídem*, pág. 188.

racional pues carecen de él. La teodicea es un puro engaño, pues el mal es sólo fruto del mismo juego cósmico que, también por azar, reparte la vida y la abundancia. Éste es el mensaje del mito trágico, que ciertamente requiere fortaleza de ánimo y cierta dosis de cinismo para ser asumido.

Ésta, que podemos denominar *teodicea de los fuertes*, será uno de los puntos de desacuerdo de Camus con Nietzsche, pues, además de no resolver el problema del mal, abandona al individuo a su suerte.

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

El <<consuelo metafísico>> que dispensa la tragedia consiste en que Dioniso, la Vida, permanece siempre como potencia indestructible, a pesar de la muerte del héroe⁶⁹.

Así, tal como Aristóteles, en su célebre definición⁷⁰, le reconocía a la tragedia una *virtud curativa* al afirmar que <<mediante la compasión (*eleos*) y el temor (*phobos*), produce la purificación (*catharsis*) de dichas emociones>>, Nietzsche le atribuye como resultado en el ánimo del espectador un consuelo ante los aspectos sombríos de la existencia: a pesar de todo, la vida —como unidad— está en el fondo de las cosas, <<indestructiblemente poderosa y agradable>>, de manera que el arte salvó a los griegos de una existencia del tipo que propone el budismo mediante la negación del deseo, vía a la que se adhirió Schopenhauer.

Sin embargo, la curación a que se refiere Nietzsche es de muy distinto género, pues, a diferencia de Aristóteles, no habla de ella en clave moral ni psicológica, sino ontológica y metafísica⁷¹.

Un viajero imaginario que, llegando a la Grecia antigua, quedara extasiado con la belleza de sus edificios, la grandeza de sus gentes y la hermosura de sus paisajes, exclamaría seguramente: <<¡Dichoso pueblo de los helenos! ¡Qué grande tiene que haber sido entre vosotros Dioniso, si el dios de Delos considera necesarias tales magias para curar vuestra demencia ditirámica!>>⁷².

4. Autores franceses: Jean Grenier, su primer maestro, y André Malraux, el intelectual comprometido.

Para Camus, tanto Jean Grenier como André Malraux representan una asunción del problema del mal desde la perspectiva trágica.

Cuando le preguntaban acerca de qué autores consideraba como sus maestros, citaba en primer lugar a Jean Grenier⁷³, y al hablar de sus primeras lecturas, citaba la obra de éste junto a las de Esquilo, Nietzsche o Dostoievski.

Las referencias a este autor en sus diarios son reincidentes a lo largo de los años: la primera es de mayo de 1935 —fecha en que comienza a escribirlos—, y la última de mayo de 1959⁷⁴. A finales del año 1947, proyectó hacer un estudio sobre Grenier, que no llegó a realizar,

⁶⁹ *Ídem*, pág. 98.

⁷⁰ Aristóteles, *Poética*, VI, 1449 b.

⁷¹ F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos* (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1975, págs. 135-136.

⁷² *Ídem*, pág. 191.

⁷³ “Réponses a Jean-Claude Brisville” (1959), II, 1923.

⁷⁴ Cfr. *Carnets I*, págs. 17, 29; *II*, págs. 209, 213-215, 256, 263, 277, 291, 319, 342; *III*, págs. 131, 175, 231, 250, 268.

a pesar de volver sobre esta idea a principios del año 1949, y en enero de 1951. A Grenier dedicó *L'envers et l'endroit*, el que para Camus era el libro en que mejor había expresado su concepción de la existencia humana, *Désert* (ensayo incluido en *Noces*) y *L'homme révolté*.

Jean Grenier fue su profesor de filosofía en el liceo de Argel. Era un hombre relacionado con los medios intelectuales de la metrópoli y publicaba en la *Nouvelle Revue Française*. Fue sin duda para Camus una puerta abierta para sus intereses intelectuales y los incipientes deseos de escribir que sentía en su último año de bachillerato⁷⁵.

Grenier afirma en la obra consagrada a su amigo muerto (*Albert Camus. Souvenirs*, 1968), que su influencia no había sido deliberada, ya que si enseñaba a Camus, se preocupaba igualmente de su propio trabajo, y si alguna vez llegó a comunicar sus sueños al joven aún impresionable, no era algo intencionado.

Pero su influencia y estímulo fue notable. A él le debe sus primeras lecturas literarias y filosóficas, no sólo de filosofía occidental, sino también oriental —taoísmo, hinduismo y budismo— que tanto interesaba a Grenier. Fue él quien le alentó en su pronta vocación de escritor. En la revista *Sud* —en la que Grenier colaboraba con el objetivo de animar a sus jóvenes alumnos para que publicaran—, aparecieron sus primeros trabajos: “Un nouveau Verlaine” (marzo de 1932), “Jehan Rictus. Le poète de la misère” (mayo de 1932), “La philosophie du siècle” (junio del mismo año), y “Essai sur la musique” (de la misma fecha), donde Camus rinde homenaje a la música apoyándose en la estética de Schopenhauer y Nietzsche. Aquí escribe: <<La Música verdaderamente fecunda, la única que nos conmoverá y que amaremos verdaderamente, será una Música de Sueño que destruirá toda razón y todo análisis>>⁷⁶.

Camus reconoce sus deudas con las obras de Jean Grenier, hasta el extremo de afirmar que, a veces, escribía una frase creyendo que era producto de su invención, y luego descubría que la había leído en alguna novela de Grenier. Le llama <<maestro>> y define su relación con él como de una <<sumisión entusiasta>>⁷⁷, basada en el respeto y la gratitud que sintió hacia Grenier durante toda su vida.

La grandeza de la obra de su maestro la cifra Camus en transmitir un mensaje de amor a la existencia a través de un lenguaje de formas y contenidos aparentemente simples y familiares. En ese lenguaje dice Camus haber hallado <<revelaciones que cambiaron su existencia>>. Reconoce lo difícil que le resultaba hablar de obras como *Les îles* [1933], pues para él <<es extraer uno a uno los rayos de una luminosa claridad>>⁷⁸.

En “Sur *Les îles* de Jean Grenier”⁷⁹, escrito por Camus en 1959, cuenta que tenía veinte años cuando leyó por primera vez *Les îles*, y que provocó en él una profunda impresión. A esa edad Camus quería ser escritor, pero fue el descubrimiento de esa obra lo que le empujó de manera firme a tomar esa decisión y a luchar por ello.

En este momento se sentía instalado en un mundo cuyas bellezas le sonreían y le invitaban a gozar sin medida y con inocencia. Él se reconoce en la noción de felicidad desarrollada por Grenier, que canta las bellezas del Mediterráneo.

En medio de esa plenitud vital, que Camus moteja en este breve escrito como <<heureuse barbarie>>, reconoce que la novela de Grenier le vino a hacer consciente de la fugacidad de toda esa hermosura, es decir, <<que esas apariencias eran bellas, pero debían perecer y era necesario amarlas desesperadamente>>.

⁷⁵ Cfr. H. Lottman, *Albert Camus* [1978] (traducción Amalia Álvarez Fraile y otros), Taurus, Madrid, 1994, pág. 67.

⁷⁶ II, 1203.

⁷⁷ II, 1160.

⁷⁸ *Carnets III*, pág. 175.

⁷⁹ II, 1157-1161.

Pero no se trata del anuncio del fin de la existencia que llega con la muerte lo que aprendió en la novela, sino la transformación de esa inmediatez sensible, de ese apegarse a la tierra, en una contemplación cada vez más distante, menos intuitiva, por mediación de la cultura y la consciencia. *Les îles* nos revela lo que puede ser denominado el desencanto de la cultura.

Camus no halla en esta obra certezas, sino dudas. Es la distancia del conocimiento que viene a sustituir a la inmediatez intuitiva de lo sensible, que una vez perdida es irrecuperable.

Compara a Grenier con su admirado Melville: cómo éste, nos describe un peregrinaje de isla en isla, una búsqueda incesante de un puerto seguro que permanece siempre alejado e incierto. El ser humano, capaz de maravillarse de las bellezas que adornan el mar de su búsqueda, acabará muriendo preguntándose por el puerto ansiado, que, tanto en Melville como en Grenier, representa lo absoluto y lo divino.

Además le reconoce a *Les îles* el mérito de haber supuesto para él su primer encuentro con un arte profundo que le abría a una nueva dimensión de la existencia humana ignota hasta entonces para él: <<Un jardín se abría, de una riqueza incomparable; acababa de descubrir el arte (...) En respuesta a ese lenguaje perfecto, un canto tímido, más desgraciado, se eleva en la oscuridad del ser>>.

Pero, frente a la soledad humana de *Les îles*, Camus buscará poco a poco el sentido en la fraternidad humana. Como escribe H. Lottman: <<Al reflexionar y con la madurez, Camus iba a descubrir que *Les îles* eran islas desiertas en las que el hombre se encontraba abandonado, sin recurso terreno. Por su parte, estimaba posible la salvación, no en el infinito, no mediante la mística, sino por la simple voluntad del hombre. Camus iba a permanecer con los pies en la tierra>>⁸⁰.

En cuanto a la influencia de Schopenhauer y del pensamiento oriental en la obra de Camus, es destacable, además de *Les îles*, la obra de Grenier *Le choix*⁸¹.

Daniel Charles, en “Camus et l’Orient”⁸², plantea una particular lectura de Camus vinculando su pensamiento con el budismo, a través de Jean Grenier. Éste sostiene en *Les îles* que un <<souffle venu de l’Inde gonfle outre mesure la pensée grecque de Diogène à Plotin>>⁸³.

También P. N’Guyen Van Huy en *La métaphysique du bonheur chez Camus*⁸⁴, y Sharad Chandra, en *Albert Camus et l’Inde*⁸⁵, han buscado un origen oriental a algunas de las ideas camusianas. Así Chandra establece un paralelismo entre Camus y Shankara, y escribe: <<A la différence du bouddhisme, la pensée de Shankara commence non pas avec la découverte de la souffrance humaine mais avec sa contrepartie positive, à savoir la quête du bonheur chez l’homme>>⁸⁶. Lo que Shankara denomina maya, el mundo, es para él anirvacanya, que en sánscrito quiere decir lo inexplicable: esto es, en Camus, lo absurdo. Esta hipótesis establece así un vínculo entre Schopenhauer (descubre el absurdo y acaba desembocando en el budismo) y el primer Camus, que no el de la rebeldía.

En efecto, Camus escribe en *Le mythe de Sisyphe*: <<Lo que importa es la coherencia. Se parte aquí de un consentimiento al mundo. Pero el pensamiento oriental enseña que se puede empeñar el mismo esfuerzo de lógica eligiendo contra el mundo. Esto también es legítimo y da a este ensayo su perspectiva y sus límites. Pero cuando la negación del mundo se ejerce con el mismo rigor, conduce a menudo (en algunas escuelas vedantas) a resultados semejantes en lo que concierne, por ejemplo, a la indiferencia de las obras. En un libro de gran importancia, Le

⁸⁰ H. Lottman, *Op. cit.*, pág. 75.

⁸¹ Jean Grenier, *Le choix*, PUF, París, 1941.

⁸² Daniel Charles, “Albert Camus et l’Orient”, en Anne-Marie Amiot y Jean-François Mattéi (eds.), *Albert Camus et la philosophie*, PUF, París, 1997, págs. 240-256.

⁸³ Jean Grenier, *Les îles*, Gallimard, París, 1947, pág. 90.

⁸⁴ P. N’Guyen Van Huy, *La métaphysique du bonheur chez Camus*, De la Baconnière, Neuchâtel, 1961.

⁸⁵ Sharad Chandra, *Albert Camus et l’Inde*, Balland, París, 1995.

⁸⁶ *Ídem*, pág. 39.

choix, Jean Grenier fundamenta de esta manera una verdadera “filosofía de la indiferencia”⁸⁷.

Esa filosofía de la indiferencia, ¿no es la de Schopenhauer? Grenier es, sin duda, el medio por el que Camus recibe la influencia indirecta del pensador alemán y del budismo.

En *Le choix* señala Grenier que para los budistas, <<la roue des existences tourne à partir d’un erreur –c’est un péché originel cosmique>>⁸⁸. El “pecado original” es el principio de individuación, que Schopenhauer toma de Calderón.

La idea del nacimiento como ruptura de la armonía inicial —que, según hemos visto, sostienen Schopenhauer, Hebbel y Nietzsche— puede tener, así, un origen remoto en el budismo, según la interpretación de Grenier.

Muchos de los planteamientos camusianos encuentran su formulación inicial a partir de reflexiones de su maestro. Así, Camus se hace eco en marzo de 1936 de una pregunta hecha por Grenier al comunismo en estos términos: <<¿Por un ideal de justicia hay que suscribir disparates?>>, para concluir: <<se puede responder sí: es bello. No: es honesto>>⁸⁹, marcando la línea maestra de la argumentación que sostendrá en *L’homme révolté* frente a la sumisión a las ideologías; o, respecto al nihilismo moderno, halla en Grenier la expresión de una existencia humana que desprecia a los dioses, a la sociedad y a la naturaleza⁹⁰; es también a partir de Grenier que se refiere por primera vez a la defensa de un escepticismo respecto a los valores, por la incompatibilidad que encuentra entre la sumisión extrema a un valor y la defensa de la libertad⁹¹. Frente a todo esto, Grenier evoca una cultura mediterránea que atrae a su discípulo.

A finales del año 1948 descubre en Grenier la pauta de lo que será su evolución intelectual desde la perplejidad del absurdo a la praxis rebelde: <<Grenier: la pasividad es la aceptación del futuro —pero con la desolación ante el pasado. Es una filosofía de muerte>>⁹².

En la última obra en la que trabajó, *Le premier homme*, Camus rinde homenaje a su maestro en el borrador del capítulo titulado “Saint-Brieuc et Malan (J.G.)”. En las notas preparatorias dice haber reconocido a Grenier como padre, y destaca el hecho de que nació en Saint-Brieuc⁹³, al norte de Francia, donde su padre biológico murió y fue enterrado.

Entre los autores franceses coetáneos que mayor influencia ejercen en el pensamiento camusiano —y omitiendo por el momento a Sartre—, hay que citar también a André Malraux, además de André Gide (a quien califica como <<uno de los espíritus más atractivos del siglo>>), Simone Weil (autora de quien Camus es editor en Gallimard, y cuya obra *L’enracinement* describe como uno de los libros más lúcidos y bellos que hayan sido escritos sobre nuestra civilización, <<un libro austero (...), de un cristianismo auténtico y muy puro>>), y René Char (a quien considera el poeta francés más importante desde Rimbaud). Todos ellos aparecerán en numerosas ocasiones a lo largo de nuestro estudio.

Pero el caso de André Malraux es especial por constituir una fuente en lo que respecta a la concepción camusiana de la rebeldía humana, expresada en forma de acción política transformadora. Este intelectual polifacético combatió el fascismo en España al mando de una escuadrilla de bombardeo compuesta por voluntarios de diversas nacionalidades que actúan bajo el nombre de “Aviación antifascista André Malraux”. Estuvo también al mando de la brigada Alsacia-Lorena de la Resistencia y fue ministro de De Gaulle. Malraux, que reflexionó sobre la

⁸⁷ II, 145, n. 3.

⁸⁸ Jean Grenier, *Le choix*, ed. cit., pág. 76.

⁸⁹ *Carnets I*, pág. 29.

⁹⁰ *Carnets II*, pág. 209.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Carnets II*, pág. 256.

⁹³ No es exacto el dato que ofrece Camus. Grenier nació en París, si bien pasó su niñez y su juventud en Saint-Brieuc.

tragedia y el destino, vivió marcado desde sus primeros años por el suicidio de su abuelo y, años después, el de su padre.

Su viaje a Indochina en 1923 resulta determinante para el porvenir inmediato de su obra hasta *Le temps du mépris*. Todos sus textos importantes publicados antes de 1935 son deudores de su experiencia oriental. En 1933 aparece en Gallimard *La condition humaine*, relato de ficción compuesto a partir de la sublevación comunista de 1927 en Shanghai y de la posterior represión. Los personajes afrontan trágicamente su aciago destino y asumen la condición humana en situaciones límite. En 1935 publica también en Gallimard *Le temps du mépris*, un nuevo relato que constituye una de las primeras denuncias de los campos de concentración y de los métodos fascistas. El protagonista es un militante comunista, Kassner, que cae en manos de la policía nazi.

En septiembre de 1937 concluye el manuscrito de su novela sobre la guerra española, que titula *L'espoir*. Lucien Goldmann sostiene en *Pour une sociologie du roman* (Gallimard, 1964) que esta novela supone la identificación explícita del autor con las posiciones comunistas ortodoxas. Para Goldmann, el protagonista de la novela, Manuel, representa al revolucionario sentimental que evoluciona hasta convertirse en un comunista consciente con capacidad para controlar sus sentimientos e impulsos individuales.

Contra esta interpretación se pronuncia Robert S. Thornberry, que en su artículo “El debate político de *La esperanza* de Malraux” (*Anthropos*, septiembre de 1993), sostiene que no es la perspectiva estalinista la que inspira al novelista sino hacer un elocuente alegato a favor de la democracia.

A partir de julio de 1938, Malraux y su equipo inician en España el rodaje de la película *Sierra de Teruel*, basada en *L'espoir*. En él interviene Max Aub, que había traducido el original francés al español para confeccionar el guión. La película fue presentada al presidente Negrín en 1940 por el propio Malraux. A la proyección asistió Albert Camus acompañando a Pascal Pia.

Tanto como *Les îles de Grenier*, le impresionó *La condition humaine*. En carta fechada el 22 de julio de 1935, escribe: <<Ayer vi una película soviética, Zapatos rotos, en Ciné-Travail. Y salí muy exaltado. A través de esas cosas, de esos gestos y de esa vida es como siento a veces todo el peso del nuevo comunismo. Y cuánto admiro entonces a Malraux>>⁹⁴.

El joven Camus muestra admiración por Malraux en cuya obra halla la denuncia de nuestra suerte absurda, en ocasiones, y trágica, casi siempre. En 1936, año en que ingresa en el Partido Comunista Francés, adapta *Le temps du mépris* en el grupo Théâtre du Travail, su primera experiencia teatral en Argel. Como indica Louis Faucon en sus “Commentaires” a *Le Mythe de Sisyphe*, lee con atención los estudios críticos que sobre la obra de Malraux realiza Rachel Bepaloff en *Cheminements et Carrefours* (Vrin, Paris, 1938) y concibe su creación como una aportación esencial al resurgimiento de la tragedia.

Camus, que afirma que los personajes de Malraux, admirables y conmovedores, luchan contra sí mismos y contra un mundo de europeos orgullosos, deja también constancia de su deuda con él en lo que se refiere a su interés por el pensamiento oriental. Así lo vemos en diversas anotaciones en sus diarios fechadas en 1936, cuando proyecta escribir un ensayo sobre este autor. Considera su obra como ejemplo de moral positiva (frente a una moral crítica-negativa presente en autores clásicos) que define estilos de vida.

En febrero de 1938 deja constancia en sus *Carnets* de la deuda que en sus planteamientos estéticos tiene con las tesis que plantea Malraux en torno a las relaciones entre la revolución y el arte, es decir, su concepción del arte como instrumento de compromiso político y de rebeldía, y escribe: <<Todo el espíritu revolucionario consiste en una protesta del hombre contra su propia

⁹⁴ Citado por Olivier Todd, *Albert Camus. Una vida*, pág. 97.

condición. *En este sentido es, bajo formas diversas, el único tema eterno del arte y la religión*>>⁹⁵.

En julio de 1939 conoció personalmente a este hombre que admira. Poco después, cuando Malraux lea los manuscritos de los tres absurdos, la estima será mutua, y Malraux, tras sugerir a Camus leves modificaciones de forma o estilo, se convertirá en uno de los principales promotores de su publicación por parte de Gallimard.

También recoge en sus diarios el fracasado intento de alcanzar la definición de una moral política de mínimos en la reunión celebrada el 29 de octubre de 1946 entre Malraux, Koestler, Sartre, Sperber y Camus, donde el desacuerdo se basó esencialmente en las posiciones respectivas con relación a la URSS⁹⁶.

En 1947 manifiesta su deseo de escribir sobre Malraux, oponiéndolo ahora a Jean Grenier, presentando ambos autores como espíritus enfrentados (la acción y la contemplación), y afirma que <<*el mundo de hoy es un diálogo entre Malraux y Grenier*>>. Se trata, dice, de conciliar dos visiones del mundo.

En 1958 perduraba su admiración: <<*Fue una de las fortunas de mi vida haber leído a Malraux como a uno de mis maestros cuando yo era un escritor joven y haberle conocido luego como amigo*>>.

5. Renacimiento de la tragedia según Camus

5.1. La maladie du siècle

Camus plantea en *Sur l'avenir de la tragédie*⁹⁷ que toda época histórica en que se haya dado una profunda crisis de valores religiosos constituye el caldo de cultivo idóneo donde germina el pensamiento trágico, y considera que ése es un rasgo característico de la primera mitad del siglo XX. Nos preguntamos si su obra merece tal caracterización, y también cuáles son las claves y aportaciones de dicho pensamiento. Pero antes queremos detenernos en el análisis que Camus hace de esa época.

En las últimas páginas de *L'homme révolté*, se destaca como un síntoma de la crisis espiritual que padece Europa el hecho de que esta civilización ha dado la espalda a la vida: <<*El secreto de Europa es que ya no ama la vida*>>; y añade, refiriéndose a los hijos del nihilismo que caminan a ciegas: <<*la desesperación de ser hombre los ha arrojado finalmente a una desmesura inhumana*>>⁹⁸. Coincide su diagnóstico con el que Nietzsche expresara un siglo antes en *El nacimiento de la tragedia* al referirse a la hipocresía propia de nuestro tiempo⁹⁹. El filósofo alemán fue así profeta de una época de desolación para Europa que Camus vivirá como protagonista y testigo de excepción, descorazonado o esperanzado, pero siempre lúcido y comprometido. La ausencia de esperanza, tan afín al Romanticismo, se manifiesta ahora como *la maladie du siècle*.

Camus estuvo siempre muy implicado en las polémicas y conflictos de su tiempo, lo que le ocasionó un importante quebranto personal que, como veremos, acabó afectando a su obra. Es

⁹⁵ *Carnets* I, 105-106.

⁹⁶ *Carnets* II, 185-186.

⁹⁷ I, 1699 y sigs.

⁹⁸ *L'homme révolté*, II, 708.

⁹⁹ <<... la cultura alejandrina necesita un estamento de esclavos para poder tener una existencia duradera: pero, en su consideración optimista de la existencia, niega la necesidad de tal estamento, y por ello, cuando se ha gastado el efecto de sus bellas palabras seductoras y tranquilizadoras acerca de la "dignidad del ser humano" y de la "dignidad del trabajo" se encamina poco a poco hacia una aniquilación horripilante>> (F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., pág. 147).

relevante su reacción a las duras críticas vertidas por la izquierda contra *L'homme révolté* (en especial J. P. Sartre¹⁰⁰), así como su litigio con Jean-Marie Domenach, director de la revista cristiana *Esprit*, acerca del papel y utilización por parte de Camus de su lucha en la Resistencia¹⁰¹.

Participó también en los debates que dividían a la izquierda francesa en torno a la consideración del régimen estalinista soviético, que él rechazó de forma tajante porque suprimía la libertad y la dignidad de los individuos, mientras que sus opositores, comandados por Sartre, creían que la unidad del bloque soviético era una necesidad de la estrategia revolucionaria, aun cuando reconocieran los déficits de la democracia popular; simpatía compartida por la izquierda cristiana representada por *Esprit*¹⁰².

Camus se pronunció siempre a favor de la libertad y el respeto a los derechos individuales, procurando mantener su autonomía personal. Denunció públicamente el ingreso de la España franquista en la ONU en 1955, y la represión, deportación o condena a muerte de ciudadanos por parte del régimen policial que asoló Grecia durante los años 1950 y 1951¹⁰³; intervino en Francia para impedir la ejecución de colaboradores con los nazis¹⁰⁴; mantuvo un papel muy activo en la lucha por la independencia argelina¹⁰⁵; y criticó con dureza las ambigüedades del Vaticano durante la ascensión del fascismo en Alemania, Italia, España y otros países europeos¹⁰⁶.

Mantuvo también un enfrentamiento con Claude Bourdet, director de *Combat* y, luego, de *L'Observateur*, con motivo del encarcelamiento de Roger Stéphane, acusado de atentar contra la seguridad del Estado por una serie de artículos sobre Argelia¹⁰⁷.

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

En la segunda mitad del siglo XX, la situación no ha mejorado sustancialmente, pues, tras unos años de cierto optimismo, no exento de ingenuidad, que, con motivo de la caída de los sistemas comunistas a principios de los noventa, proclamaban el final de la historia, hoy volvemos a contemplar en toda su extensión los efectos de la crisis en forma de terribles hambrunas, extensión del terrorismo y agravamiento de sus métodos de destrucción, o profundización dramática de los problemas del medio ambiente. Vivimos inmersos en la tercera revolución industrial, con una globalización de la economía que no mengua la distancia entre los centros del poder económico-político del Norte y el Sur, cuando una buena porción del planeta no ha gozado aún de los beneficios de las dos revoluciones anteriores.

El diagnóstico del mal que afecta a la sociedad de nuestro siglo no es muy alentador: es, sobre todo, el mal moral ocasionado por el propio ser humano y dirigido contra sí mismo¹⁰⁸. La

¹⁰⁰ II, 754-774.

¹⁰¹ II, 1750 y sigs.

¹⁰² II, 1743 y sigs.

¹⁰³ II, 1765 y sigs.

¹⁰⁴ II, 1535-1536.

¹⁰⁵ *Chroniques Algériennes*, II, 891-1018 y 1839-1885.

¹⁰⁶ II, 283-285 y 371-375.

¹⁰⁷ II, 1758 y sigs.

¹⁰⁸ <<En 1933 comenzó una época que uno de los más grandes entre nosotros ha denominado, con justicia, el tiempo del desprecio. Y durante diez años, a cada noticia acerca de seres desnudos y desarmados que habían sido

fuente de este mal reside, para Camus, en el enseñoreamiento de la eficacia como valor supremo e indiscutible: todo se pretende medir en términos de rentabilidad o productividad, incluso valores intangibles como la felicidad o la educación. El escenario donde acontece esa experiencia es el de una sociedad que había perdido hacía tiempo su confianza en los valores religiosos y morales de antaño: los *filósofos de la sospecha*, como los llama Ricoeur, la habían aniquilado ya. Es un mal con viejas raíces y que, con Nietzsche, que tomamos aquí como un médico de la cultura, podemos llamar nihilismo. En este escenario, y sin asideros desde los que reconstruir la esperanza dañada, el hombre parece encaminarse irremisiblemente hacia un mundo apocalíptico, con el sinsentido como único horizonte. Es aquí justamente donde Camus considera que puede florecer de nuevo el pensamiento trágico.

Sin un Dios al que obedecer, ni una moral en que confiar¹⁰⁹, el ser humano ha quedado a solas ante esa imagen abismal de sí mismo que le devuelve la crueldad gratuita e injustificable que es capaz de provocar, no ya como consecuencia de sus inclinaciones inconscientes que tanto interesaron a los románticos y que fueron puestas al descubierto en la obra de Freud, sino como el resultado de la acción de un ser racional que calcula el mal y lo aplica con el pulso firme de un cirujano que empleara su ciencia en dislocar las fibras más sensibles del cuerpo y el alma de sus semejantes. Este ser humano es como un nuevo Edipo que, al reconocer su identidad y quedar expuesto a la descarnada historia de su propia verdad y del mal que ha hecho, ha perdido la inocencia y ha sentido el asco y la náusea. La experiencia de la crueldad sin límites ha quebrado la confianza en el hombre¹¹⁰, y no se ha de perder de vista que el ser humano es lento para aprender y raudo para olvidar, dura conclusión a la que llega en *La peste* su protagonista, el doctor Rieux.

El siglo XX (en especial, a partir de su segundo tercio en que comienzan a tomar forma las ideologías totalitarias, dando lugar a lo que Malraux denomina “el tiempo del desprecio”) es también el siglo del miedo: la excesiva confianza en la razón descarnada (que sólo atiende a la eficacia en la realización de sus fines) ha cristalizado en ideologías fanáticas sordas a toda posibilidad de diálogo y ciegas a toda consideración moral¹¹¹. La miseria actual se expresa en la justificación racional del asesinato (basada, por ejemplo, en la razón de Estado), en la estrategia de la destrucción para la que la vida y la muerte aparecen como asuntos banales frente a ideales mitificados de cualquier índole¹¹².

Por todo lo dicho hasta aquí, la situación histórica actual agudiza el sentimiento trágico que se manifiesta en el arte, dado que lo que está en cuestión no es ya tal existencia nacional o tal destino individual, <<*sino la condición humana en su totalidad*>>¹¹³.

Éste es el escenario desde el que Camus asume el objetivo de restaurar <<*un poco de lo que constituye la dignidad de vivir y de morir*>>¹¹⁴: se propone la creación de sentido para un ser situado frente a un mundo hostil. El ser humano se halla a sí mismo como un expósito arrojado en un lugar absurdo; y la tarea que se propone Camus es introducir referentes de sentido en él a través de una rebeldía que habrá de manifestarse y dar sus frutos en el arte, la filosofía y la praxis política —a ella dedicamos el capítulo IV—.

En el discurso que pronunciara en Estocolmo con motivo de la concesión del premio Nobel, expresó esa consciencia de crisis que él vivía en primera línea, y las posibles vías de

pacientemente mutilados por hombres cuyo rostro era como el nuestro, la cabeza nos daba vueltas y nos preguntábamos cómo era posible eso>> (Actuelles 1, II, 258).

¹⁰⁹ Cfr. *Carnets* II, pág. 209.

¹¹⁰ Cfr. *Carnets* I, págs. 177 y sigs.

¹¹¹ Cfr. *Ibidem*.

¹¹² Cfr. “Le témoin de la liberté”, *Actuelles* 1, II, 397 y sigs.

¹¹³ Cfr. “Trois interviews”, *Actuelles* 1, II, 379 y sigs.

¹¹⁴ *Ibidem*.

salida a la misma, haciendo asimismo una declaración de principios y un compendio de la tarea de transformación espiritual que Camus persigue en el conjunto de su obra¹¹⁵.

A pesar de los desastres de este siglo, Camus mantiene una esperanza que se autocuestiona permanentemente: es una esperanza problemática que excluye el pesimismo mas tampoco alumbra un optimismo confiado, pues es consciente de nuestros límites. En el caso de Camus hablaremos de una esperanza trágica –así la denominamos en el capítulo V de nuestro estudio-¹¹⁶.

Para muchos, después de Auschwitz, la fe en Dios y la confianza en el hombre se habían derrumbado sin remedio. Pero para otros, entre los que se encontraba Camus, aun sin perder de vista el mal, no era aceptable que tales acontecimientos condujeran al menosprecio de la naturaleza humana: abrigaban la esperanza aunque no pudieran borrar de sus almas la inquietud y el temor. Era una esperanza que había emergido del fondo oscuro de la desesperación, lugar del que, en opinión de Unamuno, puede nacer la auténtica esperanza, fuente de la acción humana y solidaria¹¹⁷. Era también una esperanza agónica, luchadora, que confía en alcanzar parcialmente sus objetivos, pues para Camus sólo la *praxis* comprometida en transformar el mundo autentifica esa esperanza.

En los años de posguerra, Camus se hizo cargo de la dirección de la colección *Espoir* en la editorial Gallimard. En la contraportada de cada uno de los libros que iban apareciendo en ella hizo incluir un texto que, con tono solemne, certificaba que nos encontramos inmersos en el nihilismo, y que sólo podremos abandonarlo tomando consciencia del mal, para concluir afirmando que vivimos tiempos de esperanza, pero de una <<esperanza difícil>>¹¹⁸.

Creemos justificado decir de nuestro tiempo que es una época trágica, en especial lo ha sido en la primera mitad del siglo XX. Nietzsche expresaba con su proclamación rotunda de la muerte de Dios el hecho de que vivimos en la *época del absurdo* y el sinsentido más radicales. Él la denominó <<el tiempo del último hombre>> que, por no poder encontrarle sentido a su existencia, prefería dejarse llevar, dejarse morir en brazos de la nada. El hombre no podía encontrarle sentido al mundo y, por ello, se hacía imprescindible el advenimiento de un nuevo ser inocente y poderoso, el *superhombre*, capaz de crear una cultura más allá del nihilismo y la muerte.

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

¹¹⁵ <<Esos hombres, nacidos al comienzo de la Primera Guerra Mundial, que tenían veinte años cuando se instauraron a la vez el poder hitleriano y los primeros procesos revolucionarios, que han sido confrontados después, para perfeccionar su educación, a la guerra de España, a la Segunda Guerra Mundial, al universo concentracionario, a la Europa de la tortura y las prisiones, deben hoy educar a sus hijos y realizar sus obras en un mundo amenazado de destrucción nuclear. Nadie, supongo, puede pedirles que sean optimistas. (...) Han necesitado forjarse un arte de vivir para tiempos de catástrofe, para nacer una segunda vez, y luchar a continuación, a cara descubierta, contra el instinto de muerte que actúa en nuestra historia>> (*Discours de Suède*, II, 1073). Él era uno de ellos.

¹¹⁶ Nos referimos al tipo de esperanza que palpita en diversos lugares de su obra, como en el prólogo que escribe con motivo de la publicación de *Actuelles 2* —compendio de artículos aparecidos entre 1948 y 1953—, donde afirma que <<estamos saliendo del nihilismo>>, en clara sintonía con la aurora espiritual que se anuncia en las últimas páginas de *L'homme révolté*.

¹¹⁷ Cfr. *Del sentimiento trágico de la vida*, Alianza, Madrid, 1986, pág. 130.

¹¹⁸ Citado por H. Lottman, *Albert Camus* (trad. de Amalia Álvarez Fraile y otros), Taurus, Madrid, 1994, pág. 418.

amargamente: <<Todo está permitido>>. La antropodicea entendida como justificación (es el término que emplea Camus) del ser humano, consistente en el reconocimiento de su dignidad y la constatación de su inocencia originaria (frente a la teoría cristiana del pecado original, que Kant enunció como “mal radical”), será la clave de la nueva moral.

La actitud existencial básica de este hombre renovado es la rebeldía con la que se levanta contra toda forma de injusticia. La rebeldía humana es, en Camus, la única forma de introducir sentido en este mundo absurdo mediante dos instrumentos: la creación artística y la praxis revolucionaria, ambas orientadas por una moral atea que profese su amor al hombre y al mundo bajo los valores de la solidaridad y la compasión entre seres que reconocen mutuamente su dignidad sagrada¹¹⁹.

Esta época de crisis y crueldad puede ser un revulsivo que haga resucitar al auténtico arte —el arte trágico— que yace en el olvido, mientras lo que Camus denomina el <<idealismo burgués>> impone su falsa ley, como analizaremos en el capítulo II¹²⁰. La creación de sentido necesita, así, contar con un doble apoyo:

- a) Una moral laica que vuelva a situarnos en una existencia digna de seres humanos, y que sirva de guía en la acción transformadora o revolucionaria: una *ética para la rebelión*.
- b) Una estética como cultivo del espíritu e instrumento de transformación social, que, a través de la belleza abra paso a la felicidad, y se haga cargo de las dimensiones sombrías de nuestra existencia, en especial la muerte; realidades sobre las que la belleza habrá de irradiar la luminosidad que le es propia y cuyo magnetismo, según mostró ya Platón, es promesa de gozo: además de una ética, hay que hablar también de una *estética de la rebelión*¹²¹.

El arte debe dar cuenta de la desesperación pero no puede detenerse en ella, sino que ha de superarla mediante la rebeldía. La visión desnuda de los abismos de nuestra existencia, aun cuando se trate de una visión mediada a través del lenguaje artístico, resulta estéril pues es paralizante. Para Camus, la misión del arte es dar forma a la pasión que sienten aquellos que no permanecen impassibles en su perplejidad, aquellos que aman al ser humano <<con una pasión esperanzada>>¹²².

5.2. Pensamiento trágico versus pensamiento dialéctico

Existen géneros de pensamiento filosófico irreductibles entre sí: el pensamiento trágico es uno de ellos como lo es también el pensamiento dialéctico, que en diversos aspectos constituye su antítesis. Ésta es la tesis que sostiene Camus en *Sur l'avenir de la tragédie*, siguiendo los pasos de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Hay autores, entre los que se encuentra Peter Szondi, que, por el contrario, defienden una concepción también dialéctica de lo trágico, presentando ambos estilos como géneros afines¹²³.

Lo habitual en la filosofía, desde el racionalismo griego, ha sido la representación del pensamiento trágico como actitud delirante, en la que la exaltación del sentimiento impide cualquier forma de rigor conceptual, reduciéndolo así a un vástago de la inteligencia carente del vigor del pensamiento filosófico en sentido estricto. Frente a esta tesis, consideramos preciso reivindicar el papel esencial que el pensamiento trágico ha jugado en la tradición filosófica

¹¹⁹ Cfr. “Trois interviews”, II, 381.

¹²⁰ Cfr. *Discours de Suède*, II, 1094-1095.

¹²¹ Cfr. *Carnets* II, págs. 144 y sigs.

¹²² Tras la concesión del Nobel el embajador de Suecia en París se dirigió al laureado en los siguientes términos: <<Es usted un hombre de la Resistencia, un hombre rebelde que ha sabido dar un sentido al absurdo y sostener, desde el fondo del abismo, la necesidad de la esperanza, incluso si se trata de una esperanza difícil, abriendo un espacio para la creación, la acción, la nobleza humana en este mundo insensato>> (*Discours de Suède — Commentaires—*, II, 1893). (La traducción es mía.)

¹²³ Cfr. P. Szondi, *Op. cit.*, págs. 241 y sigs.

occidental: pendiente de las sombras de la existencia se ha hecho cargo del mal y de la muerte. Según la advertencia de Nietzsche, en la que ha insistido Camus, el hiperracionalismo tiene sus peligros: el imperialismo de la razón esconde males para la existencia humana.

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

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

<<Si la tragedia antigua fue sacada de sus rieles por el instinto dialéctico orientado al saber y al optimismo de la ciencia, habría que inferir de este hecho una lucha eterna entre la *consideración teórica* y la *consideración trágica del mundo*; y sólo después de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta su límite, y de que su pretensión de validez universal esté aniquilada por la demostración de esos límites, será lícito abrigar esperanzas de un renacimiento de la tragedia>>¹²⁴.

El símbolo de esa cultura trágica renacida de las cenizas del optimismo dialéctico sería <<Sócrates cultivador de la música>>. Esa nueva emergencia del pensamiento trágico tiene, para Nietzsche, dos hitos. En primer lugar, la crítica kantiana a la posibilidad del conocimiento objetivo, que enclaustra la razón teórica en el ámbito de lo fenoménico y lo condicionado, permaneciendo la realidad nouménica, fundamento de los fenómenos, como un más allá desconocido, oculto tras los infranqueables límites de la experiencia sensible, que constituyen, simultáneamente, la condición de posibilidad del conocimiento válido y la evidencia humillante de que el mismo descansa sobre una sima inexplorable. Y, en segundo lugar, la interpretación que hace Schopenhauer de la filosofía kantiana, que él expresa metafísicamente en términos de *voluntad y representación*, pues constituye una recaída en el pesimismo, tras el solaz del idealismo hegeliano que reivindicaba para la razón teórica el derecho a acometer lo absoluto o incondicionado.

Camus comparte con Nietzsche su admiración por la cultura griega anterior al socratismo y en especial por su carácter trágico que, por mediación de la belleza, permite al griego amar la vida en todas sus dimensiones; así como por tratarse de una civilización hecha a medida del ser humano: es hija de Némesis, diosa de la medida que vela sobre los orgullosos mortales para que éstos no caigan en la *hybris* intentando igualarse a los dioses.

En *L'été* escribe:

<<Si los griegos han conocido la desesperación, ha sido siempre a través de la belleza y de lo que tiene de opresivo. Nosotros hemos exiliado la belleza, los griegos tomaron las armas por ella (...) Némesis vigila, diosa de la medida, no de la venganza. Todos los que superan el límite reciben su despiadado castigo>>¹²⁵.

¹²⁴ F. Nietzsche, *Op. cit.*, pág. 140. Como veíamos al analizar el pensamiento de Hebbel, éste también había vislumbrado la posibilidad de que en su propio tiempo la tragedia conociera un nuevo renacimiento tras siglos de silencio. A diferencia de Nietzsche, él sí escribe dramas, de modo que con su propia obra trata de contribuir a que tal evento se lleve a cabo.

¹²⁵ *L'été*, II, 853.

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

<<Pero admiraría menos la novedad de esta poesía si su inspiración, al mismo tiempo, no fuera en este aspecto antigua. Char reivindica con razón el optimismo trágico de la Grecia presocrática. De Empédocles a Nietzsche, un secreto se ha transmitido de cima en cima, del que Char retoma, después de un largo eclipse, la dura y rara tradición >>¹²⁶.

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

En *Noces* encontramos una hermosa definición de lo que podemos denominar la “felicidad trágica”: <<Pero, ¿qué es la felicidad sino el simple acuerdo entre un ser y su existencia? ¿Y qué acuerdo más legítimo puede unir al hombre a la vida sino la doble consciencia de su deseo de permanecer y su destino de muerte?>>¹²⁷.

En la página 245 del segundo volumen de sus diarios, escrita en diciembre de 1941, o enero del año siguiente, recoge el proyecto de escribir un ensayo sobre la tragedia con estas palabras: <<Ensayo sobre la tragedia. I. El silencio de Prometeo, II. Los elizabethianos, III. Molière, IV. El espíritu de la rebeldía>>. En esta relación de los posibles capítulos del ensayo vemos que Molière encaja mal. Curiosamente, en su Conferencia del 14 de diciembre en Estocolmo, vuelve a incluir a Molière entre los autores trágicos al afirmar: <<La obra más alta será siempre, como en las tragedias griegas, en Melville, Tolstoi o Molière, la que equilibre lo real y el rechazo que el hombre opone a esa realidad>>¹²⁸.

En abril de 1941, Camus relaciona explícitamente la actitud rebelde y la actitud trágica, cuando escribe en su diario: <<IIª serie. El mundo de la tragedia y el espíritu de rebeldía. Budejovice (3 actos). Peste o aventura (novela)>>¹²⁹.

Reflexionando sobre la experiencia griega y renacentista, Camus, en su conferencia de Atenas del año 1955, observa que <<la edad trágica parece coincidir cada vez con una evolución en que el hombre, conscientemente o no, se libera de una forma antigua de civilización y se encuentra ante ella en estado de ruptura sin haber encontrado, no obstante, una nueva forma que le satisfaga>>¹³⁰. Hay un efecto pendular en la historia entre sociedades basadas en la religión y sociedades antropocéntricas, y la tragedia nace justamente cuando el péndulo de la civilización se halla a igual distancia de una sociedad sagrada y otra edificada en torno al ser humano. Tanto los griegos como los autores del Renacimiento retrataron al hombre heroico —trágico— en conflicto con el orden del mundo, pero en ambos casos, cuando la razón y los derechos del individuo triunfaban, la tragedia desaparecía, lo que pone de manifiesto la necesidad de que el conflicto aparezca como irresoluble para que la tragedia subsista. Para Camus, en el mundo contemporáneo, tras la muerte de Dios, el hombre ha convertido el intelecto, la ciencia y la historia en nuevas deidades que ahora <<han asumido la máscara del destino>>. El individuo, buscando la libertad y la propia afirmación frente a estos nuevos dioses,

¹²⁶ “René Char”, II, 1163-1164.

¹²⁷ *Noces*, II, 85.

¹²⁸ II, 1090-1091.

¹²⁹ *Carnets I*, pág. 229. “Budejovice” era el primer título previsto para *Le malentendu*.

¹³⁰ *Sur l’avenir de la tragédie*, I, 1703.

está una vez más en el contradictorio estado que puede hacer crecer de nuevo la expresión trágica después de más de tres siglos de permanecer en estado de hibernación.

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

En sintonía ahora con el diagnóstico nietzscheano, sostiene que en cada uno de estos períodos el triunfo de la razón individual ha supuesto el fin de la tragedia: en el primer caso fue Sócrates, cuyo correlato artístico lo halla Camus en la obra de Eurípides, al consagrar éste el triunfo de lo individual y de la psicología: es el drama individualista. En el segundo caso es Descartes el protagonista¹³¹.

Camus cree también descubrir en su propio tiempo los ingredientes espirituales idóneos para un nuevo florecimiento de la tragedia al que él contribuirá con sus propias obras, algunas de las cuales, como *Le malentendu* (1944), son propuestas como tentativas para crear tragedias modernas. En el *Préface à l'édition américaine du théâtre*, al referirse a la mala acogida que el lenguaje de esta obra teatral tuvo en el público, escribe: <<Hacer hablar el lenguaje de la tragedia a personajes contemporáneos, ese era mi propósito. Nada más difícil, en verdad, ya que es necesario encontrar un lenguaje bastante natural para ser hablado por contemporáneos, y bastante insólito para conseguir el tono trágico>>¹³².

Lo que Camus pretende hacer, por tanto, en sintonía con lo que ya intentara Hebbel¹³³, es lograr la fusión del teatro griego —destino— con el moderno —más centrado en la creación de caracteres individuales—.

Para conseguir simultáneamente los sentimientos de familiaridad y de extrañeza propios de la tragedia, manifiesta su pretensión de introducir la indiferencia y el alejamiento en los caracteres, y la ambigüedad en los diálogos. Asimismo en este prefacio declara haber intentado crear dos tragedias modernas con *L'état de siège* y *Les justes*. Respecto a la primera, Camus afirma que con ella quiso separar el teatro moderno de las especulaciones psicológicas individualistas y llevarlo al terreno de las grandes pasiones universales, propio de la tragedia. En relación con la segunda, expresa su deseo de crear una tragedia moderna ajustada a los cánones clásicos, <<enfrentando a personajes iguales en fuerza y en razón>>.

5.3. Caracterización del pensamiento trágico

Trataremos ahora de establecer los elementos esenciales que concurren en el pensamiento trágico y que nos servirán de medida para aquilatar las aportaciones de la obra camusiana, así como en qué aspectos Camus bebe de la fuente de alguno de los autores que venimos analizando.

En su artículo sobre la tragedia, se pregunta Camus cómo definirla y, siguiendo la concepción hegeliana de la misma¹³⁴, hace residir la esencia de lo trágico, si es que se puede hablar en términos genéricos, en que las fuerzas en litigio son equivalentes desde el punto de vista de la razón que las asiste: <<las fuerzas que se enfrentan en la tragedia son igual de legítimas, iguales en cuanto a la razón>>. Frente a lo que puede denominarse la ambigüedad de

¹³¹ Cfr. *ídem*, 1702-1703.

¹³² I, 1731.

¹³³ Cfr. Jacinto Grau, "Estudio preliminar", en F. Hebbel, *Judith*, ed. cit., págs. xxv-vi.

¹³⁴ Respecto a la concepción hegeliana de la tragedia, ha escrito Kaufmann: <<(Hegel) se dio cuenta de que en el centro de las mejores tragedias de Esquilo y de Sófocles no encontramos un héroe trágico, sino una colisión trágica, y que el conflicto no es entre el bien y el mal, sino entre posiciones parciales, donde encontramos siempre algo bueno en cada una de ellas>> —W. Kaufmann, *Tragedia y filosofía* (traducción de S. Oliva), Seix Barral, Barcelona, 1978, pág. 308—.

la tragedia, el drama se nos presenta con una estructura más simple, pues en él sólo uno de los principios litigantes aparece dotado de legitimidad. De hecho, y a pesar de las dificultades para englobar toda la tragedia en un único molde que viniera a constituir el hecho trágico por antonomasia, hay que tener presente que la tragedia griega tuvo sus raíces en la *Ilíada* de Homero, donde lo noble lucha con lo noble y ningún héroe es la encarnación del mal. Ésta es también la interpretación de Nietzsche, como acabamos de ver en los apartados precedentes.

En la tragedia, pues, cada personaje tiene sus razones. La posición del héroe, que representa al hombre y su deseo de poder (*hybris*), es, a un tiempo, justa e injusta, al igual que la de la divinidad que le oprime.

Camus cree que el cristianismo, al sumergir el universo entero, humanidad y mundo, en el orden divino, ha suprimido la tensión entre el ser humano y la divinidad, característica de la tragedia, con lo que elimina la posibilidad misma de la tragedia; de modo que <<el misterio cristiano puede ser dramático, pero no es trágico>>, ya que cuando uno de los dos principios se impone, la tragedia muere¹³⁵. –Si bien, como veremos a lo largo de nuestro estudio, caben experiencias del cristianismo muy próximas a la tragedia, como Pascal, Kierkegaard o Unamuno ponen de manifiesto; o bien hallamos personajes sagrados, como Job y el propio Cristo, que encarnan una existencia trágica si suprimimos el desenlace final de sus respectivas historias. Tal vez Camus no prestó toda la atención que merece a esta tradición que vendría a trasladar al seno del cristianismo una dicotomía similar a la que, en páginas anteriores, hemos analizado en la historia de la filosofía al oponer a la tradición imperante del pensamiento dialéctico, la del pensamiento trágico. No obstante, Camus incurre en contradicción cuando califica de <<angustia trágica>> la posición que adopta Agustín de Hipona (que equipara a la de Pascal) frente al problema del mal así como respecto a la oposición entre fe y razón, en su tesis de licenciatura *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme*–.

La clave de la tragedia, así, es el mantenimiento del equilibrio, tal como acontece en las obras de Esquilo y Sófocles, frente a las cuales la de Eurípides (Camus sigue aquí a Nietzsche) supondría ya una ruptura del mismo en favor del individuo. De igual forma, sostiene Camus, las tragedias renacentistas enfrentan un <<vasto misterio cósmico>> que opone una oscura resistencia a los esfuerzos apasionados de sus personajes, mientras que ya en Corneille triunfa la moral del individuo y se anuncia el fin de la tragedia.

Karl Jaspers en su obra *Lo trágico. El lenguaje*¹³⁶, ha establecido los caracteres fundamentales de lo trágico como género literario y como forma de pensamiento. Su definición recoge la necesidad de la *acción* para que la consciencia de la finitud se convierta en sentimiento trágico, asunto que ya surgió al referirnos al tema del absurdo en Schopenhauer y que nos da pie para reafirmarnos en la tesis de que, si bien lo absurdo puede ser un momento previo y, en ocasiones, necesario para que aparezca el pensamiento trágico, no puede identificarse con él de ningún modo; de manera que en Camus sólo puede hablarse de un planteamiento netamente trágico en *L'homme révolté* y no en *Le mythe de Sisyphe*.

Al mismo tiempo, lo trágico cae más del lado de lo intuitivo que de lo racional, y lo que percibimos intuitivamente en el acontecimiento trágico es lo funesto de la existencia humana: se trata, por consiguiente, de una intuición con valor universal, referida a nuestra propia condición.

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

Jaspers menciona la capacidad redentora de la tragedia que, aunque en sentidos diferentes que ya hemos indicado, recogen tanto Aristóteles —que la define como “catharsis moral”— como Nietzsche —que habla de “consolación metafísica”—; idea que Camus hace propia en su

¹³⁵ *Sur l'avenir de la tragédie*, I, 1702.

¹³⁶ K. Jaspers, *Lo trágico. El lenguaje* (trad. de José Luis del Barco), Ágora, Málaga, 1995, págs. 55-56.

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

Jaspers sostiene que <<en lo trágico o superando lo trágico, el hombre encuentra la salvación tras la confusa perplejidad. No se hunde en la oscuridad ni en el caos, sino que arriba a una tierra de seguridad ontológica y goza de la satisfacción que produce. Mas la complacencia no es unívoca, pues para alcanzarla es preciso arrostrar el peligro de la desesperación total, que permanece como amenaza y posibilidad>>¹³⁷.

En relación con los sentimientos que un drama ha de despertar en el espectador para que merezca llamarse trágico, Aristóteles mencionaba la compasión (*eleos*) y el temor (*phobos*) en su clásica definición. Según Kaufmann¹³⁸ no es correcto traducir *eleos* por ‘compasión’, pues este término implica una persona compadecida, siendo el caso que la irresistible emoción trágica que nos despiertan las grandes tragedias no es transitiva en este sentido: nos emociona un gran sufrimiento, nos sentimos zarandeados hasta el punto de compartirlo; pero no necesariamente tiene que haber alguien a quien compadecer.

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

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

En la tragedia el ser del hombre se manifiesta en la agonía del héroe y en su fracaso. Su lucha implica haber elegido unos valores por los que luchar —libertad, verdad, honorabilidad—, lo que magnifica su existencia. Frente a lo que sucede en la comedia, en la tragedia el propio fracaso irremediable engrandece al héroe, lo sublima. No basta con la compasión; la tragedia invita a la praxis¹³⁹.

En nuestra opinión, el mensaje global de la obra camusiana es éste: es necesaria la acción rebelde para que emerja lo trágico con sus aspectos sublimes; la mera toma de consciencia acerca de los ámbitos más oscuros de la existencia humana conduce a la perplejidad, a la parálisis. Ésta puede ser la que desencadene la acción del héroe y el consecuente conflicto: en *Edipo rey* hay un momento de perplejidad o desconcierto que es esencial a la trama. Pero lo absurdo, entendido en este sentido, no satisface plenamente las exigencias de lo trágico: es necesario que el hombre actúe y para que la acción sea posible, como hemos dicho, es necesaria la elección, la toma de partido, la composición de lugar, que en la pura perplejidad no es viable. La compasión por lo humano será, en Camus, el elemento esencial que presida esa elección.

La confrontación en el ámbito del conocimiento de nuestro deseo irrenunciable de unidad con la resistencia del mundo a dejarse unificar; o, en el de la existencia, de nuestra exigencia de eternidad con la rotundidad de la muerte; o, en el de la praxis, del anhelo de perfección con la

¹³⁷ K. Jaspers, *Op. cit.*, págs. 85-86.

¹³⁸ W. Kaufmann, *Op. cit.*, págs. 83 y sigs.

¹³⁹ <<La comedia puede expresar una desesperación que, comparada incluso con las grandes tragedias, éstas resultan ser relativamente esperanzadoras. La tragedia nos dice que la nobleza es posible, que el valor es admirable y que incluso la derrota puede ser gloriosa. Pero la comedia nos dice que la nobleza es una impostura, que el valor es ridículo, y que tanto los triunfos como las derrotas son también ridículos. (...) Para lograr su efecto, la tragedia depende de la simpatía para con los que sufren y que por lo tanto tiene una profunda fuerza humanizadora, mientras que la comedia depende de la crueldad>> (W. Kaufmann, *Op. cit.*, págs. 444-445).

constatación de nuestros límites, conforman el entramado existencial del sinsentido. Éste es, en Camus, el conflicto universal que desencadena la tragedia. La rebeldía trágica (versión renovada de la heroicidad trágica, a la que dedicamos la cuarta parte de este estudio), constituye para Camus la única actitud filosófica y existencial capaz de hacer viable una salida de la perplejidad que, sin embargo, no nos fuerce a renunciar a la *lógica del absurdo*.

El conflicto que se plantea es de naturaleza irresoluble, a diferencia, una vez más, de lo que sucede en el drama donde la disparidad de los personajes permite un desenlace a favor de uno de ellos: <<En la tragedia ideal (...) el héroe se rebela y niega el orden que le oprime; el poder divino, por la opresión, se afirma en la medida misma en que se le niega. Dicho de otra manera, la rebeldía por sí misma no constituye una tragedia. La afirmación del orden divino, tampoco. Son precisos una rebeldía y un orden>>¹⁴⁰.

En ese conflicto que el héroe provoca con su acción, vio ya Schelling la esencia de la tragedia¹⁴¹.

Detengámonos por un instante en el protagonista de *Edipo rey* de Sófocles. En esta obra se produce un cambio de fortuna —en este caso el paso de la felicidad a la desgracia— de un personaje ambiguo por no ser del todo responsable ni del todo inocente con relación a la culpa (*hamartia*) por la que padece: la osadía (*hybris*) de querer conocer más allá de lo que debe conocerse, lo que le llevará a ser fulminado por la luz cegadora de la verdad. La desdicha es el pago que obtiene Edipo tras alcanzar el conocimiento de sí mismo (*anagnorisis*), conocimiento representado por el camino que separa Tebas —lugar de la ceguera humana— y Delfos —la revelación divina—, camino que conduce a la inteligencia y a la desgracia, tanto a Layo como a su hijo Edipo¹⁴². La *anagnorisis* implica aquí <<un cambio de la ignorancia al conocimiento>>¹⁴³ que se paga con el sufrimiento.

En el caso de Edipo estamos hablando de la culpa que recae sobre el héroe como consecuencia de una acción individual libre y valerosa: <<El fracaso es consecuencia de una acción que surge esplendorosamente de la fuente de la libertad como acción verdadera y moralmente necesaria. El hombre no puede eludir la culpa obrando recta y verdaderamente. La propia culpa tiene cierto carácter de inocencia>>¹⁴⁴.

Pero en lo trágico cabe hablar también de la culpa no en sentido moral, sino más amplio, como culpa compartida que alcanza a la naturaleza humana en su conjunto y que hemos visto reflejada en la obra de Nietzsche, quien en esto sigue a Schopenhauer y a Hebbel: el delito mayor del hombre es haber nacido por cuanto el nacimiento supone una ruptura de la unidad primigenia. Aquí el héroe es culpable sin quererlo pues no depende de su voluntad su propia existencia: es culpable por su origen. En uno y otro caso, la condición de culpable del personaje trágico es siempre problemática.

Lo trágico se manifiesta, pues, como conflicto entre el individuo —representante de la libertad— y una fuerza que lo supera y oprime —representante de la necesidad objetiva—.

¹⁴⁰ *Sur l'avenir de la tragédie*, I, 1707.

¹⁴¹ Así como Aristóteles es el primero en crear una poética de la tragedia, la primera filosofía de lo trágico se debe a Schelling: <<Fundada por Schelling de modo netamente aprogramático, recorre el pensamiento de la época idealista y post-idealista adoptando variantes siempre nuevas. Constituye, por una parte, una peculiaridad del pensamiento filosófico alemán —si se nos permite encuadrar en él a Kierkegaard y hacer abstracción de discípulos de éste, como Unamuno>> —P. Szondi, *Teoría del drama moderno*, ed. cit., pág. 176—.

Mientras que Nietzsche se refería a la dialéctica y la tragedia como géneros de pensamiento irreductibles, Schelling ve en el arte trágico una tercera vía entre el dogmatismo —Spinoza— y el criticismo —Kant— que nos aporta un saber de tipo práctico o moral.

¹⁴² Cfr. P. Szondi, *Op. cit.*, págs. 241-248.

¹⁴³ Aristóteles, *Poética*, XI, 1452 a.

¹⁴⁴ K. Jaspers, *Op. cit.*, pág. 67.

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

El conflicto entre la libertad y la necesidad (se da) con toda certeza sólo donde ésta corroe a la voluntad misma y la libertad se ve combatida en su propio terreno>>¹⁴⁵, pues, como señala Kierkegaard, <<el choque será tanto más decisivo cuanto más simpatizantes y más profundas, a la par que más homogéneas, sean las fuerzas que entran en colisión>>¹⁴⁶.

De manera que para que exista el conflicto ha de darse una cierta homogeneidad entre las fuerzas contendientes, pues la desproporción de las mismas provocaría el que la una arrasara a la otra sin remedio, lo que haría desaparecer la tensión trágica: la libertad del héroe debe resultar creíble ante la fuerza del destino, si bien le guía el deseo de lo imposible, y ese deseo acaba por cegararlo. Y es que en el héroe, además de la condición humana, se da también una cierta condición titánica o sublime que le permite enfrentarse al aciago destino. Esa libertad del héroe no reside tanto en su capacidad de elegir como en su manera de afrontar su hado: en lugar de una actitud resignada, se rebela. Y aunque su lucha acabe en el fracaso, su rebeldía no será del todo baldía por lo que entraña de promesa y esperanza.

¹⁴⁵ Citado por P. Szondi, *Op. cit.*, pág. 182.

¹⁴⁶ S. Kierkegaard, “Repercusión de la tragedia antigua en la moderna”, en *Obras y papeles. IX. Estudios Estéticos II: de la tragedia y otros ensayos*, ed. cit., pág. 50.

II. ARTE Y VERDAD EN EL ABSURDO

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

Le mythe de Sisyphe

Pretendemos aquí examinar la respuesta camusiana a la pregunta por los límites y posibilidades de nuestro conocimiento de la realidad física y de nosotros mismos, no sólo como individuos, sino también como seres sociales e históricos. Afrontamos así la primera de las tres investigaciones que plantea Kant en torno a las cuales vamos a vertebrar nuestro estudio de Camus, según indicábamos anteriormente.

Dar respuesta a esta cuestión nos obligará a traspasar una y otra vez el vaporoso velo que separa la filosofía de la literatura en la obra camusiana; pues, en Camus, los términos conocimiento y razón no son intercambiables, sino que el primero posee una clase de referencia superior a la del segundo. En esto sigue a Pascal¹.

La obra camusiana constituye uno de los hitos del siglo XX en que la filosofía y la literatura se funden para alumbrar un pensamiento que pierde en precisión, pero gana en poder simbólico y expresivo; y una literatura que, aunque en ocasiones pueda convertirse en puro pretexto para transmitir ideas, también llega a ser un arte preñado de contenidos con valor universal. Esa característica supone una dificultad añadida a la hora de establecer códigos que faciliten el descubrimiento de la estructura conceptual de la filosofía de Camus, dado que la profusa utilización de símbolos supone un enriquecimiento en la potencia expresiva que es inversamente proporcional a la precisión del discurso.

1. El absurdo en el ensayo camusiano

Camus cultivó desde el principio el género mixto del ensayo, en forma de relatos breves y composiciones autobiográficas salpicados de reflexiones filosóficas. Éstos aparecieron publicados bajo los títulos de *L'envers et l'endroit* (que compuso con veintidós años), *Noces*, *L'été* y *L'exil et le royaume*. Algunos de estos escritos debieron suscitar dudas a los editores de Gallimard a la hora de decidir su inclusión en el volumen I (consagrado a la producción filosófica) o el II (obras literarias) de las *Obras Completas* de Camus en *La Pléiade*.

Una y otra vez, vemos cómo en su proyecto de obra Camus entrecruza de forma sistemática la literatura y la filosofía: la novela, el teatro y la filosofía son las tres vías de expresión que elige simétricamente en las dos épocas, la del absurdo y la de la rebeldía.

Las primeras páginas de sus diarios, que inicia en mayo del año 1935, están llenas de bosquejos que pretenden marcar su línea de pensamiento. En enero del año 1936, diseña lo que puede entenderse como un primer esquema global de trabajo, donde aparecen relacionados los conceptos de <<absurdo>> con <<lucidez>>, <<juego gratuito>> con <<fuerza y bondad>>, y como base de todo el proyecto, lo que denomina <<los valores heroicos>>².

En mayo de 1936 diseña un plan de trabajo más concreto con estos términos:

<<Obra filosófica: el absurdo. Obra literaria: fuerza, amor y muerte bajo el signo de la conquista.

Mezclar los dos géneros en las dos respetando el tono particular. Escribir algún día un libro que dará el sentido>>³.

Once años después, el 17 de junio de 1947, con buena parte de su obra ya elaborada y publicada, vuelve sobre sus bocetos iniciales y escribe:

¹ A. Vinet escribe: <<Si tout le sens du mot connaître est intellectuel dans certains cas, il ne l'est point dans tous; et l'on pourrait dire généralement que la connaissance intellectuelle ou le savoir n'est que le préliminaire, l'enveloppe ou l'empreinte logique de la véritable connaissance. Voilà le noeud du livre des *Pensées*>> (*Études sur Blaise Pascal*, Fischbacher, Paris, 1904 —4ª edición—, pág. 103).

² *Carnets I*, pág. 23.

³ *Ídem*, pág. 40.

<<1ª serie: Absurdo: L'étranger, Le mythe de Sisyphe, Caligula y Le malentendu. 2ª serie: Rebeldía: La peste (y anexos), L'homme révolté, Kaliyev. 3ª serie: El juicio. Le premier homme. 4ª serie: El amor desgarrado: La hoguera. Del amor. El seductor. 5ª serie: Creación corregida o El sistema: gran novela + gran meditación + pieza irrepresentable>>⁴.

De estas cinco series previstas, la primera y la segunda aparecen completas —Kaliyev es el protagonista de *Les justes*—. La tercera serie también la desarrolla casi en su totalidad, teniendo en cuenta que *Le jugement* sería, posiblemente, la obra que acaba publicándose como *La chute*. La cuarta y quinta series quedan definitivamente en puro proyecto.

En la última entrevista que concede, el 20 de diciembre de 1959, al preguntársele por la relación que guardan sus ensayos con sus obras literarias, responde:

<<Escribo sobre planos diferentes para evitar justamente la mezcla de géneros. He compuesto así piezas en el lenguaje de la acción, ensayos con forma racional, relatos sobre la oscuridad del corazón. Estos libros diferentes dicen, es verdad, la misma cosa>>⁵.

Los temas fundamentales de la obra camusiana arrancan de la filosofía vitalista de autores como Bergson: la preocupación por el tiempo, el interés por los aspectos misteriosos de la realidad que no se dejan encasillar en las categorías racionales y la consecuente necesidad de conocerlos mediante una aproximación intuitiva a los mismos; así como una reflexión en torno a la muerte. Todo ello presidido por un afán de lucidez que Camus denomina *volonté d'absurde*.

¿En qué consiste este misterio o enigma de la realidad? Misteriosa es la realidad por la imposibilidad de objetivarla, es decir, de hacerla ajena a mi ser, dada la constitutiva referencia del yo a todo lo que no es él; también por la imposibilidad de dominar el mundo que, con frecuencia, escapa a la previsión y el cálculo. Misterioso es también nuestro destino, expuesto al sinsentido de la muerte como desenlace último. El horizonte de la muerte ejercerá sobre Camus un influjo poderoso que le llevará, a la postre, a buscar en la fraternidad humana una salida al túnel de la desesperanza.

En la obra literaria de Camus detectamos los temas de la soledad y la melancolía, tan presentes en el Romanticismo. Es la soledad que siente el que pregunta y busca, el que duda. La melancolía no es tanto la del que está de vuelta y se limita tan sólo a recordar sus experiencias, sino la del que camina en un laberinto.

Con su defensa de la intuición y sensibilidad estéticas, Camus entronca también con la tradición humanista del Renacimiento, que, acotando el dominio de la razón lógico-matemática, se apartaba de la línea marcada por la filosofía escolástica imperante.

Aunque al hablar de su creación Camus distingue siempre las obras literarias —novelas y obras teatrales— de las propiamente filosóficas, sin embargo la distinción no es nítida. También en sus principales ensayos filosóficos, *Le mythe de Sisyphe* y *L'homme révolté*, la presencia de lo literario es abundante⁶.

Su concepción del arte y la filosofía explica esta circunstancia. En el debate en torno a si lo esencial en la obra de arte es la forma o el contenido cognitivo, Camus se decanta por el equilibrio entre ambos elementos. La forma es importante, pero no lo fundamental: su función es derivada y consiste en resultar eficaz en la transmisión del sentido. La forma sin referencia al contenido no constituye el ser del objeto estético por carecer de potencia significativa. En opinión de Camus, toda obra auténtica ha de ir provista de un andamiaje metafísico, de una cosmovisión, aunque ésta dimensión filosófica sea sólo implícita.

⁴ *Carnets II*, pág. 201.

⁵ II, 1925 y sigs.

⁶ Cfr. Jacqueline Lévi-Valensi, "Si tu veux être philosophe...", en Anne-Marie Amiot y Jean-François Mattéi (eds.), *Albert Camus et la philosophie*, PUF, París, 1997, págs. 21-35. En este mismo sentido se expresa François Armengaud: <<Nuestra hipótesis sería que, más que de una (aparente) yuxtaposición, se trata en Camus, y especialmente en *L'envers et l'endroit*, de una verdadera intrincación entre el elemento filosófico y el elemento literario>> ("L'ironie au fond des choses", en *op. cit.*, pág. 37).

Pero, por otra parte, la filosofía precisa de símbolos. Diversos autores se han referido al papel esencial de la metáfora en el discurso filosófico. Ésta muestra que las relaciones entre fenómenos que pertenecen al dominio sensible pueden ser transferidas (*metapherein*) a lo suprasensible⁷. La metáfora, el mito y la poesía tienen en Camus una importancia excepcional. Hannah Arendt se preguntó acerca de lo que nos hace pensar y consideró dos respuestas: la admiración ante la belleza y eternidad del cosmos —éste sería el caso de Platón— o, en el extremo opuesto, la náusea ante el absurdo —Schopenhauer o Sartre—. Camus ocuparía una posición intermedia: en su obra aparece la idea del sobrecogimiento y la admiración ante la belleza, pero con matices, pues la naturaleza tiene dos caras. Es la idea del derecho y el revés, título que agrupa sus ensayos de juventud donde Camus trazaba de algún modo el itinerario que iba a seguir en su obra posterior.

Dos ensayos, *L'homme révolté* y *L'été*, se abren con un epígrafe del poeta Hölderlin, admirado por Nietzsche y Heidegger. Éste reconoció en su poesía la presencia insistente de una figura cósmica donde se revela la alianza entre lo sagrado y lo humano, de los dioses y los hombres, que el filósofo pondrá de manifiesto en sus propios ensayos. Camus juega aquí con los símbolos literarios, y Jean-François Mattéi⁸ plantea la hipótesis de una inspiración común de Hölderlin y de Camus en relación con la cuádruple imagen del mundo a la que Heidegger se refiere en sus conferencias de Brême en diciembre de 1949. El autor aporta diversos fragmentos de *L'envers et l'endroit* donde se presenta la tierra como un gran Ser Vivo que respira, adornado de una belleza que se renueva a cada instante y cuyos sonidos constituyen un cántico que maravilla al ser humano⁹.

A través de esta simbología, Camus expresa una fidelidad a la tierra, tan esencial, o más si cabe, como su fidelidad al hombre (<<*He elegido la justicia para permanecer fiel a la tierra*>>), confiesa en la cuarta de sus *Lettres à un ami allemand*, y que conecta con la intuición central de la poesía de Hölderlin.

Mattéi muestra cómo Hölderlin canta las bodas de cielo y tierra, en presencia de los hombres y los dioses, las bodas que René Char, amigo común de Heidegger y Camus, exalta en su poesía; y que, finalmente, glosa Camus en su obra *Noces*. De los cuatro elementos presentes en las bodas —cielo, tierra, dioses y hombres—, el eje fundamental en que se apoya el sentido y la felicidad para Hölderlin reside en lo sagrado, en los dioses. Éste elemento desaparece en Camus, persistiendo los otros tres: el afán de Camus será el de reconquistar lo sagrado en la común naturaleza humana y en su dignidad.

La obra global camusiana sobre el absurdo se desarrolla en tres frentes que son iniciados simultáneamente, respondiendo a los proyectos a que nos hemos referido. *Le mythe de Sisyphe* será el ensayo filosófico sobre el absurdo, mientras que su expresión artística se desarrollará a través de una novela —*L'étranger*— y dos obras teatrales —*Caligula* y *Le malentendu*—. Este conjunto de obras constituye la época del absurdo que abarca desde 1939 hasta 1941.

En mayo de 1940 termina de escribir *L'étranger*, según recoge en sus diarios¹⁰, donde, una página más adelante, leemos que el título previsto inicialmente para el ensayo *Le mythe de Sisyphe* era *Absurde*. La primera parte la acaba unos meses después de *L'étranger*, en septiembre de 1940. También estaba terminada su primera obra teatral no colectiva, *Caligula*. Y en las anotaciones correspondientes al mes de febrero del año 1941, leemos: <<*Terminé Sisyphe. Los tres Absurdos están acabados*>>¹¹. *L'étranger* y *Le mythe de Sisyphe* serán publicados en 1942.

⁷ Así, Hannah Arendt en *The Life of the Mind* (trad. española de R. Vallespín Montoro, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1984) o, más recientemente, Paul Ricoeur en *La métaphore vive* (trad. española de Agustín Neira, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1980).

⁸ Jean-François Mattéi, "Terre et ciel d'Albert Camus", en *Albert Camus et la philosophie*, ed. cit., págs. 277-294.

⁹ *Ídem*, págs. 282-283.

¹⁰ *Carnets I*, pág. 215.

¹¹ *Ídem.*, pág. 224.

Le mythe de Sisyphe, libro dirigido contra los filósofos existencialistas¹², es, pues, la obra propiamente filosófica del período camusiano del absurdo, mientras que las demás constituyen su ejemplificación literaria. La proximidad que percibe entre filosofía y literatura la expresa lacónicamente con sentencias como: <<una novela no es más que una filosofía puesta en imágenes>>¹³, o <<Si quieres ser filósofo, escribe novelas>>¹⁴.

En el ensayo filosófico, Camus levanta acta (y analiza fenomenológicamente, como veremos más abajo) de los elementos que configuran la condición humana, para recrearlos después a través de personajes imaginarios y símbolos que recogen el sinsentido del mundo y de la existencia humana. El sinsentido constituye el punto de arranque de la literatura del absurdo, en la que se persigue situar al lector ante un escenario de personajes y objetos que han perdido su significación convencional, para provocar en él sensaciones de extrañeza, exilio y aislamiento. ‘Absurdo’ procede de *surdus*, sordo: la realidad es sorda a las preguntas que el hombre plantea y permanece <<silenciosa e indiferente>> ante su dolor. Es el sujeto que ha perdido su propia circunstancia en sentido orteguiano, en especial en lo que se refiere a las coordenadas temporales: ha quedado preso en las mallas de un <<presente eterno>> sin recuerdos ni proyectos. Careciendo de tales referentes se halla suspendido en un vacío de sentido: ha perdido las claves de su mundo-en-torno.

Camus no llega a utilizar el término ‘sinsentido’, y maneja como equivalentes a ‘absurdo’ los de ‘oscuridad’, ‘indiferencia’, ‘irracional’, ‘presente’, ‘infierno’, entre otros; y como símbolos más recurrentes del mismo, el sol (*L'étranger*), el silencio (*Les muets, L'étranger*), la soledad (*Le malentendu, Caligula*), la monotonía (*L'étranger, Le malentendu, Caligula*), y también algunas ciudades, como Amsterdam, Praga y, en ocasiones, París.

Ya hemos analizado la importancia del concepto de lo absurdo en Schopenhauer. Queremos hacer ahora mención al uso de este término en la tradición francesa. Blaise Pascal es, posiblemente, uno de los primeros autores franceses en utilizarlo. El profesor Denise Leduc-Fayette lo ha puesto de manifiesto con estas palabras: <<Pascal fait un emploi fréquent du terme “absurde” qui signifie: ce qui est contre la raison. Ainsi aime-t-il à dire dans ses ouvrages scientifiques: “on conclut un absurde manifeste”, ou théologiques: “il est absurde de conclure que Dieu ne quitte jamais le premier”. (...) L’adjectif a été introduit en français par Calvin. Au XVII siècle, il a le sens de “Ce qui choque le sens commun, qui est impertinent, incroyable, impossible” —*Dictionnaire de Furetière*, 1690—. Au XX siècle le terme désigne le registre du non-signifiant chez Camus, par exemple>>¹⁵.

Pero, frente a un uso teórico, que es el que habitualmente se hace del término ‘absurdo’ (y que nos remite a expresiones de las ciencias formales como “reducción al absurdo”), Camus lo envuelve en un contexto de referencias vitales o existenciales. No es la razón teórica en exclusiva la que es puesta en jaque, sino también la razón práctica, en el sentido de tratarse de una experiencia vital.

El paso por esa experiencia, travesía que el propio Camus hace en su vida (<<no hubiera podido hablar de ello si no lo hubiese vivido; no poseo imaginación alguna>>¹⁶), es, en su opinión, necesario para conocer nuestros límites y para amar la vida en todas sus dimensiones. Por eso, veinte años después de haberse publicado *L'envers et l'endroit*, Camus escribe en el prefacio para una nueva edición:

¹² Cfr. “Extraits d’interviews”, en II, 1424.

¹³ “*La nausée* de Jean Paul Sartre”, en II, 1417. Esta concepción del arte como expresión sensible de la racionalidad filosófica fue expresada por F. Hebbel como hemos visto en el capítulo dedicado a este dramaturgo y pensador.

¹⁴ *Carnets* I, pág. 23.

¹⁵ Denise Leduc-Fayette, *Pascal et le mystère du mal. La clef de Job*, Les éditions du Cerf, Paris, 1996, págs. 221-222.

¹⁶ II, 1610.

<< “No hay amor a la vida sin desesperación de vivir”. No sabía en ese momento hasta qué punto decía verdad; no había atravesado aún los tiempos de la verdadera desesperación>>¹⁷.

La idea central de estos ensayos es que lo importante es ser consciente de que se vive y de lo que se vive que, en definitiva, es el mismo consejo del Buda.

El profesor M. Durán ha indagado en los orígenes remotos del absurdo camusiano, destacando la proximidad que existe entre el estilo y la temática de la obra de Camus y el pensamiento antiguo. Establece un paralelismo entre el Camus de *Le mythe de Sisyphe* y Lucrecio, autor latino del siglo I a. C., destacando el hecho de que ambos piensan en el alejamiento y silencio de la divinidad, así como en la aceptación del mundo a pesar de la falta de finalidad de que adolecen el cosmos y la historia, y de la presencia de la muerte. Para Durán <<tanto Lucrecio como Camus representan dos aspectos de la rebelión contra la tiránica hipocresía de las ilusiones. Los dos escriben en épocas de crisis (...). Las últimas convulsiones de la República procedían directamente de la falta de elasticidad de la vieja armazón. No es de extrañar que, exasperado, Lucrecio acudiera a la doctrina epicúrea, que prometía barrer con todo al atacar la parte más venerable y más anquilosada de la consciencia romana: la vieja *religio* (...). Idéntica exasperación ante las convenciones hallamos en la literatura existencialista francesa contemporánea>>¹⁸; y, aunque suscribimos estas palabras, es conveniente precisar que la actitud final de ambos autores —*ataraxia* en Lucrecio, rebeldía en Camus—, son opuestas.

Y es que, en Camus, el absurdo no es una conclusión¹⁹, aunque lo cierto es que en su obra tampoco constituye un punto de partida, contra lo que afirma en *Le mythe de Sisyphe*: la actitud inicial de Camus es de afinidad con el mundo, de armonía con el decorado en el que se desenvuelve su existencia, como ya hemos visto. En este sentido, su obra *Noces* de 1938 es un cántico a la vida entonado por quien se siente en perfecta sintonía con el pulso de los seres y los elementos. En ella se describen goces y sensaciones puras, sencillas pero también profundas, experiencias vividas a lo largo de <<un día de bodas con el mundo>> que contrasta con la sensación de divorcio entre el sujeto y su entorno que define el absurdo: << Necesito estar desnudo y después sumergirme en la mar, impregnado aún de las esencias de la tierra, lavar éstas en aquella, y sentir en mi piel la proximidad por la que suspiran, labios contra labios, desde hace tanto tiempo, la tierra y la mar (...) Amo esta vida de abandono y quiero hablar de ella con libertad: me da el orgullo de mi condición de hombre>>²⁰.

Ese mismo tono vital es el que preside la novela *La mort heureuse*²¹, concebida y compuesta entre 1936 y 1938. Es, por tanto, contemporánea de *L'envers et l'endroit* y de *Noces*, sucediéndole la primera redacción de *Caligula*, cuya temática y desarrollo sí están ya centrados en el absurdo. En esa novela se recogen recuerdos de Camus, desde su infancia en Belcourt, barrio pobre de Argel, hasta sus vivencias en la que denomina <<Maison devant le Monde>>, o <<Maison Fichu>> (situada en los altos de Argel) con un grupo de amigas, desde noviembre de 1936. Cuenta asimismo su anterior viaje a Praga (ciudad que representa la soledad y el encuentro consigo mismo), La Bohemia, Viena y el Norte de Italia. El protagonista de esta novela, Mersault (nótese la semejanza con el Meursault de *L'étranger*), <<aspira violentamente el olor amargo y perfumado que consagraba esa tarde sus bodas con la tierra>>²², expresando así su *amor fati*.

¹⁷ *L'envers et l'endroit*, II, 11. Cfr. también *Carnets III*, pág. 20.

¹⁸ M. Durán, “Lucrecio y Camus: vidas paralelas”, *La Torre*, 28, 1959, pág. 179.

¹⁹ Cfr. *Le mythe de Sisyphe*, II, 97. Esta misma idea ya había sido formulada por Camus años antes. En 1938 al comentar *La nausée* de J. P. Sartre escribe: <<Constatar el absurdo de la vida no puede ser un fin, sino sólo un comienzo>> —II, 1419—.

²⁰ “Noces à Tipasa”, en *Noces*, II, 57-58.

²¹ *La mort heureuse. Roman*, Gallimard-NRF (Cahiers Albert Camus), Paris [1971], 2001.

²² *Ídem*, pág. 186.

Cuando, tras la experiencia colectiva de la <<Maison devant le Monde>>, Mersault se aparta en soledad a la casa de Chenoua, a pocos kilómetros de las ruinas de Tipasa, donde conocerá al doctor Bernard (personaje que tal vez sirvió de modelo para la creación del doctor Bernard Rieux de *La peste*), el narrador escribe: <<Descubrió así una vida en estado puro, encontró un paraíso que sólo es dado a los animales más privados o a los más dotados de inteligencia. En ese punto en que el espíritu niega al espíritu él abrazó su verdad y con ella su gloria y su amor extremos>>²³. Pero, para alcanzar esos lazos profundos con la tierra, el ser humano debe entregarse, inconsciente, a esa belleza que le rodea: Mersault busca la soledad para ejercer su voluntad de felicidad y belleza, dedicarse a esculpir su propia vida con voluntad estética (*ars vitae*), mas también para que nada le distraiga de ese abandono necesario²⁴.

Las ruinas de Tipasa constituyen en esta obra el símbolo por excelencia de la hermosura del mundo. La felicidad es entendida aquí como armonía con el mundo, y esta armonía incluye la aceptación de la muerte como desenlace natural de la vida. La felicidad es vista, así, como autoexigencia: <<Lo único que cuenta es la voluntad de felicidad, una suerte de enorme consciencia siempre presente>>²⁵. Esa exigencia de lucidez que Camus plantea en *La mort heureuse* (también en *L'envers et l'endroit*) será matizada posteriormente, dado que una clarividencia extrema puede secar la fuente de donde la existencia humana se nutre, y aquí Nietzsche es quien guía la reflexión camusiana. De ahí la necesidad del arte y la belleza, con sus velos que cubren el abismo y la terrible verdad (como se verá en el apartado tercero del presente capítulo).

Estas primeras obras no son, pues, calificables como literatura del absurdo, sino que, por el contrario, constituyen una exaltación de sentido como plenitud vital.

El absurdo se manifiesta entonces como el contrapunto necesario a ese optimismo inicial que, según los casos, puede ser expresión de ingenuidad, o bien, de inocencia primera. Aquél permitirá el florecimiento de un pensamiento maduro, capaz de ofrecer algunas vías de salida, pues Camus reprocha a los existencialistas lo que considera un mórbido recrearse en el desconsuelo (<<un amor de la angustia por la angustia misma que no puedo aceptar>>²⁶). Para él lo esencial del absurdo no es descubrirlo sino ser consciente de sus consecuencias y las reglas de acción que se obtienen a partir del mismo. Obras como *Caligula* o *Le malentendu* pondrán de manifiesto los conflictos por los que todo pensamiento debe transitar antes de alcanzar alguna salida moral al sinsentido más acá de cualquier escatología²⁷.

2. El absurdo en la relación del sujeto con el mundo como realidad opaca y caótica

El ensayo *Le mythe de Sisyphe*, dedicado a Pascal Pia, se abre bajo estas palabras de Píndaro: <<Alma mía no aspire a la vida inmortal, pero agota el campo de lo posible>>. Al menos en apariencia, esta sentencia no debería encabezar la obra de un autor que se pretende trágico, pues puede parecer incluso anti-trágica: no hay tragedia sin ansia de lo absoluto. En una existencia sin aspiraciones ilimitadas desaparece la tensión entre lo sentido como necesario y lo que ofrece el ámbito de lo posible y, por tanto, se disuelve la tragedia. El escrúpulo está justificado en parte, pero no del todo: la tensión trágica se percibe ya en este ensayo, si bien es cierto que se trata de una tragedia incompleta o truncada, pues no desemboca en una lucha agónica, dado que, como veremos, una de las características del absurdo es la perplejidad, que

²³ *Ídem*, pág. 171.

²⁴ *Ídem*, pág. 189.

²⁵ *Ídem*, pág. 178.

²⁶ "Extraits de lettres à Guy Dumur"(marzo de 1944), II, 1668-1671.

²⁷ Cfr. Louis Faucon, "Commentaires", en II, 1412.

tiene como corolario la inacción. Hay, así, un impulso trágico que queda neutralizado por la falta de valores.

Camus quiere aquietar ese ansia ilimitada que siente el corazón humano en la medida en que por mor de tal deseo la voluntad traiciona la tierra y se enajena en el más allá. Pero lo absoluto, bajo diversas caras, es un anhelo irrenunciable para el ser humano, y por eso el aforismo suena a súplica y a lamento. El mensaje implícito en esta sentencia es justamente que la búsqueda de lo inefable y lo absoluto es un afán universal.

En nuestra opinión, sólo en el Camus de la rebeldía puede hablarse con propiedad de existencia trágica. Contra éste, que es uno de los supuestos de nuestro trabajo, hay quienes piensan que en el seno del absurdo puede darse también un conflicto trágico. Así, Comte-Sponville escribe: <<El absurdo se da en el hombre-con-el-mundo, o en el mundo-con-el-hombre (...) Nos aboca al divorcio, al combate, o, lo que es lo mismo, a lo trágico>>²⁸. A favor de esta posición hemos de decir que incluso Camus se adhiere a ella cuando en su ensayo sobre el absurdo habla de tragedia en diversas ocasiones. Así en el último capítulo —“L’espérance et l’absurde dans l’oeuvre de Franz Kafka”—, define una obra de arte trágica como aquella que, una vez destruida toda esperanza, describiera la vida de un hombre dichoso; para añadir, a continuación, que Nietzsche es el único artista que ha sabido sacar <<las consecuencias extremas de una estética de lo Absurdo>>. Sin embargo, la parálisis de un personaje absurdo, como Meursault, no lo hace equiparable a los protagonistas de la tragedia clásica, que es la que toma como modelo el propio Camus: Antígona, Edipo o Prometeo. El doctor Rieux (*La peste*) o Kaliayev (*Les justes*) sí que se ajustan a este canon.

Vamos a analizar en los dos apartados siguientes el absurdo como resultado de la toma de conciencia del desajuste cognoscitivo (pero también existencial) que se da entre el sujeto y el mundo cuando aquél proyecta sus pretensiones de sentido sobre una realidad que se cierra en su negatividad, se oculta y no se deja desvelar²⁹.

2.1. El mito de la realidad unificada: insuficiencia de la ontología

En 1956, en el prefacio para la nueva edición de *L’avers et l’endroit* (diecinueve años después de la primera), Camus escribe:

<<Desde que estas páginas fueron escritas, he vivido y atravesado muchas situaciones. He aprendido sobre mí mismo (...) Pero acerca de la vida misma, no sé más que lo que digo, con torpeza, en *L’avers et l’endroit*>>³⁰.

Y lo que sobre el mundo y la vida se nos dice en éstos, sus primeros tratados, no es sino el compendio de los elementos que confieren a ambas realidades una dimensión irracional o abismal, entre los que Camus destaca los siguientes:

- En lo que respecta a la vida: la muerte y el sufrimiento de los inocentes.
- En lo que respecta al mundo: la presencia del caos.

El absurdo se manifiesta tanto en el plano práctico (es decir, el de la voluntad y el sentimiento —en el que nos detendremos más adelante—) como en el teórico o cognoscitivo. Aquí nace cuando nuestras facultades racionales se enfrentan a la realidad con el objetivo de penetrarla y unificarla valiéndose de sus arquetipos conceptuales. En este contexto el absurdo viene a ser la no significación del mundo, su sinsentido.

²⁸ André Comte-Sponville, “L’absurde dans *Le mythe de Sisyphe*”, en *Albert Camus et la philosophie*, ed. cit., pág. 162. (La traducción es mía.)

²⁹ Para una visión más amplia acerca de la concepción heideggeriana de la verdad como desocultamiento que acontece en el ser de la obra de arte, que es la que Camus sigue, cfr. José F. Zúñiga García, *El diálogo como juego. La hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer*, Universidad de Granada, 1995.

³⁰ *L’avers et l’endroit*, II, 10-11.

A la identidad entre lo real y lo racional propuesta por la filosofía hegeliana, veíamos en los capítulos anteriores cómo Schopenhauer opuso una visión del mundo ajena a toda constitución racional, trazando una concepción del mismo que puede ser denominada absurda: es un mundo sin finalidad en el que, sin embargo, en el ámbito de la apariencia, todo indica que tal finalidad existe³¹; un mundo sin causas en el que, no obstante, los fenómenos aparecen encadenados en relaciones expresables mediante leyes causales que nos fuerzan a suponer la existencia de una estricta necesidad mecánica. Un velo de perfección aparente oculta la realidad contrahecha.

Nietzsche, por su parte, revocaba todo intento de buscar una certeza absoluta: la verdad es el devenir y, por tanto, es inaprehensible conceptualmente. Éste es, nos dice, el inconfesable secreto de la ciencia³².

En esta visión de la ciencia que Nietzsche nos presenta se hace patente lo que podemos denominar la opacidad de la Naturaleza: a la concepción mecanicista del cosmos opone una interpretación del mismo como algo vivo en continuo crecimiento y transformación creativa. Se aparta así de la idea ilustrada de la Naturaleza según la cual ésta constituye una realidad permeable a la razón humana:

<<Aquella inconcusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de ‘corregir’ al ser. Esta sublime ilusión metafísica le ha sido añadida como instinto a la ciencia, y una y otra vez la conduce hacia aquellos límites en los que tiene que transmutarse en ‘arte’>>³³. Afirmaciones semejantes encontramos en diversos lugares de su obra posterior, como en *Más allá del bien y del mal*, capítulo 14. La ciencia es presentada como una ilusión al servicio de los instintos vitales que cumple una misión positiva en la medida en que nos permita adaptarnos al mundo y someterlo, aun cuando la imagen científica del mismo diste mucho de aproximarse a la verdad, de naturaleza más artística que científica.

El diagnóstico que sobre el racionalismo moderno podemos encontrar en la segunda de sus *Consideraciones Intempestivas* o en *El nacimiento de la tragedia*³⁴ constituye una fuente permanente de inspiración para Camus.

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

Este impulso que nos define se convierte en uno de los detonantes del fracaso humano cuando comprendemos que no puede ser satisfecho: nuestra propia existencia como sujetos pensantes que se distancian y reflexionan sobre el universo como objeto destruye toda pretensión

³¹ <<La misteriosa unión de lo fortuito y lo intencionado, de la fatalidad y de la libertad, que hace que los azares más ciegos, que surgen de leyes generales de la Naturaleza, sean como los toques de un instrumento en que el genio del mundo ejecuta sus más sublimes melodías, cae dentro de esos abismos tenebrosos de la meditación a que antes me refería y cuyo fondo ni la filosofía misma puede iluminar, teniendo que conformarse con proyectar hacia tales honduras algunos débiles rayos de luz>> —Schopenhauer, *El mundo como voluntad y como representación* (traducción de E. Ovejero y Mauri), Aguilar, Madrid-Buenos Aires-México, 1960, II, cap. XXV, pág. 159—.

³² F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (traducción de Andrés Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1995, pág. 127.

³³ *Ibidem.*

³⁴ Cfr. Págs. 144 y sigs.

de unidad radical. Cualquier exigencia de absoluto desemboca siempre en contradicciones o paradojas irresolubles.

Y es que la razón humana, como ha mostrado Ortega —al que Camus, dicho sea de paso, se refiere en cierta ocasión como el pensador europeo más importante después de Nietzsche³⁵— se mueve entre dos ámbitos de irracionalidad. Uno inferior que la supera por defecto, que es el de los elementos simples y el de los primeros principios que se admiten intuitivamente mas no se demuestran: en efecto, la labor definitoria, resolutoria o analítica de nuestra razón, desemboca en un límite que sólo la intuición puede aprehender. El otro, el límite superior, que vendría a ser el mundo como realidad contingente que encierra un número infinito de razones inabarcables para nuestra limitada razón³⁶.

Camus lo expresa con estas palabras: <<En tanto que el espíritu se encierra en el mundo inmóvil de sus esperanzas, todo se refleja y se ordena en la unidad de su nostalgia. Pero apenas se mueve, este mundo se diluye y se rompe: una infinidad de partes minúsculas se ofrecen al conocimiento>>³⁷.

Sin embargo, toda una civilización se ha erigido en torno a la idea de que el mundo era no sólo racionalizable, sino racional en su propia esencia por responder a un diseño armonioso expresable matemáticamente. Ya en los albores de nuestra cultura, Heráclito proclamaba que la *physis* es *logos* y que, por consiguiente, la lógica no compete tan sólo a la *episteme*, sino también a la entidad: hay una dialéctica del ser, aunque ésta <<guste de ocultarse>>; y Pitágoras encumbraba las matemáticas a la categoría de ciencia cuyo objeto no era otro que desvelar el orden del cosmos y la esencia de los seres. Se trataba, pues, de encontrar tras el velo de las apariencias caóticas la esencia fija, la verdad luminosa.

En esta búsqueda se han empeñado los filósofos desde siempre y cuando, como en el caso de Kant, han comprendido que el reino del ser-en-sí nos estaba vedado, han proclamado que nuestra razón ha de ser legisladora de esa naturaleza oculta bajo la máscara de lo fenoménico. La preocupación fundamental del hombre es, por consiguiente, la necesidad que siente de unidad y, para fabricársela, no ha dudado en recurrir a elementos transcendentales cuando la que encontraba en el interior del mundo no le satisfacía: desde el monismo materialista, si así puede denominarse, de los primeros filósofos, hasta la Idea de Bien platónica; desde el Uno de Plotino al Dios cristiano; desde el mecanicismo ciego de la ciencia renacentista a la armonía preestablecida de Leibniz, desde el idealismo hegeliano a la utopía marxista, todos constituyen esfuerzos notables del espíritu humano en esa dirección³⁸.

Pero he aquí que, partiendo precisamente de la filosofía kantiana, Schopenhauer dará la vuelta al planteamiento para situar los conceptos racionales en el orden de la apariencia, quedando sumido el ser en el caos.

Y esta es la dirección adecuada en opinión de Camus. Hay que dar marcha atrás y reconocer que el camino ha sido errado, aunque recorrer el de vuelta no parece totalmente viable, pues toda una civilización ha de ser reconsiderada desde postulados distintos³⁹.

Pero, al mismo tiempo, resulta que <<el caos es una servidumbre>>, tal vez la peor de todas como lo demuestra el hecho de que la primera de las preguntas que se hicieron los filósofos de Occidente fuera una interrogación acerca del orden y de la unidad de lo que ellos, con mentalidad cuasi religiosa, querían pensar que era un cosmos, porque <<si el azar reina, he aquí la marcha en las tinieblas>>⁴⁰.

³⁵ “Le pari de notre génération”, II, 1901-1902.

³⁶ Cfr. Ortega, *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1966-1983, III, págs. 270 y sigs.

³⁷ *Le mythe de Sisyphe*, II, 111.

³⁸ Cfr. *L'homme révolté*, II, 666.

³⁹ Cfr. *Carnets* II, pág. 26.

⁴⁰ *L'homme révolté*, II, 480.

Camus se hace eco de los fracasos de la ciencia, de los cambios de modelos teóricos explicativos o paradigmas científicos, y del hecho de que, una y otra vez, los esfuerzos del pensamiento por encerrar el universo en categorías racionales acaben por naufragar en imágenes, en metáforas, en poesía, mostrando los déficits del racionalismo y las fallas del determinismo. Sin embargo, el deseo de unidad no es algo baladí para el ser humano, sino que se trata de un rasgo esencial de nuestra particular manera de ser: el hombre exige unidad a su mundo y desea que esa unidad sea estable, pues sólo así puede ejercer su dominio. Hay aquí, pues, un conflicto entre nuestra ilimitada voluntad y lo que lo fáctico ofrece (realidad múltiple y conocimiento fútil), un conflicto trágico inmanente a nuestra razón que ya fue reconocido por Kant.

Conviven así en el hombre absurdo, como en el hombre agónico de Pascal, dos almas que luchan. El ser humano está sujeto a una inquietud perpetua, un conflicto en el que cada triunfo es ensombrecido por una nueva derrota, entre el deseo de lo incondicionado y la consciencia tanto de nuestros propios límites infranqueables, como de una realidad esquiva a nuestras categorías.

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

<<La tradición de lo que puede denominarse el pensamiento humillado no ha dejado nunca de estar viva>>⁴¹; aunque es recientemente, en los dos últimos siglos, cuando con más fuerza se ha dejado oír la voz de la sombra dionisiaca frente a la luminosidad racional de lo apolíneo a través de Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche o Unamuno, a quienes Camus se refiere como <<...toda una familia de espíritus emparentados por su nostalgia, opuestos por sus métodos y objetivos, (que) se han conjurado para eliminar la vía real de la razón y hallar los rectos caminos de la verdad>>⁴².

Aun cuando sus filosofías sean muy dispares, son pensadores que se desenvuelven en un territorio común marcado por el carácter contradictorio de lo real y la desazón que ello provoca en el ser humano, consciente de las dimensiones irracionales que alberga su propio yo y el mundo que le rodea: la realidad ha dejado de ser transparente a su razón y en su opacidad se cierra sobre sí misma guardando con celo sus misterios. En esta misma familia de espíritus sitúa Camus la obra de Bergson que también supone una llamada de atención contra los peligros del análisis, es decir, contra la inteligencia y la razón, así como una defensa del instinto⁴³.

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

<<Lo absurdo nace de esta confrontación entre la llamada humana y el silencio irrazonable del mundo. Es esto lo que es necesario no olvidar. Es a esto a lo que hay que aferrarse, porque toda la consecuencia de una vida puede nacer de aquí. Lo irracional, la nostalgia humana y el absurdo que surge de su enfrentamiento, he aquí los tres personajes del drama que necesariamente debe acabar con toda la lógica de que es capaz una existencia>>⁴⁴.

⁴¹ *Le mythe de Sisyphe*, II, 114.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Cfr. “La philosophie du siècle”, II, 1203-1205.

⁴⁴ *Le mythe de Sisyphe*, II, 117-118. Veamos lo que respecto de esta relación de tensión trágica Unamuno, un alma gemela a la de Camus, ha escrito:

<<Lo racional, en efecto, no es sino lo relacional; la razón se limita a relacionar elementos irracionales. Las matemáticas son la única ciencia perfecta en cuanto suman, restan, multiplican y dividen números, pero no cosas

El ser humano ha buscado siempre el sosiego tratando de establecer regularidades expresables racionalmente, pero, cada vez que ha creído hallarlas, se ha encontrado con que sólo era una ilusión que pronto se desvanecía en la incertidumbre, el escepticismo, la crítica, en el cambio de modelo, en el redescubrimiento de aspectos abismales. Se ha topado, en una palabra, con su pensamiento humillado por la opacidad del mundo a nuestras categorías racionales. El universo se engolfa en su misterio, en su <<secreto impenetrable>>. Así lo dice de Pascal:

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

Car enfin, qu'est-ce que l'homme dans la nature? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable>>⁴⁵.

El sentimiento trágico surge, entonces, cuando el hombre conoce que los intentos de la razón por recomponer el mundo son vanos y que, al mismo tiempo, no dispone de ningún otro instrumento más allá de la razón que pueda suplir su carencia y su debilidad:

<<Para un espíritu absurdo la razón es vana y no hay nada más allá de la razón>>⁴⁶.

2.2. El mito del sentido de la historia

*El sentido histórico no es más que una teología encubierta*⁴⁷.

En su afán por unificar la realidad, la razón ha pretendido penetrar también con sus categorías y leyes en el ámbito humano, no sólo en el terreno del yo —que Descartes define como sustancia pensante—, sino especialmente en el dominio de nuestro desarrollo temporal como civilización, es decir, en la historia. Desde el siglo XVIII la filosofía de la historia ha gozado de gran vigor, pero a partir del XIX el hombre, huérfano de Dios, vuelve la mirada con particular esmero hacia su memoria histórica. Desde este siglo, la razón halla en el Estado un aliado natural para imponer su dominio y allanar el terreno a la tarea de expulsar de ese mundo de pretendido desarrollo unidireccional todos los elementos que impliquen disonancia.

Sin embargo, si para un hombre del XVII como Descartes el inconsciente no existía y el dominio de la razón era idéntico al de la consciencia, será paradójicamente el siglo XIX, el de la soledad humana, la ocasión para que el sujeto, inmerso en el Romanticismo, se enfrente a los enigmas de su propio yo, emergiendo, simultáneamente, desde la atalaya del idealismo alemán, los mayores esfuerzos por hacer de la historia el lugar donde habita y se desenvuelve la Razón. El individuo, a solas consigo mismo, no sólo pierde la ingenuidad respecto a la Naturaleza, sino también respecto a su propio ser: éste es el siglo del inconsciente. Camus se hace eco de las consecuencias que esta puesta al descubierto del sinsentido interior implicaba para quienes pretendían hacer de la historia y las instituciones políticas un templo para la Razón todopoderosa:

reales y de bulto; en cuanto es la más formal de las ciencias. ¿Quién es capaz de extraer la raíz cúbica de este fresno?

Y, sin embargo, necesitamos de la lógica, de este poder terrible, para transmitir pensamientos y percepciones y hasta para pensar y percibir, porque pensamos con palabras, percibimos con formas. Pensar es hablar uno consigo mismo, y el habla es social, y sociales son el pensamiento y la lógica>> (Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Alianza, Madrid, 1986, pág. 98).

⁴⁵ Blaise Pascal, *Pensées*, en *Oeuvres Complètes*, Gallimard, París, 1969, par. 84, págs. 1106-1107.

⁴⁶ *Le mythe de Sisyphe*, II, 124.

⁴⁷ *Carnets III*, 265 (29 de marzo de 1959).

<<Así se explica que el marxismo ruso rechace en su totalidad, y sacándole el mayor partido, el mundo de lo irracional. Lo irracional puede servir al Imperio, así como refutarlo. Escapa al cálculo, y el cálculo en exclusiva debe reinar en el Imperio>>⁴⁸.

Camus pretende mostrar el nexo de filiación que une al idealismo con el cristianismo. En su opinión, la filosofía de la historia de Hegel supone la expresión más lograda de la concepción judeo-cristiana del tiempo como proceso que tiene comienzo, nudo y desenlace final hacia el que todo el desarrollo se orienta, dirigido por una Razón inmanente cuya astucia impide cualquier error, a tenor de la identidad entre lo real y lo racional que se establece como ley.

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

<<Puesto que nada acontece, puesto que el tiempo que huye en apariencia es similar a un río helado cuyo movimiento no sería sino la ilusión debida al reflejo del sol sobre el hielo, puesto que en él no habría nada novedoso, es necesario que todo lo que “acontece” sea como la repetición constante de lo que es, desde ahora y por siempre>>⁴⁹.

Nietzsche, por su parte, atribuyéndose una misión de purificación de la cultura alemana semejante a la que él mismo asigna a algunos filósofos presocráticos, califica la historiografía como epidemia del siglo XIX en *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*⁵⁰.

El historicismo, entendido como la pretensión de aplicar el rigor y la objetividad de las ciencias empíricas a los estudios históricos, es considerado por Nietzsche como una plaga, herencia del optimismo racionalista, consistente en el afán por reducir la multiplicidad de la vida a esencias universales fácilmente aprehensibles por la razón. Pero, como señala en *La genealogía de la moral*⁵¹, la razón fría y calculadora mata el instinto, expresión de la vida. El historicismo convierte al hombre en un ser abstracto, incapaz de pasar a la acción, que sólo amaga el golpe: como una sombra se posa en los objetos sin dejar la menor huella, y contempla los acontecimientos sin verse afectado por ellos. Esa falta de instinto y sensibilidad quiere ser suplida por el frío cálculo de la razón, incapaz de aprehender lo sublime: el esfuerzo resulta baldío —pues lo que realmente importa pasa desapercibido, permanece oculto a ese ojo puro, atento y descarnado—⁵², y, añade Camus, peligroso —pues no hay inconveniente mayor en extirpar las disonancias—.

Frente a esa pretensión de objetividad al enjuiciar la historia, en el sentido de someter los acontecimientos a un análisis atento ajeno a toda contaminación de subjetividad, lo que nos obligaría a comportarnos como un espejo o un negativo fotográfico que se deja impresionar por las imágenes del pasado, Camus, siguiendo a Nietzsche, propone una nueva forma de afrontar el pasado: la labor del historiador-filósofo ha de ser artística, de profundización en los hechos para descubrir en cada acontecimiento un símbolo y desvelar el mundo espiritual que encierra: no objetivismo sino perspectivismo⁵³.

En el cuaderno V de sus *Carnets*, se pregunta cómo podemos transformar el mundo rechazando al mismo tiempo el poder absoluto de la razón. En este mismo lugar sostiene que la

⁴⁸ *L'homme révolté*, II, 641.

⁴⁹ Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, PUF, París, 1967, pág. 97.

⁵⁰ En F. Nietzsche, *Consideraciones intempestivas* (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1988.

⁵¹ F. Nietzsche, *La genealogía de la moral* (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1975, págs. 95-97.

⁵² Cfr. F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal* (trad. de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1972, págs. 23-24 y 168-170.

⁵³ Cfr. F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, ed. cit., págs. 137-139.

historia es un proceso abierto que no responde a ningún plan preconcebido ni puede ser explicado aludiendo a factores intra o extrahistóricos que dirijan su curso:

<<A pesar de las ilusiones racionalistas, también marxistas, toda la historia del mundo es la historia de la libertad. ¿Cómo podrían ser determinados los caminos de la libertad? Es falso sin duda decir que lo que está determinado es lo que ha dejado de vivir. Pero sólo está determinado lo que ya ha sido vivido. Dios mismo, si existiera, no podría modificar el pasado. Pero el futuro no le pertenece ni más ni menos que al hombre>>⁵⁴.

La misma realidad contradice la idea de la historia que forjaron los filósofos de la razón dialéctica, especialmente los terribles acontecimientos históricos vividos por el hombre en la primera mitad del siglo pasado: la experiencia devastadora de las dos grandes guerras, las ideologías extremas y los campos de exterminio a ellas asociados impiden concebir cualquier reino de felicidad como final utópico del devenir histórico. La razón histórica, para Camus, termina identificándose con la astucia y la estrategia: sólo es válido lo que resulta eficaz para el proceso de desarrollo histórico; éste es el discurso autoritario —de izquierdas o derechas—, expresión de una filosofía de la historia que, llevada a su extremo, culmina con la cosificación de las personas⁵⁵.

En esa servidumbre a la razón histórica caen idealistas y marxistas por igual, al negar valor a todo aquello que no se presente bajo la forma de logro histórico o de consumación de un proceso, rechazando la existencia de valores previos que sólo permanecen en una concepción esencialista de la naturaleza humana. Ésta es la opción a la que se acoge Camus para salvar la dignidad de los seres humanos más allá de cualquier consideración pragmática. A ese descarnado historicismo, al que tampoco es ajeno la filosofía existencialista —que aparece implícitamente en el texto citado más arriba—, Camus opone el modelo de la cultura helénica y su sentido de la medida, que todo lo calibra en función de lo humano y que es siempre consciente de sus límites. Pero aspirar a lo absoluto no es exclusivo de la razón; también nuestra voluntad exige lo ilimitado: difícil tarea la de sujetar y reconducir ambas pasiones dentro de unos límites morales exigentes.

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

<<¿Por qué Guernica, Gabriel Marcel? Porque es el lugar en que, por primera vez, frente a un mundo aún dormido en su confort y en su miseria moral, Hitler, Mussolini y Franco mostraron a los niños lo que era la técnica totalitaria. Sí, ¿por qué esta cita nos concernía también? Por primera vez, los hombres de mi edad encontraron la injusticia triunfante en la historia >>⁵⁶.

El mito del logos histórico viene a satisfacer, sin duda, la esperanza humana de una reconciliación definitiva. Pero aquí Camus es taxativo: <<El absurdo es lo contrario de la esperanza>>⁵⁷, o <<la ausencia completa de esperanza>>⁵⁸. Claro que a nadie se le escapa que esa desesperanza radical no parece conducir a otro lugar que al suicidio. Sin embargo, Camus nos sorprende al añadir, entre paréntesis, que tal ausencia <<no tiene nada que ver con la desesperanza>>. En esta misma idea insiste en el verano de 1943, al publicar en la revista de Lyon *L'Arbalète* el estudio sobre Kafka que había sido retirado por la censura en la primera publicación de *Le mythe de Sisyphe* en 1942 (por tratarse del análisis en positivo de la obra de un

⁵⁴ *Carnets* II, pág. 141.

⁵⁵ Cfr. "L'échec de la prophétie", en *L'homme révolté*, II, 614-629.

⁵⁶ "Pourquoi l'Espagne?", en *Actuelles* 1, II, 392.

⁵⁷ *Le mythe de Sisyphe*, II, 124.

⁵⁸ *Ídem*, 121.

autor judío). Aquí se refiere al ensayo publicado un año antes con estas palabras: <<se trataba de definir un pensamiento absurdo, es decir, un pensamiento ajeno a la esperanza metafísica >>⁵⁹. Como se ve, Camus perfila o se cuestiona su propio concepto de esperanza: se trata de renunciar, nos dice ahora, a la “esperanza metafísica”. Queda abierta la cuestión de si cabe otro tipo de esperanza que no implique el “salto”, la renuncia al mundo, que en *Le mythe de Sisyphe* le reprocha a Kierkegaard, Chestov, Husserl, Jaspers o el propio Kafka. Sobre esta cuestión volveremos en el capítulo V.

El nihilismo, enfermedad espiritual de nuestra época, es justamente la consecuencia última del racionalismo extremo: es un síntoma de la razón exhausta, de una humanidad estragada tras décadas de sometimiento al Mito de la Razón y la Unificación imposible de la realidad toda⁶⁰. Para Camus, esta razón con pretensiones de absoluto conduce a la unificación asesina y destructora de la vida como instinto o, en el peor de los casos, de la vida humana sin más. Pero, <<¿qué pueden pesar la justicia, la vida de algunas generaciones, el dolor humano ante ese misticismo desmesurado?>>. La respuesta es nada en absoluto.

Por eso escribe: <<No es por azar que el filósofo que inspira hoy todo el pensamiento europeo (sea) el que escribió que (...) la naturaleza es abstracta y que sólo la razón es concreta. Es el punto de vista de Hegel, en efecto, y es el punto de partida de una inmensa aventura de la inteligencia, que acaba por asesinar todas las cosas>>⁶¹.

Puesto que la razón no ofrece resultados satisfactorios en orden a la que constituye su finalidad principal, el conocimiento de la realidad, Camus busca en la intuición del artista una posibilidad de construir un mundo para el sujeto en el seno del absurdo.

3. Alianza filosofía-arte: afinidad de origen y carácter

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

Hölderlin, *La muerte de Empédocles*⁶².

Se puede afirmar que el complejo universo de la estructura psíquica del ser humano se articula en tres ámbitos fundamentales: el conocimiento, la motivación y la acción. El conocimiento constituye un núcleo extremadamente complejo en el que confluyen los datos que de la realidad externa nos aportan nuestros sentidos, filtrados e interpretados en las áreas inteligentes de nuestro córtex, en interacción con los elementos procedentes de nuestro propio yo, o realidad interna. El resultado de este proceso es la elaboración de una imagen más o menos coherente del mundo, de la realidad circundante, y de nosotros mismos. Entendiendo el conocimiento en este sentido amplio, puede afirmarse que el ser humano cuenta con, al menos, cuatro grandes maneras de interpretar la realidad: por un lado la ciencia y la filosofía —que son vías racionales—; por otro, el arte y la religión —que poseen carácter intuitivo—.

⁵⁹ II, 1415.

⁶⁰ Cfr. *Deux réponses à Emmanuel D’Astier de la Vigerie*, II, 355-370. Si bien el pesimismo extremo puede desembocar también en el nihilismo como queda de manifiesto en Schopenhauer: <<La vida oscila, como un péndulo, entre la necesidad y el hastío, entre el sufrimiento y el desencanto. Mientras nos quede algo que desear, aún es posible conjurar el peligro del hastío paralizante y de la melancolía (...) Y Schopenhauer será coherente cuando apunte al único camino de liberación: la nada. “No querer” se transforma paulatinamente en querer activamente la nada. El pesimismo se acerca inevitablemente a su consecuencia: el nihilismo>> —R. Ávila Crespo, “Pesimismo y filosofía en A. Schopenhauer”, *Pensamiento*, 177 (45), 1989, pág. 68—.

⁶¹ *Le témoin de la liberté*, *Actuelles* 1, II, 403.

⁶² Este texto aparece como epígrafe en *L’homme révolté*, tras la dedicatoria a su maestro y amigo Jean Grenier.

En el capítulo I ya nos hemos referido a las relaciones entre las experiencias religiosa y estética. Reflexionaremos ahora sobre la especial proximidad existente entre las otras dos vías de conocimiento, la filosofía y el arte; más en concreto, la literatura.

Obviamente entre el pensamiento y la literatura hay un contacto esencial: la palabra. Teniendo en cuenta la interdependencia existente entre el pensamiento racional y el lenguaje, parece claro que, de haber alguna conexión entre la filosofía y el arte, ésta tendrá especial relieve en el caso de la literatura. Como es sabido, el pueblo griego empleó el mismo término, *logos*, de amplio significado, para referirse con él tanto al lenguaje como a la razón. Y Parménides, que constituye una de las primeras expresiones de la tradición dialéctica en los mismos orígenes de la filosofía occidental, expresó en lenguaje poético esta vinculación al afirmar <<lo mismo es pensar que decir>>.

La relación que puede establecerse entre la filosofía y los otros tres radicales de la cosmovisión de una cultura es descrita así por Karl Jaspers: <<La tensión por relación a la religión es absoluta: el hombre verdaderamente religioso puede ser teólogo, pero no, sin ruptura (previa), filósofo y el filósofo en tanto que tal no puede, sin ruptura, devenir hombre religioso. La tensión por relación a la ciencia es una oposición mediada dialécticamente y superable: el sabio se hace filósofo y el filósofo sabio. La tensión por relación al arte es exclusión inclusiva: yo puedo haber sido enteramente filósofo, y haber sido enteramente artista, no hay término medio; pero el filósofo y el artista son —en oposición a la exclusión recíproca de la filosofía y de la religión— de alguna forma el uno en el otro, el uno estando siempre escondido en el otro>>⁶³.

La obra del mismo Platón, a pesar de su expreso desprecio de la poesía como <<presunción de conocimiento>> que sitúa en el más bajo nivel de la *doxa*, la *eikasía*, está sembrada de analogías y metáforas, y dirigida por una clara intención estética que convive con su interés puramente filosófico, llegando a escribir G. Colli que <<Platón está dominado por el demonio literario, vinculado a la tradición retórica, y por una disposición artística que se superpone al ideal del sabio>>⁶⁴. Platón inventó el diálogo como literatura, al que él mismo denomina con el término 'filosofía', a pesar de valerse en él de los instrumentos de la retórica, los mismos que despreció en aquellos que consideró embaucadores: los sofistas.

Después de Platón, esa forma escrita iba a seguir vigente y, aunque el género del diálogo se transformaría en el del tratado, en cualquier caso seguiría llamándose filosofía a la exposición escrita de temas abstractos y racionales, e incluso ampliados, después de la confluencia con la retórica, a contenidos morales y políticos. <<Hoy —sigue Colli— cuando se investiga el origen de la filosofía, resulta extraordinariamente difícil imaginar las condiciones prelitterarias del pensamiento, válidas en una esfera de comunicación exclusivamente oral, las condiciones precisamente que nos han inducido a distinguir una era de la sabiduría —*sabios presocráticos* y *el propio Sócrates*— como origen de la filosofía>>⁶⁵.

Por otra parte, Platón, que atribuyó a la filosofía la más noble de las misiones, conocer la Verdad, que él identificaba con el Bien, supo ver, al mismo tiempo, la proximidad que existe entre verdad y belleza. Ésta, que se reconoce por su luminosidad, es, para el hombre, promesa de felicidad, y a su llamada responde con el amor. Eros muestra el camino que conduce al Bien, fuente de toda Verdad, de toda existencia y de toda felicidad. Así, el campeón de la dialéctica y la razón filosófica, está estrechando los lazos entre éstas y la intuición, entre la filosofía y el arte.

Pero, dado que los orígenes respectivos de la filosofía y la literatura son muy próximos, ¿qué es lo que las diferenció y las hizo divergir hasta el extremo de dar como resultado dos formas de expresión tan alejadas, en ocasiones, como lo puedan estar un tratado de lógica matemática de una poema? Para Nietzsche, sus caminos respectivos comenzaron a separarse

⁶³ K. Jaspers, *Philosophie*, Springer, Berlin-Göttingen-Heidelberg, 1948, págs. 251-252.

⁶⁴ G. Colli, *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, Barcelona, 1987, pág. 97.

⁶⁵ *Ídem*, págs. 93-94.

muy tempranamente, con las filosofías idealistas de Sócrates y su discípulo Platón. Ambos parten de una confianza plena en la capacidad de la razón humana tanto en lo que se refiere al conocimiento de la realidad –a la que paralelamente se le atribuye también una naturaleza racional, matemática–, como a la dirección de la praxis humana, haciendo de la moral una ciencia de definiciones y conceptos racionales.

Esta actitud confiada, que ignoraba las dimensiones oscuras e irracionales externas e internas a nuestro ser, será la que perdure y alcance la modernidad en obras de filósofos centrales de nuestra cultura como Descartes o Hegel.

Camus suscribe el diagnóstico nietzscheano, por cuanto la metafísica se ha apoyado en el lenguaje para imponer su imagen parcial del mundo: los conceptos en que se expresa nuestra razón ofrecen una imagen pétrea de la realidad que traiciona lo que ésta tiene de devenir, de imprevisible o de espontáneo.

Se da, así, la necesidad de emprender desde la filosofía la tarea de reivindicar la intuición del artista como instrumento útil para captar el ser de la realidad. De manera que, como quería Nietzsche y contra la opinión de Platón, hoy sabemos que es el *poético* el uso original o primitivo del lenguaje y no el *racional o científico*⁶⁶.

También en España ha habido en este siglo ejemplos de esa simbiosis entre la literatura y la filosofía, algunos conocidos y admirados por Camus, como es el caso de Machado⁶⁷, o de Miguel de Unamuno, para quien <<todo, y sobre todo la filosofía, es, en rigor, novela o leyenda>>⁶⁸, incluyendo entre lo que él llama novelas obras tan abstractas como la *Crítica de la Razón Pura* de Kant o la *Lógica* de Hegel. Y, en otro lugar, sostiene que la filosofía y la poesía son <<hermanas gemelas>>.

Y María Zambrano hablaba de la razón poética como aquella que se aparta de los métodos racionalistas de concebir la filosofía, y da cuenta de la recepción vital de los acontecimientos a través de la palabra. Nutriéndose de la intuición, en detrimento de la pura razón, su metodología se aproxima al acontecer poético, menos rígido y más espontáneo⁶⁹.

3.1. Funciones de la obra de arte

El arte es considerado por Camus como una vía de salida del absurdo entendido como perplejidad —*sentiment de l'absurde*— que, al mismo tiempo, y a diferencia de lo que sucede en la metafísica, es capaz de mantener las exigencias de la *volonté d'absurde*. Por eso define la obra trágica como aquella que, simultáneamente, elimina la esperanza y describe la vida de un hombre feliz. Se trata de un instrumento de apertura de sentido, aunque relativo, en nuestra existencia. El poder de redención del arte, que aproxima en este caso las experiencias estética y religiosa entre sí, ya había sido señalado por los autores que venimos comentando como fuentes del pensamiento camusiano: Schopenhauer, Hebbel y Nietzsche.

⁶⁶ Cfr. Samuel Ramos, Prólogo a M. Heidegger, *Arte y poesía* [1952] (traducción de Samuel Ramos), F.C.E., México, 1985, págs. 29-30.

⁶⁷ En 1946 Camus transcribe en sus diarios algunos de los versos más conocidos de Antonio Machado y expresa su deseo de traducir los *Discursos de Juan de Mairena* (*Carnets* II, págs. 178-179).

Machado, como Camus, es un creador sensible a las huellas del tiempo y la muerte, y, también como él, se embarca en una búsqueda esperanzada de salida para el sinsentido de la existencia humana. A sus pensamientos respectivos les hermana asimismo su deuda con las obras de Nietzsche y de Bergson. En Machado la poesía es un medio para expresar ideas filosóficas; en Camus la literatura es un instrumento para representar la vida humana en su verdad esencial (trágica) y también un resorte para actuar en la sociedad dando salida a sus preocupaciones morales.

⁶⁸ Prólogo-epílogo a la 2ª edición de *Amor y pedagogía* [1934].

⁶⁹ María Zambrano ha formulado su teoría de la “razón poética” en obras como *Filosofía y poesía* [1939], *El hombre y lo divino* [1955] o *El sueño creador* [1965].

En Camus, el arte no posee el carácter de oropel añadido como adorno a nuestras vidas, sino que adquiere el rango de necesidad vital: hace de la estética una forma de vida hasta el extremo de convertirse en un ingrediente esencial de la misma sin el cual no es posible una existencia satisfactoria⁷⁰. Éste es el sentido de las palabras que, tomando de nuevo como referencia a Nietzsche, escribe en su juventud:

<<Crear o no crear. En el primer caso, todo está justificado. Todo, sin excepción. En el segundo caso, es el Absurdo completo >>⁷¹.

En el capítulo “La création absurde” de *Le mythe de Sisyphe*, se afirma que el artista, superando los modelos existenciales representados por el donjuan, el comediante y el conquistador, puede convertirse en el más absurdo de los personajes, entendiéndose por tal aquel que en su obra se hace cargo del sinsentido y, alejándose de la senda que conduce a trazar falsas imágenes de la realidad, que es la que han seguido la ciencia, la metafísica y la religión —al ofrecer al ser humano la <<esperanza de otra vida que es preciso “merecer”, o subterfugio de aquellos que viven no para la vida misma, sino para alguna idea grande que la supera, la sublima, le da sentido y la traiciona>>⁷²—, pretende instaurar un sentido relativo a la existencia.

El artista es definido por Camus como un ser cuya actividad se ve dirigida por la *volonté d'absurde*: actúa sin renunciar ni a la necesidad humana de luz ni a las dimensiones abismales o poco amables de la existencia, ésas que revelaba la sabiduría trágica del viejo Sileno. Conviene así hablar de un pensamiento absurdo que asume las disonancias de la realidad material y la histórica, así como de una expresión del mismo a través de un arte que Camus califica como absurdo y trágico a un tiempo (aunque nosotros pretendemos mostrar que ambos conceptos son excluyentes).

En el apartado anterior nos referíamos a los distintos “saltos” de que se vale el ser humano, en la religión y la metafísica, para esquivar la verdad dionisiaca. Detengámonos ahora en el arte, aproximándonos a su naturaleza desde una doble perspectiva:

- En relación con la verdad, Camus presenta el arte trágico como velo que nos permite vivir sin sucumbir a la verdad pero que, al mismo tiempo, hace patente ese fondo dionisiaco a que aboca la caducidad de toda existencia.
- En relación con la moral concibe el arte como lugar de expresión de la praxis rebelde dirigida a luchar contra la injusticia a partir de la asunción de valores; y, en este sentido, aparece como vía de salida del absurdo.

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

En su primer ensayo Camus vincula la posibilidad de que exista un arte absurdo con lo que denomina <<la creación sin mañana>>: el artista absurdo crea su obra sin buscar la posteridad, siendo consciente de la inutilidad de su acto creador, de que crea <<para nada>>, o, en todo caso, que lo hace tan sólo para <<repetir y patear>>. El único sentido de la obra absurda, nos dice allí, es representar el dolor humano, dándose además una profunda desvinculación entre el artista y su obra, pues aquél sabe que su creación no le salva, no le redime del absurdo. La obra de arte es <<ella misma un fenómeno absurdo y se trata sólo de su descripción. No ofrece una salida al mal del espíritu. Al contrario es uno de los signos de ese

⁷⁰ Cfr. *Discours de Suède*, II, 1065 y sigs.

⁷¹ *Carnets I*, pág. 89.

⁷² “L’absurde et le suicide”, *Le mythe de Sisyphe*, II, 102-103.

mal>>. Cuando la voz de la razón calla, debe hablar la pasión del artista, sostiene Camus, permitiendo que el objeto artístico medie entre los espíritus absurdos para mostrarles <<de una forma precisa la vía sin salida en que todos estamos presos>>⁷³.

Contrastando con esa posición primera, hallamos en *L'homme révolté* pasajes llenos de confianza en la potencia regeneradora del arte: la misión del artista no se limita ya, como en *Le mythe de Sisyphe*, a <<trabajar y crear para nada, esculpir en la arcilla, saber que su creación no tiene futuro>>⁷⁴; por el contrario, ahora se afirma que <<la odiosa sociedad de tiranos y esclavos en que sobrevivimos no encontrará su muerte y su transfiguración más que al nivel de la creación>>⁷⁵.

Pero en ambos casos está hablando del mismo arte: aquel que no pretende ocultarnos el rostro del mal, y en ambos casos toma como modelo el tipo de arte que Nietzsche denominó *trágico*, señalando la música⁷⁶ y el teatro como las más excelentes formas de expresión artística.

La novela, sostiene Camus, es el género artístico más próximo a la filosofía: como ella, tiene una lógica, un desarrollo y desenlace —por ello describe *La nausée*, de Sartre, como una filosofía puesta en imágenes⁷⁷—, y se cuestiona si es posible crear una novela absurda o si, por el contrario, toda novela, por esa afinidad con la filosofía, acaba cediendo a la esperanza, como parece ocurrir con ésta. Para responder a tal cuestión analiza la obra de Dostoievski, que, igual que la de los filósofos existencialistas, parte de la constatación del absurdo. De lo que se trata es de saber si se obstina en tal constatación (*volonté d'absurde*) o acaba disolviéndola.

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

3.2. Dimensión cognoscitiva del arte

Nos hemos referido a una doble función en la actividad creadora, la cognoscitiva y la moral. Nos detendremos ahora a analizar la primera de esas dimensiones que concibe el arte como expresión del ser⁷⁸.

En este sentido, hablaremos del ser de la obra de arte como lugar donde acontece la verdad. Camus se sitúa aquí fuera de la tradición aristotélica que sólo toma en cuenta la “verdad enunciativa”, apofántica o científica. Se trata más bien ahora de una verdad “existencial” (en el sentido de K. Jaspers) que no se ocupa de la objetividad o adecuación del conocimiento a la cosa, sino que se refiere a los ámbitos esenciales en que se juega la existencia humana: tiempo, culpa, esperanza, proyecto, muerte. Entronca así Camus no sólo con Nietzsche y su concepción

⁷³ *Ídem*, 174-175.

⁷⁴ *Ídem*, 189.

⁷⁵ *L'homme révolté*, II, 677.

⁷⁶ Cfr. *Essai sur la musique*, II, 1200. En este artículo, aparecido en la revista *Sud* en junio de 1932, Camus hace una exposición y comentario de las tesis principales que sostiene Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, si bien su análisis nos parece deficiente.

⁷⁷ La tesis del arte como filosofía realizada y como mediador entre el hombre y la verdad también había sido expresada por Hebbel, como quedó expuesto en el apartado dedicado a este autor.

⁷⁸ Cfr. *Discours du 10 décembre 1957*, pronunciado en el Ayuntamiento de Estocolmo con motivo de la ceremonia de concesión del Premio Nobel —II, 1071-1075—.

metafísica del arte, sino también con la teoría heideggeriana de la verdad hermenéutica como “interpretación” y “apertura” de situaciones⁷⁹.

3.2.1. El instinto de conocimiento en el arte: valor de la ilusión estética

En su interpretación del arte como ámbito de verdad, Camus sigue en lo esencial los postulados de Nietzsche. Para éste, el deseo de conocer es un instrumento al servicio de la vida pero que puede degenerar en dogmatismo si la civilización que lo utiliza es decadente; en caso contrario —cuando es afirmativa y pujante—, el conocer se convierte en una forma más de arte.

La profesora Ávila Crespo ha reflexionado en torno a la dicotomía que se establece entre, por un lado, el instinto de conocimiento (Dioniso) y la voluntad de verdad (Apolo) —unidos en la tragedia ática—; y, por otro, la cultura (Sócrates), y escribe: << (lo socrático) reclama para sí una determinada voluntad de verdad, pero desgajada de su origen; (...) con lo cual la voluntad de verdad queda radicalmente falseada. La posición de Nietzsche se configura, pues, frente a la *Kulturlügen* que expresa según él un falso ideal, y en favor de un instinto de conocimiento que necesita de la ficción, de la ilusión y del juego artístico>>⁸⁰.

Como veíamos en páginas anteriores, Nietzsche ve en el fenómeno de lo trágico la verdadera naturaleza de la realidad, haciendo del arte el ‘organon’ de la filosofía⁸¹. Como en Schopenhauer y en Hebbel, el artista adquiere así un papel preponderante respecto al conocimiento de la verdad. En su apología del arte, Nietzsche sostiene que el <<error-útil>> artístico constituye la forma suprema de conocimiento, frente a la concepción hegeliana del arte como una forma menor de conocimiento que debe ser superada por el saber absoluto de la reflexión filosófica; para él, Hegel es víctima del <<prejuicio metafísico>> de que la verdad es el logos divino y, como tal, sólo se manifiesta en el sistema de las categorías racionales. Pero desde el momento en que se ha refutado la creencia en la logicidad del Ser y en el valor incondicional de la verdad, el arte es concebido no como una deficiente expresión de la misma, sino como el correctivo indispensable al fanatismo del saber absoluto, el afán de conocer a toda costa. Ésta es la perspectiva que adopta Camus.

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

El arte posee también un carácter ontológico: al ensueño humano forjador de imágenes, <<apariencia de la apariencia>>, corresponde el poder ontológico creador de formas y figuras. El poder de la bella apariencia es el creador del mundo fenoménico; la individuación, la disgregación de los seres a partir de la unidad primordial de la que emergen es también una ilusión apolínea. Pero, a su vez, la embriaguez dionisiaca es la marea cósmica del ser que elimina todo lo finito y particularizado. El arte adquiere así la dimensión de acontecimiento cósmico. Se remeda así el pensamiento de Hegel que hizo de la filosofía el templo de la Razón Autoconsciente donde la Idea adquiere el autoconocimiento, convirtiéndola en el lugar en el que

⁷⁹ Para una visión más amplia del concepto de verdad en el existencialismo, cfr. José F. Zúñiga García, *Op. cit.*, págs. 60-69 y 187-198.

⁸⁰ R. Ávila Crespo, *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, 1986, pág. 102.

⁸¹ Cfr. E. Fink, *La filosofía de Nietzsche* (traducción de Andrés Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1992, pág. 20.

se verifica un evento que, superando los límites de lo humano, adquiere una dimensión excepcional —todo el universo está pendiente de esa actividad intelectual en la que se alcanza su culminación—. El arte viene a ocupar ahora ese lugar privilegiado.

En el año 1939 recoge Camus en su diario la siguiente cita de la obra *El ocaso de los ídolos* de Nietzsche: <<El artista trágico no es un pesimista. Dice sí a todo lo que es problemático y terrible>>, y en *Le mythe de Sisyphe* leemos: <<El arte y nada más que el arte, dice Nietzsche, tenemos el arte para no morir de la verdad>>. En efecto, el arte trágico afronta la verdad —que es el devenir, el carácter efímero de todos los seres— sin disimulos, pero, al mismo tiempo, redime de esa verdad originaria⁸².

La verdad trágica es, pues, que toda existencia es fugaz y no hay redención posible para la muerte; que hemos de proclamar la inocencia del Ser y su devenir incesante, pues éste no es sino un juego de fuerzas ciegas y, por ello, está más allá de toda categoría moral; que, a pesar de todo, hemos de ser fieles a la tierra y afirmar la vida, incluso en sus aspectos menos apacibles; y que, bajo las contradicciones vida-muerte, salud-enfermedad, alegría-dolor, se esconde una unidad originaria, un fondo del que emergen los individuos y al que todos acaban por regresar. El pensamiento trágico en Camus ofrece una imagen del hombre como aventurero del conocimiento, un ser sin patria que, como Ulises, deambula por un mundo que carece de referencias de sentido estables.

Pero afrontar esta verdad sin más es una prueba inhumana que exige fuerza heroica: quien es llevado por un desmesurado afán de transparencia, corre el riesgo de ser arrojado, como Edipo, a las sombras. Por ello, a la cuestión de si puede el hombre asumir ilimitadamente la verdad hasta sus últimas consecuencias por sumisión a ese imperativo de justicia, hay que responder negativamente.

La ilusión es también una necesidad vital. El conocimiento puro, descarnado y absolutamente franco puede arrastrarnos al hastío y la muerte, pues la verdad originaria es que todo es precario, salvo la corriente profunda de la Vida que se renueva para no morir jamás. El arte, en cuanto generador de belleza, tiene el poder de perfeccionar nuestra existencia y reconciliarnos con la vida. La apariencia artística se nos revela, simultáneamente, como el lugar donde la verdad se manifiesta y donde el ser humano encuentra un refugio ante la evidencia de la finitud mediante la belleza, convirtiéndose de este modo el arte en el único reducto en que la vida humana puede prosperar: <<Personalmente, no puedo vivir sin mi arte>>, afirma Camus en su discurso de Suecia.

Así, aun cuando Camus reconoce que en el arte se da también una forma de evasión ante la verdad, es de distinto género a los velos tejidos por la metafísica y la religión⁸³. Éstas agostan la vida, la debilitan y traicionan, porque el ideal de esa ilusión se sitúa más allá de este mundo al que, por otra parte, se desprecia y desfigura. La ilusión estética, por el contrario, es legítima porque implica una comprensión, al menos tácita, de la verdad originaria: la creación del artista trágico extiende un velo sobre la disonancia, pero el abismo se hace patente, su eco se deja escuchar tras las formas bellas: se trata, así, de una ilusión consciente de serlo. El arte *transfigura* la existencia, mas no la *desfigura* pues, a diferencia de la filosofía, mira directamente, aunque por mediación de símbolos, a ese centro turbulento de la existencia del que

⁸² Cfr. J. Granier, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Du Seuil, París, 1966, pág. 512.

⁸³ La experiencia estética, como la religiosa, nos permite elevarnos sobre la realidad, pero con una diferencia respecto a ésta: el arte quiere permanecer fiel a esa misma realidad que supera. En *Pourquoi je fais du théâtre?* —I, 1720-1728—, Camus escribe: <<Cuando mi amigo Mayo diseñaba los decorados de Les Possédés, estábamos de acuerdo en pensar que era preciso comenzar por decorados contruïdos, un salón amplio, los muebles, lo real en una palabra, para conducir poco a poco la pieza hacia una región más elevada, menos enraizada en la materia. ¿No es ésta la definición misma del arte? No lo real en exclusiva, ni la sola imaginación, sino la imaginación a partir de lo real>>.

habla Hebbel. En efecto, la sabiduría dionisiaca se hace omnipresente en la tragedia donde el héroe es aniquilado y el coro nos recuerda una y otra vez la amenaza de la muerte.

La plasmación estética de lo horrible y lo absurdo es lo que lo justifica y lo hace amable, permitiéndonos soportar la existencia. La belleza combate el dolor: sólo en la tragedia conviven en difícil armonía la sombra de la verdad dionisiaca y la luz de la apariencia apolínea, convirtiéndose el objeto bello en una vidriera a través de la cual se puede mirar el fondo oscuro de la existencia sin sucumbir al hastío. Se obtiene así un consuelo por mediación de la belleza que, siendo fiel a la realidad, la transfigura por la luz del genio creador sin forjar falsas imágenes: el arte asume de esta forma la máscara de ese mago que cura y salva a que se refiere Nietzsche.

El arte trágico es realista en el sentido de que permanece fiel a la tierra y a la vida, pero también entraña un difícil equilibrio entre consentimiento y rechazo al transformar por la belleza la realidad en que existe, fruto de la insatisfacción del genio. Y justamente el modelo de este arte que ennoblece la existencia lo encontramos en las tragedias clásicas⁸⁴.

Camus halla una nueva expresión de esta sabiduría trágica en la obra del poeta René Char, por quien siente profunda admiración y cuya obra valora como emergencia de la tradición del optimismo trágico que se extiende desde los presocráticos hasta Nietzsche: <<Frente al nihilismo de su tiempo y contra todas las renunciaciones, cada poema de Char ha jalonado una ruta de esperanza>>⁸⁵.

En cierta ocasión, Camus descubre en Tenès, al pie de una montaña, una bahía que formaba un semicírculo perfecto. Impresionado por este paisaje, recuerda la poesía de Char y escribe:

<<A la caída de la tarde, una plenitud angustiosa planea sobre las aguas silenciosas. Se comprende entonces que, si los griegos han formado la idea de la desesperanza y la tragedia, ha sido siempre a través de la belleza y lo que tiene de opresivo. Es una tragedia que culmina. A diferencia del espíritu moderno que ha alcanzado su desesperación a partir de la fealdad y la mediocridad.

Sin duda, es lo que Char quiere decir. Para los griegos la belleza está al comienzo>>⁸⁶.

Pero Camus indica que el dolor no es la única vía para acceder a la verdad, también la felicidad conduce a ella. Sin embargo, considera como una servidumbre propia de nuestra época, presa en el nihilismo, el tránsito necesario por el dolor como medio para despertar la consciencia adormecida por el engaño del optimismo racionalista que desprecia y hace oídos sordos al sufrimiento y a la injusticia.

En Camus el arte, aun poseyendo el valor de instrumento del instinto de conocimiento, pierde parte de la significación ontológica y metafísica que le otorgan Schopenhauer, Hebbel y Nietzsche cuando conciben al artista como un co-creador que, por su actividad, colabora con esa corriente de vida que es la Voluntad. De ser un instrumento al servicio de una voluntad cósmica, pasa a ser ahora un medio al servicio de los hombres con la misión de transformar moralmente el mundo y mostrarnos la verdad.

La verdad es así *alétheia*, desocultamiento en el sentido heideggeriano, que debe ser entendido, como indica el profesor Zúñiga García, en una doble dirección: superación de la apariencia mas también del ocultamiento original del ser que <<no sólo surge a la luz, sino que, al mismo tiempo, “se recoge”, “se retira” (*sich bergen*) en lo oscuro>>⁸⁷.

⁸⁴ Cfr. “Discours de Suède”, II, 1090-1091.

⁸⁵ “René Char”, II, 1163-1166.

⁸⁶ *Carnets II*, pág. 240.

⁸⁷ José F. Zúñiga García, *Op. cit.*, págs. 190-191.

3.2.2. Camus, autor trágico

*No he hallado otra justificación a mi vida más que este esfuerzo de creación. En casi todo lo demás, me he equivocado. Y si eso no me justifica, mi vida no merecerá ser absuelta*⁸⁸.

Aludíamos más arriba a la tesis camusiana de que los géneros artísticos válidos para la expresión de la tragedia son la música y el teatro, mientras que la novela adolecía de una forma de desarrollo lógico y temporal que la aproximaba al discurso racional y la inutilizaba para tal misión. Por ese motivo, Camus se empleó a fondo como autor teatral y menos como novelista. Pero es un hecho que, tanto en la época del absurdo como en la de la rebeldía, escribió lo que habitualmente entendemos por novelas. Su empeño fue imprimir a estas obras un carácter especial a través del dinamismo de los personajes y la apertura de la trama, convirtiendo sus narraciones en textos fácilmente dramatizables, y esto tanto en *L'étranger* como en *La peste* o *La chute* que han sido llevadas a las tablas en varias ocasiones.

La creación teatral camusiana se compone de cinco obras propias y diversas adaptaciones teatrales. *Révolte dans les Asturies*, drama en cuatro actos, fue representada por vez primera en 1936; *Le malentendu*, con tres actos, en 1944; *Caligula*, con cuatro actos, se estrenó en 1945; *L'état de siège*, tres actos, en 1948; y *Les justes*, con cinco actos, que se representó por vez primera en 1949. Además adaptó, entre otras, obras de Pierre de Larivey (*Les esprits*, representada en 1953), de Calderón de la Barca (*La dévotion à la croix*, primera representación en 1953), de Dino Buzzati (*Un cas intéressant*, estrenada en 1955), de Lope de Vega (*Le chevalier d'Olmedo*, representada por primera vez en 1957)⁸⁹, de William Faulkner (*Requiem pour une nonne*, en 1956), y de Dostoievski (*Les possédés*, 1959).

Camus quiere renovar con su teatro la que considera principal enseñanza de las tragedias clásicas, el amor fati: <<hay un orden, que este orden puede ser doloroso, pero que es peor aún no reconocer que existe. La única purificación consiste en no negar ni excluir nada, en aceptar, pues, el misterio de la existencia, el límite del hombre, y este orden, en fin, en que se sabe sin saber. "Todo está bien", dice entonces Edipo, y sus ojos están vacíos>>⁹⁰.

El teatro es, para Camus, la vía privilegiada para la expresión artística de la realidad⁹¹; género que, como la música, no nace para ser leído sino representado y que, por ello, se desvanece tras cada puesta en escena para surgir renovado en la siguiente; estrenando en cada ocasión un rostro, un matiz, un sentido en virtud no sólo de quién y cómo ejecute la interpretación, sino también de ante quién y cuándo se haga:

En 1959, al referirse a su obra teatral en una conversación mantenida con un periodista italiano, Camus sostiene que, frente a quienes opinan que ése es un aspecto menor de su producción, él considera por el contrario que el teatro ha constituido para él un vehículo de expresión de gran importancia⁹². De hecho su obra teatral no es sino un soporte para expresar sus posiciones filosóficas, dándose aquí, más que en otras facetas de su producción, esa conexión entre arte y filosofía que nos ocupa.

⁸⁸ *Carnets III*, pág. 80 (verano de 1953).

⁸⁹ Camus mostró siempre un vivo interés por el teatro barroco español. Para la presentación de su versión de *El caballero de Olmedo* escribió: <<El heroísmo, la ternura, la belleza, el honor, el misterio y lo fantástico que engrandecen el destino de los hombres, la pasión de vivir en una palabra, emergen a lo largo de las escenas y nos muestran una de las más constantes dimensiones de ese teatro que hoy quiere ser encerrado en los decorados y las alcobas. En nuestra Europa de cenizas, Lope de Vega y el teatro español pueden aportar hoy su luz sublime, su insólita juventud, ayudarnos a reencontrar sobre nuestra escena el espíritu de grandeza para servir al verdadero porvenir de nuestro teatro>> (I, 718).

⁹⁰ *Sur l'avenir de la tragédie*, I, 1708.

⁹¹ Cfr. *Pourquoi je fais du théâtre*, I, 1725-1726.

⁹² Cfr. R. Quilliot, "Albert Camus et le théâtre", I, 1692.

Para Camus el tópico calderoniano del mundo como teatro que tanto eco tuvo en la filosofía barroca y posterior, sigue teniendo vigencia. En *Le mythe de Sisyphe* afirma que el actor es por excelencia un ser absurdo, condenado a vivir en el instante de la representación y en la multiplicidad inconexa de experiencias que a un tiempo le pertenecen y le son extrañas. Así, la vida de actor es un prototipo de experiencia absurda porque el arte dramático es efímero, no permanece como la novela o la pintura; de modo que <<el actor reina en lo perecedero>>.

Su primer proyecto teatral surge en Argel en 1936 bajo el nombre de Théâtre du Travail. Una de las características de este proyecto era preservar el anonimato de sus componentes: en los programas de cada representación no se nombraba a los actores. Era una compañía abierta a la colaboración de cuantos mostraban interés por la creación teatral. Se pretendía una creación al servicio de los seres humanos, que evitara todo culto a la personalidad o individualismo que pudiera apartar del objetivo perseguido. En este momento Camus pertenecía al Partido Comunista Francés y quería desarrollar sus inquietudes políticas a través de un teatro popular y revolucionario, lo que se hace patente en el tema de sus primeras representaciones: la adaptación de Camus de la obra *Le temps du mépris* de André Malraux, y *La révolte dans les Asturies*. Esta obra, que recreaba la rebelión de los obreros asturianos en 1934 contra el gobierno de Alejandro Lerroux reprimida por el ejército, tuvo incluso que enfrentarse en su estreno al veto de las autoridades coloniales francesas.

En 1937 el Théâtre du Travail celebró el centenario de la muerte de Pouchkine con el *Don Juan* que interpretó Camus. En este mismo año rompe con el Partido Comunista y el Théâtre du Travail se disuelve, renaciendo poco después como Théâtre de l'Équipe. Al elegir esta nueva denominación, rendía homenaje a su otra gran pasión, el fútbol, del que llegó a decir que le había enseñado casi todo acerca de las relaciones humanas⁹³.

Camus apunta diversas razones para explicar su amor al teatro, tanto desde la pura afectividad como desde su faceta de artista. Desde el primer punto de vista, afirmaba encontrar en el teatro un trabajo en equipo que le proporcionaba grandes satisfacciones, frente a la tarea solitaria del escritor. Habla de la estimulante camaradería que se respira en una compañía durante los ensayos y las representaciones, del hecho de compartir el miedo a la escena, y el recibir las críticas o los elogios como el resultado de un trabajo en común. Todo esto le satisfizo del teatro desde el principio, y le hizo volver a él después de los años de silencio y conflictos con la que llama <<sociedad de los intelectuales>>.

En cuanto a las razones estéticas la principal es que concibe el teatro como un lugar de verdad, más que de ilusión. El teatro es para él el más alto de los géneros literarios y también el más universal.

Como hemos visto anteriormente, Camus cree descubrir en su propio tiempo los ingredientes espirituales adecuados para un nuevo florecimiento de la tragedia. Una de sus contribuciones a que tal renacimiento tenga efecto sería, en su opinión, el drama *Le malentendu*⁹⁴, que él propone como una tragedia moderna, haciendo hablar el lenguaje de la

⁹³ Cfr. *Pourquoi je fais du théâtre*, I, 1724.

⁹⁴ La actriz española María Casares intervino en el estreno de *Le malentendu* —también interpretó papeles en *L'état de siège* y *Les justes*, entre otras—. Esta obra tuvo muy mala acogida. El 24 de junio de 1944 se celebró el ensayo general en el teatro Les Mathurins de París con estos resultados: <<Fue una velada tormentosa. Pues la élite intelectual parisina se negó a admitir la intencionada lobreguez de aquella obra uniforme, la inexorable progresión de la acción hacia un desenlace trágico que el más ingenuo de los espectadores podía prever, y el artificio deliberado de los símbolos. La amiga y profesora de María Casares (...) se levantó y se fue de la sala al final del segundo acto (que se perdía ya entre los silbidos y los abucheos); luego supo que el tercer acto se había desarrollado en un clima de batalla>> —H. Lottman, *Albert Camus* (traducción de A. Álvarez Fraile y otros), Taurus, Madrid, 1994, pág. 379—. Después de este fracaso, Camus retocó considerablemente el texto de esta obra.

María Casares fue una de sus actrices favoritas. Era hija de Santiago Casares Quiroga, presidente del gobierno de la Segunda República española en 1936. Se exilió en Francia con sus padres después del golpe militar del general Franco y trabó amistad con Camus muy pronto. A ella se refiere Camus en sus diarios, aunque sin

tragedia a personajes contemporáneos y trayendo al ámbito del individuo el conflicto trágico que en la tragedia clásica tenía lugar entre el hombre y el destino.

A este mismo deseo obedecen *L'état de siège* y *Les justes*⁹⁵. En ellas quiere alejar el teatro de las especulaciones psicológicas, creando personajes que encarnen pasiones y conflictos con valor universal, y que, como sucede en los clásicos, eluden la dicotomía plana entre el bien y el mal en favor de un litigio entre fuerzas en las que el bien y el mal están repartidos por igual en un tenso equilibrio. Un ejemplo de ello es Calígula, otro de los personajes centrales del absurdo camusiano. Es un ser humano enfrentado consigo mismo, con sus propios deseos irrealizables en torno a los cuales pretende erigir un mundo sin otro referente que la ley de la fuerza. Calígula ilustra la cara oscura y romántica de Camus que contrasta con la que presenta en *Noces*. El emperador romano es síntoma de su fascinación —derivada de su lectura de Nietzsche y Dostoievski— por la provocación, la transgresión de las leyes morales, y lo que denomina <<la rebelión metafísica>> que le atrae y repugna a la vez⁹⁶. El problema que parece preocuparle en esta obra es saber lo que podría ser una “buena” rebelión metafísica, puesta al servicio de la vida en lugar de volverse contra ella. A esta misma cuestión se enfrentará en *Le mythe de Sisyphe*. Pero la respuesta definitiva sólo llegaría años después, como tendremos ocasión de ver.

Un interlocutor de Camus, Jean-Marie Domenach, director de la revista *Esprit*, se opone a su tesis, y, apoyándose en George Steiner (*The Death of Tragedy*, 1961), sostiene que la tragedia ha muerto. En realidad considera que no sobrevivió al pueblo griego, salvo una fugaz reaparición en el siglo XVII en la obra de Shakespeare y Racine⁹⁷. Concede a nuestra época la ventaja de ser consciente de su incapacidad para la tragedia, frente a épocas pasadas que, en su opinión, al pretender emular al teatro griego sólo consiguieron caer en lo grotesco o en la mera copia. Sólo le concede un cierto carácter trágico a la obra de Samuel Beckett, pero se lo niega a la obra de Camus por considerar que la misma, y en concreto *Le malentendu*, carece del valor universal y la grandeza heroica propios del teatro trágico.

Domenach coincide con Camus en que nuestro mundo es una época trágica por las cotas de tribulaciones y destrucción alcanzadas, pero, frente a la opinión de éste, la considera ajena a la sensibilidad de la tragedia, al ser una época de crisis a la que resultan extrañas las dualidades de conceptos propios de la tragedia, como libertad-destino, o culpabilidad-inocencia. Y esto, en opinión de Domenach, queda patente en la literatura del absurdo de autores como Beckett.

La tragedia en nuestros descreídos y nihilistas días no puede surgir sino a partir de lo cómico, sostiene Domenach, dado que la experiencia trágica no basta: la farsa ofrece la distancia necesaria para que emerja la tragedia a partir de la experiencia del dolor. Aquélla surgirá así, no tanto a partir de una visión humanista de la existencia humana —este es el error de Camus en opinión de Domenach—, sino de una visión distante, distorsionada e incluso cruel como la que se da en la comedia.

Nuestra opinión, sin embargo, es que Camus acierta. La farsa transmite un mensaje anti-trágico: la nobleza y la heroicidad son ridículas, es decir, imposibles; aunque, tal vez, sí esté

nombrarla, utilizando iniciales (Cfr. *Carnets* III, págs. 147, 194-195). En ellos deja constancia de su fuerza dramática, su capacidad para interpretar personajes trágicos y su amor hacia la actriz. Sus relaciones intimaron a partir de 1944 según cuenta Casares en sus memorias, publicadas bajo el título de *Residente privilegiada* [1980]. Camus vivía en ese año en un apartamento que prolongaba la vivienda de André Gide, en la parisina calle Venau. Casares escribe: <<Allí me enteré de que pertenecía a la Resistencia y me habló por primera vez del periódico clandestino *Combat*. (...) Y allí fue donde tomamos juntos la resolución de separarnos al final de la guerra, pero también donde me habló de nuestro común exilio a Méjico cuando el fin de la guerra nos lo permitiese>> (traducción española de Fabián García-Prieto Buendía y Enrique Sordo, Argos Vergara, Barcelona, 1981, pág. 231).

⁹⁵ *Préface à l'édition américaine du théâtre*, I, 1729-1734, e “Interview donné à *Paris-Théâtre*” (1958), I, 1715.

⁹⁶ Cfr. Roland Quilliot, “Lumières et ambiguïtés de la trajectoire camusienne”, en *Albert Camus et la philosophie*, ed. cit., págs. 191 y sigs.

⁹⁷ Jean-Marie Domenach, “Résurrection de la tragédie”, *Esprit*, 338, 1965, págs. 995-1015.

Domenach en lo cierto al decir que en la actualidad no se atisba en el panorama teatral nada parecido a la tragedia clásica, algo que también Camus estaba dispuesto a reconocer, aunque expresara el deseo de que esto dejara de ser así. Pero, para Domenach, no hay reconciliación posible entre los valores humanistas y la tragedia, mientras que Camus ve en la tragedia la mejor expresión de la antropodicea.

Domenach parece confiar más en el absurdo, y la risa que provoca, que en la moral. *Le mythe de Sisyphe* está considerado como piedra de toque filosófica del teatro del absurdo, nuevo tipo de drama del siglo XX que encuentra una de sus más logradas expresiones en Beckett, cuya obra *Esperando a Godot* expresa la miseria de nuestra condición moral, así como la desconfianza en la razón y el progreso, en una visión profundamente pesimista de un mundo que carece de sentido y donde no cabe sino la desesperación.

En el manifiesto de octubre de 1937, en el que diseña el programa de intenciones que iba a animar la trayectoria del Théâtre de l'Équipe, Camus se muestra partidario de representar obras pertenecientes a las que denomina <<épocas trágicas de nuestra civilización>> que, como ya hemos visto, sitúa no sólo en el pasado sino también en el presente, y afirma que <<el Théâtre de l'Équipe exigirá a las obras la crueldad en la acción. Así, se volverá hacia las épocas en que el amor a la vida se mezclaba con la desesperación de vivir: la Grecia antigua —Esquilo, Aristófanes—, la Inglaterra isabelina —Forster, Marlowe, Shakespeare—, España —Fernando de Rojas, Calderón, Cervantes—, América —Faulkner, Caldwell—, nuestra literatura contemporánea —Caudel, Malraux—>>⁹⁸.

Camus se refiere a la importancia que en el teatro adquieren los espectadores, que pueden desplegar toda una gama de reacciones frente a la representación, y a la obra en sí misma, que reviertan sobre ella positiva o negativamente. Por eso precisa el tipo de público que Nietzsche denomina “oyente estético”, en contraposición con aquel otro que se distancia, al que moteja de “crítico”, siendo el primero el que se ve agitado por un <<sentimiento inconcebiblemente diverso y absolutamente incomparable>> que le conmueve⁹⁹. Es, tal vez, el tipo de público que asistía a las primeras representaciones de *Le malentendu* bajo el intolerable peso de la ocupación alemana.

Respecto al tipo de conocimiento que ofrece el arte trágico, Camus opina que es básicamente de tipo práctico o moral. Aquí se aparta de Nietzsche para aproximarse a la concepción moralizante de la tragedia que tiene Aristóteles: Camus hace de la acción dramática una parábola de arquetipos morales y políticos en obras como *Calígula*, *L'état de siège* o *Les justes*.

Considera que no puede establecerse una separación entre la existencia y la creación, sino que la obra y la vida avanzan o retroceden en paralelo en el caso del artista¹⁰⁰. En sus peores momentos, recurre al teatro para buscar en él refugio. Así, en abril de 1959, recluido en el silencio y la depresión, escribe en su diario tras una anotación referida a la impostura moral y la hipocresía que, en su opinión, le acechaban: <<El teatro al menos me ayuda. La parodia es más valiosa que la mentira: está más cerca de la verdad que representa>>¹⁰¹.

⁹⁸ Citado por R. Quilliot, “Albert Camus et le théâtre”, I, 1692.

⁹⁹ Cfr. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., págs. 176-178. En *Sulla storia della tragedia greca*, Nietzsche se detiene a analizar la actitud del público de la tragedia e indica que su estado de ánimo era solemne por tratarse de un culto en el que todos participaban: la asamblea general del pueblo encontraba en el coro a su propio portavoz y en el héroe veía encarnados sus propios ideales —Cfr. F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca* (traducción de G. Ugolini), Cronopio, Nápoles, 1994, págs. 38-41 (desconozco si existe traducción española de esta obra)—. Es interesante la opinión al respecto de J. M. Domenach, *El retorno de lo trágico* (trad. de R. Gil Novales), Península, Barcelona, 1969, págs. 10 y 55.

¹⁰⁰ *Carnets III*, págs. 20 y 47.

¹⁰¹ *Ídem.*, pág. 266.

Como Sartre, Camus pretendía dar una dimensión filosófica al teatro evitando, al mismo tiempo, la pieza de tesis: ambos están presos en la contradicción política de sus obras, publicadas con el acuerdo del ocupante alemán, pero pretendiendo servir eficazmente a la Resistencia. Los temas desarrollados por el teatro de Sartre —la culpabilidad, el individuo solitario, el idealismo de la rebeldía, el humanismo sin Dios— aparecen frecuentemente en toda la creación camusiana¹⁰².

En *Un théâtre de situations*¹⁰³, Sartre opina sobre *Le malentendu* de Camus y sobre el conflicto libertad-necesidad del héroe en la tragedia griega, señalando cómo la composición de un mito descansa en su potencia para encarnar una situación presente con valor universal. En este sentido, Sartre reconoce el mérito de la mitología teatral camusiana¹⁰⁴.

Para Sartre, la fatalidad presente en los dramas antiguos no es sino el revés de la libertad. Parece, sin embargo, insostenible presentar al héroe griego como un ejemplo de libertad sin límite. Su libertad está muy acotada, aun cuando ésta debe ser operante y verosímil para que surja la tensión trágica libertad-necesidad-deseo. La visión de un autómatas no es trágica; la de un ser que se arroja a un despeñadero de manera absolutamente libre y voluntaria, tampoco. Para Sartre, la necesidad no procede de los dioses, sino de la situación del hombre <<condenado a ser libre>>, forzado a elegir y a elegir-se, viniendo representada tal condena a través de la *hybris*. Por eso interpreta la fatalidad que reina por doquier en los dramas antiguos como la otra cara de la libertad. En Camus, sin embargo, la autonomía de elección no es un rasgo esencial a sus personajes. Los personajes absurdos parecen zarandeados por una fuerza que les supera por estar dotados de una voluntad fútil. Así, Meursault aparece más como una marioneta del destino que como un personaje trágico. Constituye en este sentido la antítesis de los personajes sartrianos, hechuras de sí mismos. Por esto, ni los personajes de Sartre ni los del primer Camus son, en nuestra opinión, trágicos. Por el contrario, los personajes rebeldes de obras posteriores, como Diego o Kaliayev, sí están investidos de una voluntad férrea y una libertad relativa, acosada por las circunstancias que, a un tiempo, la hacen posible y la cercenan. Aquí sí surge una verdadera tensión trágica.

Aunque Camus se inspira fundamentalmente en *El nacimiento de la tragedia* en sus concepciones de la tragedia, adapta, sin embargo, la concepción nietzscheana a su posición humanista. Es esencial evitar toda lectura excesivamente estática de la deuda y la dependencia de Camus respecto de Nietzsche. Camus tiene serias reservas hacia su filosofía: rechaza su immoralismo y no comparte su desprecio hacia la virtud de la compasión. Es más, ésta será el pivote sobre el que construya la moral laica de la rebeldía que sigue siendo trágica por continuar en pie, al mismo tiempo, la utopía y la renuncia a lo sobrenatural. Contra lo que han sostenido algunos autores, como Noudelmann por ejemplo, consideramos que el verdadero momento trágico del pensamiento camusiano se sitúa en obras como *L'état de siège* o *Les justes*, no en *L'étranger* o *Le malentendu*.

3.3. Dimensión moral del arte: la rebeldía del creador

Nos hemos referido a la rebeldía como la segunda misión del arte y, en este sentido, la actividad creadora permite a Camus abandonar el ámbito existencial del absurdo.

En febrero de 1938 Camus deja constancia de la deuda que en sus planteamientos estéticos tiene con las tesis que plantea André Malraux en torno a las relaciones entre la revolución y el arte, al escribir: <<Todo el espíritu revolucionario consiste en una protesta del

¹⁰² Cfr. François Noudelmann, "Camus et Sartre: le corps et la loi", en *Albert Camus et la philosophie*, ed. cit., págs. 133-155.

¹⁰³ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Gallimard, París, 1976.

¹⁰⁴ Cfr. François Noudelmann, "Camus et Sartre: le corps et la loi", en *Loc. cit.*, pág. 138.

hombre contra su propia condición. En este sentido es, bajo formas diversas, el único tema eterno del arte y la religión>>¹⁰⁵.

Contrapone dos concepciones del arte: la primera lo concibe como un juego sin consecuencias existenciales; la segunda, como una actividad esencial al ser humano y a sus intereses comunicativo, cognoscitivo y emancipatorio. Él toma partido a favor de ésta última opción cuando sostiene que *el sentido de la belleza es inseparable de un cierto sentido de la humanidad*.

En la conferencia que pronunció el 14 de diciembre de 1957 en el gran anfiteatro de la Universidad de Upsala (Suecia)¹⁰⁶, plantea y da respuesta a esta misma cuestión esencial en torno al arte y a lo que éste significa en el contexto de las relaciones del artista y la vida. Camus rechaza toda forma de diletantismo al considerar que la urgencia de la situación actual de opresión e injusticia exige del artista una actitud de compromiso moral y de servicio al ser humano que convierte en producto irrelevante e incluso perjudicial cualquier obra que obedezca tan sólo a un impulso de belleza. Aquí se aparta de la concepción kantiana del goce estético como satisfacción gratuita, sin fin objetivo alguno, para acogerse a una visión más profunda del arte que, en su dimensión cognoscitiva nos permite penetrar el ser sin sucumbir a los aspectos oscuros de la existencia (Nietzsche), y en su función moral resulta un instrumento de transformación social:

<<La primera respuesta honesta que puede darse es ésta: a veces, en efecto, el arte es un lujo mentiroso. Sabemos que, sobre el casco de las galeras, se puede, siempre y en todos sitios, cantar a las constelaciones mientras los cautivos reman y se extenuan en la cala; también se puede observar la conversación mundana que tiene lugar en las gradas del circo mientras que la víctima es aplastada por los dientes del león. Y es muy difícil objetar algo a este arte que ha conocido grandes éxitos en el pasado. Sino, tal vez, que las cosas han cambiado un poco, y que el número de cautivos y de mártires ha aumentado prodigiosamente sobre la superficie del globo. Ante tanta miseria, este arte, si quiere continuar siendo un lujo, debe aceptar hoy ser también una mentira>>¹⁰⁷.

Para afrontar las circunstancias más adversas de su vida, Camus confiesa haber sacado fuerzas de tal idea sublime del arte y del oficio de escritor que profesaba. De hecho, será esa idea de rebelión y servicio a través de la estética la que le permitió abandonar, aunque no de manera definitiva, sus propios estados de perplejidad ante el sinsentido.

En el debate en torno a si lo esencial en la obra de arte es la forma o el contenido ideológico, Camus se decanta por el equilibrio entre ambos elementos. Pretende conciliar la solidaridad y fidelidad debidas a los hombres con las preocupaciones propias del artista. Habla así de una estética de la rebeldía a la que dedica íntegro el capítulo IV de *L'homme révolté*.

Bajo la óptica del sufrimiento a gran escala que la segunda guerra le ofrece al hombre, y que agudiza la pregunta sobre el sentido de la existencia, el arte adquiere una dimensión moral y social. Sartre afirmaba que en el fondo del imperativo estético se discierne el imperativo moral, y que el deber del escritor es tomar partido contra todas las injusticias¹⁰⁸. El arte por el arte no es suficiente; el arte como goce privado, tampoco. Camus y Sartre coinciden en no concederle al puro goce estético un valor especial en sí mismo, a pesar de su poder redentor de la monotonía y la banalidad de la existencia.

¹⁰⁵ *Carnets* I, págs. 105-106. En el apartado que hemos dedicado a Hebbel vimos cómo este autor equiparaba la religión y el arte.

¹⁰⁶ Los principales temas recogidos en esta conferencia ya habían sido tratados en una alocución pronunciada en 1954 ante la Asociación Cultural Italiana y reproducida por la revista de la sociedad *Quaderni A.C.I.* (Turin, 1955) bajo el título "El artista y su tiempo" —Cfr. II, 800 y sigs.—.

¹⁰⁷ "Conférence du 14 décembre 1957", II, 1081-1082.

¹⁰⁸ J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, París, 1948.

En sintonía con esa concepción sartriana del oficio de artista, como suele llamarlo, Camus le otorga una capacidad lenitiva que no sólo afecta al creador, sino que se extiende también al espectador de la obra: arranca, por así decirlo, a uno y otro de su aislamiento y les permite establecer un vínculo y comunión vivificante que les salva de la soledad, el rostro del absurdo¹⁰⁹.

Pero en la sociedad mercantil del siglo pasado (y aún más en la presuntamente globalizada de nuestros días) todas las cosas se cotizan en función de su valor de cambio, y el hombre corre el riesgo de perder su condición esencial en el juego del ser y el tener. Esto ocurre cuando la moral queda desvirtuada, y conceptos como libertad y justicia se banalizan, convirtiéndose en signos superfluos al servicio de una opresión ejercida por los poderosos que, atendiendo a sus intereses espurios, manejan con equidistancia cifras, objetos, tierras y personas. Así lo expresa Camus:

«<<A partir de ahí, ¿qué tiene de sorprendente que esta sociedad no haya exigido al arte ser un instrumento de liberación, sino un ejercicio sin grandes consecuencias, y un simple divertimento?>>¹¹⁰.

En este sentido, la teoría del arte por el arte, que surge en torno a 1900, supuso una reivindicación de la irresponsabilidad, un dejarse llevar por las miserias de esa sociedad mercantil, un no querer tomar partido frente a los males que nos acechan; tomar el camino opuesto, el del compromiso con el hombre, suponía una ruptura y pagar un alto precio: tal fue el caso de Nietzsche. Y, para Camus, toda creación artística con algún valor que haya visto la luz en Europa a lo largo de los siglos XIX y XX ha sido edificada precisamente contra la sociedad de su tiempo¹¹¹.

Pero este arte reactivo también puede, en su opinión, acabar sirviendo a esa sociedad banal cuando, a fuerza de rechazarlo todo, el artista cae preso en la ilusión de poder crear la realidad por sí mismo: termina por creerse un dios que, de espaldas a la realidad que le circunda, crea obras formales o abstractas carentes de la fecundidad propias de lo que considera el arte verdadero. Tal sucede en el surrealismo de Breton al que se dedica un capítulo de *L'homme révolté*.

Por otra parte, la devaluación del oficio del creador a juego pueril es otra de las funestas consecuencias de la razón instrumental contemporánea que todo lo desdibuja por no usar como baremo sino el valor de la eficacia: en el caso del arte, éxito de público o valor de cotización de la obra. Pero del arte cabe una idea más profunda de servicio al ser humano por la que Camus apuesta. Tomar partido por este tipo de arte supone para el creador romper con su aislamiento y abandonar sus sueños como exclusiva fuente de inspiración, en beneficio de todo aquello por lo que se sufre y goza universalmente. El espectáculo de la rebeldía y la fraternidad humanas es uno de los más bellos que puedan contemplarse, pero si existe esa lucha es porque el mundo es imperfecto y la muerte nos acecha¹¹².

Camus propone, así, huir de toda concepción elitista del arte, según la cual la auténtica obra maestra sólo está al alcance de minorías cualificadas. Tal consideración conecta con la ya mencionada teoría burguesa del arte por el arte, frente a la cual él prefiere una creación al alcance de todos por hacerse cargo de los grandes problemas que afectan al hombre de manera universal y en todas las épocas, aunque se hayan presentado bajo diversas máscaras: «<<La mar, la lluvia, el deseo, la lucha contra la muerte...>>». Según esto, el ideal de la comunicación universal es el de todo gran artista.

¹⁰⁹ Cfr. *Discours de Suède*, II, 1071.

¹¹⁰ *Ídem*, 1083.

¹¹¹ Cfr. *Ídem.*, 1084.

¹¹² Cfr. *Ídem*, 1085.

Ilustra su teoría estética con la figura del escritor Oscar Wilde. Su artículo “L’artiste en prison” de 1952¹¹³ está consagrado por entero a analizar la profunda transformación que se operó en la vida y obra del escritor inglés con motivo de su injusto ingreso en prisión. Constituye un modelo que manifiesta el poder del sufrimiento compartido para trenzar los lazos de solidaridad y fraternidad entre los seres humanos. Wilde representa a los ojos de Camus la imagen del artista que vive aislado en su urna de cristal, en su otero privilegiado desde el que contempla al resto de los mortales. Es el artista de élite, al que opone el creador comprometido con su tiempo por una vocación de servicio universal con intención moral. Wilde pretendió, según Camus, hacer de su arte un instrumento con el cual separarse del mundo de los hombres para refugiarse en una isla dorada de armonía y refinamiento en que el propio vivir constituyera de por sí una obra de arte, según la aspiración romántica: <<despreciaba el mundo en nombre de la belleza>>; y, como confiesa en *De Profundis*, buscaba permanecer exclusivamente en el lado soleado del jardín, huyendo del lugar en que las sombras y la oscuridad hallan cobijo.

Por la fuerza del desprecio y la humillación fue llevado a ese lado del que huía y desde el cual pudo escribir: <<No hay un solo desgraciado ser encerrado conmigo en este miserable lugar que no se encuentre en relación simbólica con el secreto de la vida>>.

En su descenso al infierno, Wilde descubre simultáneamente ese secreto y un nuevo arte. Desde *Salomé* o *Dorian Gray* hasta *De Profundis* y *La balada de la cárcel de Reading*, sus dos últimas obras, encuentra Camus la huella de un severo cambio estético mediado por la experiencia del dolor, necesaria para que emerja la auténtica creación artística¹¹⁴:

<<Cuando Wilde limpiaba el suelo de su celda, nada de lo que había escrito con sus manos, que no se habían educado hasta entonces más que en contacto con flores raras, podía salvarle (...) Ni sus frases exquisitas ni sus cuentos sutiles podían venir en su ayuda. Pero sí las pocas palabras de Edipo, saludando el orden del mundo en la extremidad del desastre. Es que Sófocles era un creador; y Wilde, hasta entonces, no lo era>>.

Camus llega a sostener que no cabe creación artística que no tenga como punto de partida la injusticia y el mal, y como objetivo dar sentido al sufrimiento: el <<fin supremo>> del arte es <<justificar la vida y los hombres, en una luz que es la de la belleza porque es también la de la verdad (...) El artista, al mismo tiempo, rinde homenaje a la más alta figura del hombre y se inclina ante el último de los criminales>>¹¹⁵.

Aquí está contenido el mensaje principal que el abogado-confesor protagonista de su última novela, *La chute*, proclama a los derrotados clientes del bar Mexico-City: la misión del arte no es la de juzgar y condenar, sino la de comprender y justificar a través de la belleza, gracias al poder iluminador y sanador que ésta ejerce sobre nuestro corazón como supieron reconocerle el propio Platón y su oponente filosófico, Nietzsche.

Lejos, pues, de todo formalismo abstracto e idealismo, Camus reclama un arte fiel a la realidad, mas no un arte realista, entendiendo por éste aquel que supone una reproducción exacta de la realidad, según el concepto de los naturalistas del siglo pasado, pues tal cosa no es posible ni siquiera en la fotografía que también supone una elección que sesga la realidad y la parcela subjetivamente, destacando unos objetos sobre otros de manera artificial¹¹⁶.

En su opinión, el arte debe ocupar, en relación con lo existente, un espacio equidistante entre el rechazo y el consentimiento: supone, de un lado, una rebelión contra un mundo que se presenta como inacabado e imperfecto; pero, al mismo tiempo, la consciencia de que esta tierra

¹¹³ *L’artiste en prison*, II, 1123-1129.

¹¹⁴ Schopenhauer ya consideró como condición indispensable para que nazca la admiración ante el enigma del mundo y la consiguiente necesidad de sobrepasar la apariencia para adentrarnos en la realidad nouménica, el conocimiento de la muerte y la experiencia universal del sufrimiento: no hay asombro sin dolor. —Cfr. Remedios Ávila Crespo, “Pesimismo y filosofía en A. Schopenhauer”, *Pensamiento*, 177 (45), 1989—.

¹¹⁵ *Discours de Suède*, II, 1091-1092.

¹¹⁶ *Ídem.*, 1086.

se ha de conservar por ser la única patria humana. Entraña, pues, una fidelidad que no renuncia, sin embargo, a la lucidez:

<<El artista se encuentra siempre en esta ambigüedad, incapaz de negar lo real y, sin embargo, eternamente abocado a oponérsele en lo que tiene de eternamente inacabado>>¹¹⁷.

Pero Camus quiere marcar distancias respecto a una determinada concepción de la revolución estética. El realismo soviético implicaba, en su opinión, una corrupción del arte convertido en siervo de intereses espurios, que lo reducen a instrumento de propaganda al servicio de una falsa rebeldía.

En su discurso ante el Comité Central del Partido Comunista Ruso, en agosto de 1934, Idanov había definido el realismo socialista en los siguientes términos:

<<El camarada Stalin ha denominado a nuestros escritores los “ingenieros de almas”. ¿Qué significa esto? ¿Qué obligaciones os impone este título? Quiere decir, en primer lugar, conocer la vida para poder representarla no ya de forma escolástica, muerta, mas tampoco como “la realidad objetiva”, sino representarla en su desarrollo revolucionario. Y ambos, la verdad y el carácter histórico concreto de la representación artística, deben unirse a la tarea de transformación ideológica y de educación de los trabajadores en el espíritu del socialismo. Este método de la literatura y de la crítica literaria es lo que nosotros llamamos el método del realismo socialista>>¹¹⁸.

En esta declaración de principios, el arte sirve al adoctrinamiento de las masas al tomar partido por una opción ideológica excluyente y el artista asume una responsabilidad frente al partido, perdiendo la libertad de crear desde el momento en que la calidad y validez de su obra dependerá de que se ajuste a ciertos cánones impuestos por la revolución. El artista, convertido aquí en mero propagandista, pierde el horizonte de universalidad en que debe desarrollarse su obra, y la autonomía necesaria para dar a luz una creación original y fructífera, que contribuya a enriquecer nuestra visión de la realidad compleja.

Esa doble oposición camusiana a la literatura del esteta —el arte por el arte— como a la literatura de propaganda —realismo soviético— estuvo siempre presente en su obra¹¹⁹. Insiste en la misión universal del arte que no ha de tomar partido por ideologías concretas, ni ha de someterse más que a los valores morales de libertad y justicia, ahora y para todos. Huir de toda etiqueta y servilismo, no atender más que a lo que él entendía como su compromiso universal con el ser humano, le valió a Camus ser un artista duramente criticado, tanto desde posiciones conservadoras —Gabriel Marcel— como progresistas —Sartre—, como veremos en las páginas siguientes.

En *Prométhée aux enfers*, escrito en 1946, se establece la exigencia de no separar nunca la belleza de la libertad y la justicia:

<<Dudo a veces que sea posible salvar al hombre de hoy. Pero es aún posible salvar a los hijos de este hombre en cuerpo y en espíritu. Es posible ofrecerles al mismo tiempo los gozos de la felicidad y los de la belleza. Si debemos resignarnos a vivir sin la belleza y la libertad que ella significa, el mito de Prometeo es uno de los que nos recordarán que toda mutilación del hombre no puede ser más que provisional y que no se sirve en absoluto al hombre si no se le sirve a todo él entero>>¹²⁰.

En *L’homme révolté* Camus vuelve a reflexionar sobre la relación entre arte e historia para situar la acción creadora bajo las directrices de la libertad y dignidad humanas: la misión del artista, nos dice, consiste en rechazar y denunciar la injusticia, proclamando simultáneamente la belleza del mundo:

¹¹⁷ *Ídem*, 1090.

¹¹⁸ Citado por R. Quilliot, “Commentaires”, en II, 1895-1896. (La traducción es mía.)

¹¹⁹ Cfr. *Discours de Suède*, II, 1089.

¹²⁰ *Prométhée aux enfers*, en *L’été*, II, 843.

<<Todos los grandes reformadores trataron de construir en la historia lo que Shakespeare, Cervantes, Molière, Tolstoï supieron crear: un mundo siempre dispuesto a saciar el hambre de libertad y de dignidad que siente el corazón de cada ser humano>>¹²¹.

El artista no puede aislarse sino que su compleja misión está en hablar en nombre de quienes no pueden hacerlo, siendo consciente de la miseria común y de su responsabilidad. El arte camina, así, entre dos simas, <<la frivolidad y la propaganda>>, por derroteros pedregosos que, en el peor de los casos, lo pueden llevar a la prisión o a la locura, nunca a una soledad satisfecha:

<<Durante ciento cincuenta años, los escritores de la sociedad mercantilista, salvo raras excepciones, han creído poder vivir en una feliz irresponsabilidad. Han vivido, en efecto, y después han muerto solos, como habían vivido>>¹²².

En su humanista visión del objeto estético, éste se constituye en medio para conmover los cimientos de la civilización, ofreciendo una imagen cabal de las tribulaciones y alegrías comunes. La grandeza del arte se encuentra en la perpetua tensión entre la belleza y el dolor, el consentimiento y el rechazo. El oficio de artista exige un ejercicio arriesgado, una libertad incómoda; de lo contrario, será el divertimento del arte por el arte o las letanías del arte realista, ambos conducentes a una creación nihilista y estéril, es decir, a la negación del propio arte.

En la estética camusiana, desde *L'envers et l'endroit* hasta *L'homme révolté*, el arte nos reconcilia con la existencia, la enaltece y embellece de manera que la amemos tal cual es y sintamos que la muerte está "justificada". Su naturaleza ambivalente implica rechazo y consentimiento, dado que si la miseria nos impide creer que todo está bien en la historia, la vida nos enseña al mismo tiempo que el mal no lo es todo¹²³.

Al mismo tiempo, nos ofrece una ocasión para la comunicación fraternal y la transformación de la realidad: es, en su opinión, la vía privilegiada para la rebeldía contra el dolor. El ansia de justicia, el respeto a la libertad y la búsqueda de la belleza han de ser los impulsos y pilares de la creación.

Su idea del arte como misión sublime le aparta de estéticas como la nietzscheana, que desprecian toda intención moral en la creación artística, o de aquellas que destacan la dimensión lúdica del objeto artístico sobre cualquier otra; y está lejos, asimismo, de esa concepción de la obra como inversión rentable que mancilla al objeto artístico y al propio artista, pues reduce también el arte a un comercio, perdiendo el objeto estético su valor y sus dimensiones moral y cognoscitiva.

Recapitulando lo dicho, la respuesta camusiana a la cuestión acerca de si cabe o no un conocimiento de la realidad puede resumirse en estos principios:

- La razón humana no puede unificar bajo sus categorías de sentido las realidades física e histórica al poseer una estructura ajena a las mismas e inabarcable.
- El sentido unidireccional de la historia y la confianza en el carácter lógico-racional de la realidad física son mitos que han degenerado en perversiones e injusticias.
- Camus reivindica una concepción amplia de la inteligencia humana que no considere sólo sus facultades racionales, mas también otras dimensiones como la intuición y la sensibilidad, ajenas al discurso científico y próximas al arte.
- Por último, concede al arte una dimensión cognoscitiva (por ser fiel reflejo tanto de las actividades creadora y destructora propias de la vida, como de la fugacidad de todo ser),

¹²¹ *L'homme révolté*, II, 679.

¹²² *Discours de Suède*, II, 1092.

¹²³ *L'envers et l'endroit*, II, 6.

y una dimensión moral que convierten al objeto bello en instrumento esencial para la filosofía de la existencia.

A través del arte, como instrumento cuyo artífice y protagonista principal es el ser humano en su condición mendicante, se atisba la posibilidad de abandonar el absurdo para adentrarnos en los dominios del hombre rebelde. Pero, tras haber analizado el absurdo desde el punto de vista del conocimiento, es preciso que nos detengamos ahora para dar cuenta de las consecuencias existenciales que las diversas experiencias del mal tienen para el ser humano absurdo.

III. EL MAL DESDE EL ABSURDO: ANTI-TEODICEA CAMUSIANA

Dans un monde où tout les choses son ilusories, je ne rencontre que l'homme sur quoi on puisse s'appuyer¹.

¹ Carta a F. Ponge, 11 de agosto de 1943, II, 1596.

La presencia del mal puede ser experimentada en diversos grados y asumida desde distintas perspectivas y con mayor o menor consciencia. Camus vivió muy de cerca las tragedias de la primera mitad del siglo XX, en especial las dos grandes guerras. Su padre murió en 1919, víctima de la Primera Guerra Mundial, cuando él tenía siete años. Participó en la Resistencia a la ocupación nazi desde las páginas del diario *Combat* —del que llegó a ser redactor jefe— con el nombre clandestino de Albert Mathé. El difícil proceso de descolonización de la segunda mitad de siglo, con todas sus secuelas en el continente africano, tampoco le fue ajeno, entre otras razones por su condición de ciudadano francés nacido en Argelia. Desde su *Révolte dans les Asturies* [1936] tomó partido en la Guerra Civil española por el bando perdedor, conflicto que, además de por sus implicaciones políticas, sentía próximo por razones personales, pues su madre era de origen español². Su infancia humilde y sus padecimientos (enfermó de tuberculosis a los diecisiete años), también le dieron ocasión para medirse con otros rostros del mal. La grandeza de su obra consistió en que supo dar a esas experiencias dolorosas una dimensión universal en la que pudiera reconocerse el hombre contemporáneo.

Sin embargo, y como ya se ha señalado en otro lugar de este estudio, los primeros recuerdos de Camus son de felicidad y armonía con el mundo. Podemos trazar el itinerario intelectual de Camus, vinculando cada etapa con una ciudad o lugar geográfico: su vida comienza en la plenitud vital —representada por las playas de Argelia o las ruinas de Tipasa—, continúa con la experiencia del absurdo —Praga—, ingresa, luego, en la rebeldía —París— y, a su través, retorna a una sensación de armonía mediada por la moral laica y el *amor fati* —Grecia y, en general, el Mediterráneo—. Por último recae en la soledad y el silencio a que lo aboca la desconfianza en los logros relativos alcanzados —Amsterdam, donde está ambientada *La chute*—³.

El término ‘mal’ es polisémico: con él nos referimos a las irracionalidades, deficiencias, errores, sufrimientos, injusticias y un largo etcétera, así como a la muerte como colofón de una existencia asediada. El profesor Robert Chester Sutton indica que algunos pensadores, como Ernest Becker, Norman O. Brown y M. Heidegger, han mantenido que la mayor parte de la energía humana y de los productos de la creatividad son motivados por el miedo a la muerte en particular y al mal en general⁴.

Plotino recomendó a quienes buscan de dónde vienen los males que debían comenzar <<su búsqueda exponiendo la definición del mal y de su naturaleza>>⁵. Sin embargo, resulta intrincado llevar a la práctica tal consejo por la dificultad de integrar esos aspectos enigmáticos de la existencia humana que constituyen el mal, y que por su carácter es lo <<donné réfractaire à

² Sobre España escribió: <<Por la sangre, España es mi segunda patria>> (II, 1606), y la definió como <<patria de rebeldes —el único país donde la anarquía ha podido constituirse en partido potente y organizado—, sus más grandes obras son gritos hacia lo imposible>> (II, 1607). En 1938, fundó en Argel, con el editor E. Charlot, la revista *Rivages*, de la que tan sólo vieron la luz dos números, ambos centrados en España. En el primero aparece la *Comedia famosa de los baños de Argel*, de Cervantes, poemas de Antonio Machado, Altolaguirre, Aleixandre y Cernuda, así como la “Baladilla de los tres ríos” de Lorca. En el segundo, el texto de Camus “Verano en Argel” aparece junto a veinticuatro coplas andaluzas. El tercer número, el último, monográfico de homenaje a Lorca, fue retirado por las autoridades de Vichy, en 1941.

³ La vinculación de lugares geográficos con símbolos que representan experiencias con un elevado valor vital en el seno de la obra de Camus ha sido estudiada por Geneviève Henrot en “Bouillonnements et tourbillons” —*La Revue des Lettres Modernes*, 10, 1982, págs. 45-60—. Este autor, centrándose en *La mort dans l'âme*, analiza las ciudades de Praga y Vicenza como símbolos respectivos de lo cerrado frente a lo abierto, lo vacío frente a lo lleno, el silencio frente a la palabra, la oscuridad frente a la luz y el revés frente al derecho, para acabar presentando a Argel como la síntesis que resuelve en la novela todas esas oposiciones dialécticas.

⁴ Robert Chester Sutton, *Human existence and theodicy: a comparison of Jesus and Albert Camus*, Peter Lang, New York, 1992, págs. 1-10.

⁵ *Enéadas*, I, VIII, 8.

la *synthèse*>>, según la expresión de Lévinas⁶. Leibniz se ha referido como pocos al carácter laberíntico del problema libertad-necesidad referido a la producción y el origen del mal, comparando su complejidad teórica a la discusión matemática en torno a la continuidad y a los indivisibles, que entraña la consideración del infinito⁷, con la diferencia del carácter puramente teórico de esta cuestión, frente a las implicaciones existenciales del mal.

Para analizar la importancia del problema del mal en la vida y la obra de Camus nos valdremos de la clásica distinción leibniziana contenida en el *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* [1710], donde se sostiene que, tanto en relación con el bien como con el mal, cabe hablar de tres tipos diferentes: metafísico, físico y moral —siendo éste el único que requiere del concurso de nuestra libertad—; y se indica que el mal metafísico (imperfección de las criaturas) es el responsable de los otros dos⁸. A Leibniz le interesaba especialmente el metafísico, o mal “en sí”; a nosotros los dos últimos, pues en qué consista la imperfección de las criaturas, y cómo se relacione con el bien o el mal es cuestión en la que Camus no se detiene⁹. Comenzaremos analizando el mal como una dimensión fundamental en la existencia humana. Nos referimos al mal físico-mental (dolor, enfermedad y muerte) pero muy especialmente al mal moral, entendido como aquellas acciones que suponen una violación de la dignidad humana y entrañan un daño no sólo para la víctima, sino también para su verdugo, puesto que incluye el sentimiento de culpabilidad, y el escándalo de quienes las contemplan. Estudiaremos, a continuación, desde el punto de vista de la fenomenología, la experiencia absurda como resultado de la confrontación consciente del deseo humano con la facticidad; para detenernos, después, en las consecuencias derivadas de esa asunción consciente del mal en relación con la existencia de la divinidad. Entraremos, así, en el problema de la teodicea —neologismo que se debe a Leibniz, quien, en 1696, lo forma a partir de las palabras griegas que designan a Dios y a la justicia—, tal como queda reflejado en el dilema de Epicuro. En palabras de David Hume —para quien la aporía continúa sin respuesta satisfactoria— ésta se expresa así: <<¿La Divinidad quiere impedir el mal, sin ser capaz de hacerlo? Entonces es impotente. ¿Es capaz, mas carece de la voluntad de hacerlo? Ella es entonces malvada. ¿Posee a

⁶ “La souffrance inutile”, en “Il problema della sofferenza inutile”, *Giornale di metafisica*, 1, 1982, págs. 13-25. (Citado por Denise Leduc-Fayette, *Pascal et le mystère du mal. La clef de Job*, Les éditions du Cerf, París, 1996, pág. 29.) De igual manera es concebido el mal por parte de Pascal, acerca del cual escribe el profesor Leduc-Fayette: <<El mal, para Pascal, dicho en el lenguaje cartesiano que él no desdeña, sería entonces lo que hay de más claro (por su cualidad de presencia brutal que atormenta al espíritu en el lazo de la existencia) y lo que hay de más confuso (dada la incapacidad en que nos encontramos para delimitarle y discernirle)>> (*Op. cit.*, pág. 211). (La traducción es mía.) Para este tema puede verse también E. Lévinas, *Entre nosotros: ensayos para pensar en otro* (trad. de J. L. Pardo Torío), Pre-Textos, Valencia, 1993.

⁷ G. W. Leibniz, *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* [1710], Garnier-Flammarion, París, 1996, págs. 29-30.

⁸ <<Pasemos a la razón de la voluntad, que es el bien y el mal. Cada uno de ellos es triple: metafísico, físico y moral. *Metafísico*: consiste en general en la perfección o imperfección de las cosas, incluso de aquellas que no son inteligentes (...) *Físico*: por él se entiende especialmente el bienestar y los sufrimientos de las substancias inteligentes, y comprende el mal de la pena. *Moral*: designa las acciones virtuosas y viciosas de las mismas criaturas inteligentes, y comprende el mal de la culpa; y en ese sentido, el mal físico deriva ordinariamente del mal moral, aunque no se dé siempre en los mismos sujetos; pero lo que podría parecer una aberración se encuentra compensada con usura, hasta el punto de que los inocentes que la sufren no quisieran no haberla sufrido>> (G. W. Leibniz, *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, ed. cit., págs. 430-431). (La traducción es mía.)

⁹ Rüdiger Safranski, en su libro *El mal o el drama de la libertad* [1997] (trad. de Raúl Gabás), Tusquets, Barcelona, 2000, se refiere a este asunto cuando, en la página 191, menciona a Camus al distinguir entre el mal moral y el mal que implica la contingencia del mundo, esto es <<el mal en el sentido de una ausencia de buenas razones en el mundo. Es la experiencia del abismo o, como dice Camus, del absurdo>>.

la vez el poder y la voluntad? ¿De dónde viene entonces que el mal sea?>>¹⁰. Afrontaremos, por último, la dialéctica mal-esperanza bajo la óptica del pensamiento utópico.

1. Existencia y dolor

1.1 Experiencia de los sufrimientos físico-mentales y morales

Cuando una grave enfermedad me privó provisionalmente de esa fuerza vital que, en mí, lo transfiguraba todo (...), pude conocer el miedo y el desánimo, jamás la amargura (...) La enfermedad favoreció finalmente esa libertad de corazón, esa ligera distancia hacia los intereses humanos que me ha preservado siempre del resentimiento.

L'envers et l'endroit, Préface.

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

En el fragmento que encabeza este apartado, Camus, que hace balance de lo que ha sido su vida hasta el año 1956, le concede un especial relieve a su experiencia personal de sufrimiento físico para su formación afectiva y moral. Nos dice que la enfermedad le ha otorgado dos regalos: libertad de corazón y distanciamiento respecto a los conflictos de intereses; y ambos sentimientos han actuado en él como antídoto frente al que, en su opinión, es el mayor enemigo de la lucidez y la felicidad: el resentimiento que, para Nietzsche, es hijo de la impotencia. De modo que su apego a la vida, su deseo de vivirla intensamente permaneció intacto. Así, en las anotaciones preparatorias para su primera novela *La mort heureuse*, terminada en 1938 y centrada en torno a la muerte entendida como condena universal –tema que reaparece en *L'étranger*–, pudo escribir:

<<Sé que ahora voy a escribir. Llega un tiempo en que el árbol, después de haber sufrido mucho, debe aportar sus frutos (...) No diré otra cosa que mi amor por la vida>>¹¹.

En lo tocante al sufrimiento, tanto físico y mental como moral, qué duda cabe que la óptica de quien lo padece en su propia existencia ha de ser tenida especialmente en cuenta. Una de las constantes del absurdo camusiano es el *individualismo*, pues es en el sujeto aislado donde se manifiesta con mayor propiedad: *<<en la experiencia absurda, el sufrimiento es individual>>¹².*

1.1.1. Los modelos griego, judío y cristiano

Al reflexionar sobre la experiencia lúcida del dolor, Camus se ha detenido en tres modelos: griego —Sísifo—, judío —Job—, y cristiano —Jesús—.

El camino que Sísifo elige es el del desprecio a sus verdugos, los dioses, que lo condenan al esfuerzo inútil de subir una y otra vez, eternamente, a la cima de una montaña una roca que volverá a caer por la ladera hasta el valle. En 1939, en su diario de trabajo, Camus anota una idea que aparece también en su ensayo *Le mythe de Sisyphe*, pero que posteriormente, en *L'homme*

¹⁰ D. Hume, *Diálogos sobre la religión natural* [1779], Diálogo X.

¹¹ *Carnets I*, pág. 25.

¹² Cfr. *Le malentendu*.

révolté, abandonará: el secreto de Sísifo para vencer su destino miserable, nos dice allí, no es otro que el desprecio. El joven Camus, influido por Nietzsche, sitúa al desprecio junto a otras dos virtudes: la indiferencia y el coraje. Son los tres ingredientes necesarios, sostiene, para que se dé la nobleza espiritual: en su ensayo sobre la rebeldía esta moral de los <<espíritus fuertes>> será sustituida por una <<moral de la compasión>>, como veremos; pues el desprecio, y también la venganza, son formas de afrontar el dolor que pueden abocar al sinsentido y al nihilismo.

La victoria definitiva sobre la roca es inalcanzable para Sísifo, pero el que sube una y otra vez empujándola no es el mismo: a cada esfuerzo vano, la toma de consciencia de su situación miserable lo va enriqueciendo. La importancia de la consciencia como poder transfigurador del que padece es subrayada por Camus desde la vivencia personal de la enfermedad¹³. En su opinión, Sísifo se convierte en héroe trágico cuando adquiere consciencia de su destino y, dentro de sus escasas posibilidades, decide afrontarlo con rebeldía. Remonta su situación a través de éxitos parciales, que no son sino su lucidez reforzada en cada pausa, en cada descenso hacia el valle antes de reiniciar su miserable trabajo. Sísifo se siente dichoso cuando se sabe dueño de su destino en medio del dolor, encarnando ese <<santo decir sí>> zaratustriano: como en el caso de Edipo (al menos en la discutible interpretación que de este mito ofrece Camus), para Sísifo todo está bien. Éste se convierte así en el modelo del hombre que no se deja derrotar por el sinsentido y transforma su situación absurda en lucha trágica, incluso dichosa:

<<Toda la alegría silenciosa de Sísifo está aquí. Su destino le pertenece. Su roca es su cosa. De igual forma, el hombre absurdo, cuando contempla su tormento, hace callar a todos los ídolos. En el universo repentinamente reducido a su silencio, se elevan las miles de pequeñas voces maravilladas de la tierra (...) No hay sol sin sombra, y es preciso conocer la noche. El hombre absurdo dice “sí” y su esfuerzo no tendrá descanso (...)>>

*Sísifo enseña la fidelidad superior que niega a los dioses y levanta las rocas. Él también juzga que todo está bien>>*¹⁴.

Sin embargo, en este ensayo quedará en pie un problema: la soledad del héroe. El hombre absurdo está solo, es un sujeto que no sabe romper los límites de su aislamiento y contempla la realidad como espectador situado fuera, desde un exilio impuesto. Éste es sin duda uno de los asuntos clave de la experiencia absurda que Camus resolverá años después en su ensayo sobre la rebeldía, como veremos más adelante.

En relación con el modelo judío, el libro de Job resulta original e incluso escandaloso para una época en que los afanes individuales quedaban oscurecidos frente a los destinos de la nación, como sucede en los libros de los profetas¹⁵. Job, por quien Camus muestra interés desde su trabajo para la obtención del diploma de estudios superiores, *Métaphysique crhétienne et*

¹³ Cfr. *Carnets I*, págs. 59 y 60.

¹⁴ *Le mythe de Sisyphe*, II, 197-198.

¹⁵ Cfr. M. Taradach, “De la modernité de l’absurde chez Job à la lumière de l’absurde chez Camus”, *Estudios Franciscanos*, 81, 1980, pág. 164. Para una visión más amplia del *Libro de Job* puede verse la obra de Philippe Nemo, *Job y el exceso del mal* (trad. de Jesús María Ayuso Díez), Caparrós Editores, S.L., Madrid, 1995. Para Nemo, el *Libro de Job* constituye ante todo una “fenomenología de la angustia” (pág. 25). En Job se representa el lento acercamiento de la muerte, donde <<el hombre no sólo se desliza, sino que, al final, cae>> (pág. 27); pero el exceso del mal al que se refiere Nemo reside en que su situación de angustia no se resuelve, ya que Dios parece dispuesto a mantener a Job en su estado perpetuamente. <<¡Ojalá se cumpla lo que pido, y Dios me conceda lo que espero! ¡Que Dios se digne triturarme, que suelte su mano y me suprima!>> (6, 8-9). Por eso pregunta Nemo: <<¿No es esta eternización de un mal, al que ni siquiera la muerte puede poner fin, lo que las religiones han llamado “infierno”?>> (pág. 93). María Zambrano había señalado ya esta idea en *El hombre y lo divino* [1955], en el capítulo titulado “El *Libro de Job* y el pájaro” (Siruela, Madrid, 1992, págs. 355-378). Zambrano halla en Job un modelo de tragedia: <<La estructura de esta obra debe de haber servido de modelo a toda tragedia cristiana y aun a toda tragedia occidental más que la tragedia griega. La tragedia de Job de no haber hallado solución completa con la vuelta del favor divino sería el núcleo de toda tragedia y por tanto de la forma misma de este género que como tal contendría toda posible tragedia: el hombre encerrado dentro de su existencia, a solas, sin más>> (pág. 359).

*néoplatonisme*¹⁶, es un ejemplo señero en lo que a la experiencia de los sufrimientos físico y moral se refiere: es el justo de conciencia limpia, sometido a la iniquidad, el desprecio y el dolor por parte de Dios. Pero Job es además el portavoz del lamento del hombre contra su condición de ser sufriente abocado a una muerte próxima y sin esperanza, así como de la rebeldía del ser humano contra el Todopoderoso que permanece escondido y silencioso ante la iniquidad, ante el infortunio del inocente y la prosperidad del malvado: <<Mi carne está cubierta de gusanos y de costras terrosas, mi piel se agrieta y supura. Mis días han sido más raudos que la lanzadera, han desaparecido al acabarse el hilo>>¹⁷. Job desea su muerte, evadirse de un escenario que le es adverso y extraño, ocultarse a la penetrante y cruel mirada de Dios. En su desesperación dibuja una existencia absurda, llena de sufrimientos y miserias, que tiene como desenlace la muerte, esa <<tierra de tinieblas y de sombras, tierra de negrura y desorden>>. El profesor Vicent Engel expresa en estos términos el abismo de silencio que separa a Job de Dios: <<Las desgracias más injustificadas se han abatido sobre él, sobre sus próximos. Se queja amargamente, responsabilizando al cielo inicuo. Dios sobreviene al fin, y se dirige a su servidor, raro privilegio bíblico. ¿De qué le habla? ¿Intenta excusarse, justificarse? No. Le habla de la creación del mundo, de todo, salvo de sus desgracias. Y Job retira su queja. No es que se someta; comprende que las realidades que se confrontan aquí, la de Dios y la suya, no tienen nada en común. Job no puede saber nada de la creación del mundo, como le dice justamente Dios; pero éste no puede saber nada de la vida de Job. El primer rebelde es también el primero en dejar constancia de la incomunicabilidad entre el cielo y la tierra>>¹⁸.

Sin llegar a los extremos de Madeleine Taradach¹⁹, que cree encontrar una prefiguración de Job detrás de casi todos los personajes que aparecen en la obra camusiana, es seguro que este héroe bíblico, el justo, influye en su pensamiento y su obra; y por eso reaparecerá en nuestro trabajo en varias ocasiones.

La pasión de Cristo, el tercer paradigma, presenta al hombre en una vivencia de soledad extrema. En los momentos álgidos de su tribulación, vacila y parece lanzar una mirada al abismo; y es entonces cuando siente más vivamente su aislamiento: abandonado por sus discípulos en Getsemaní y por el Padre en el Gólgota es, de nuevo, el justo asaeteado por los infames ante un Dios que guarda silencio. Su patética exclamación, <<Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?>>²⁰, constituye una fiel descripción de la soledad en que la ausencia de Dios parece haber arrojado al hombre contemporáneo. Cristo en la soledad y amargura de la cruz representa la imagen de la humanidad sufriente, de manera que la pasión y muerte del Dios-Hombre confiere su mayor verdad y grandeza al cristianismo como reflexión sobre la naturaleza humana. Si el cristianismo nos conmueve <<es por su Dios hecho hombre. Pero su verdad y su grandeza se detienen en la cruz, y en ese momento en que grita su abandono. Arranquemos las últimas páginas del Evangelio y he aquí que una religión humana, un culto de la soledad y de la grandeza nos es propuesto. Su amargura lo hace tal vez insoportable. Pero esa es su verdad y la mentira de todo el resto>>²¹.

¹⁶ II, 1224-1313.

¹⁷ *Job*, c. 7, vv. 5-6.

¹⁸ V. Engel, "Ni Dieu ni néant: pour une éthique camusienne de la solidarité", *Ethica*, 4, 1, 1992, págs. 83-99. (La traducción es mía.)

¹⁹ M. Taradach, *Loc. cit.*, págs. 155-168.

²⁰ *Marcos*, c. 15, v. 34.

²¹ *Carnets I*, pág. 206.

1.1.2. Los campos de exterminio

Pero también el presente nos ofrece un modelo: difícilmente hallaremos una experiencia de dolor más brutal, así como más próxima a Camus, que la vivida por millones de hombres, mujeres y niños en los campos nazis de exterminio. En el ensayo *Los hundidos y los salvados*, donde Primo Levi reflexiona sobre el holocausto desde sus propias vivencias como prisionero en el campo de Auschwitz, encontramos una visión de primera mano acerca de tales sucesos²². En el capítulo “El intelectual en Auschwitz” el autor describe su propia experiencia y la de Hans Mayer, alias Jean Améry, <<filósofo suicida, y teórico del suicidio>>, apoyándose en un ensayo del mismo título en el que éste expone su visión del dolor y la muerte tras su paso por ese infierno.

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

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

<<Admiro la conversión de Améry, su elección valiente de salir de la torre de marfil y descender a la arena, pero tal elección estaba, y sigue estando, fuera de mi alcance. La admiro: pero debo constatar que esa elección, arrastrada por toda la época posterior a Auschwitz, lo ha llevado a posiciones de tal severidad e intransigencia que le han hecho incapaz de encontrar ninguna alegría en la vida, e incluso de vivir: quien se enfrenta a puñetazos con el mundo entero recupera su dignidad, pero la paga a un precio altísimo, porque está seguro de que será derrotado>>²³.

La venganza sin tregua y el absurdo son dos experiencias concomitantes, algo que supo entender Camus, cuya peripecia vital le llevó a conocer también de cerca el terror nazi. Tras la liberación de París, Camus tomó el camino de la intransigencia y exigió públicamente el más severo castigo para los colaboracionistas: la condena a muerte. Poco después, sin embargo, se retractó y evolucionó hacia una posición más compasiva pidiendo clemencia para los detenidos.

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

En el año 1944, en sus *Lettres à un ami allemand*²⁴, Camus se decide por el perdón:

<<Pero en el instante en que juzgue vuestra conducta, me acordaré de que vosotros y nosotros partimos de la misma soledad, que vosotros y nosotros compartimos con toda Europa la misma tragedia de la inteligencia. Y, a pesar de vosotros mismos, os concederé el nombre de hombres. Para ser fieles a nuestra fe, estamos obligados a respetar en vosotros lo que vosotros no respetáis en los demás. Durante mucho tiempo, esa fue vuestra inmensa ventaja, porque asesináis más fácilmente que nosotros. Y hasta el final de los tiempos, ese será el beneficio de

²² Primo Levi, *Los hundidos y los salvados* (traducción de P. Gómez Bedate), Muchnik, Barcelona, 1989.

²³ *Ídem*, págs. 116-117.

²⁴ II, 213 y sigs.

los que se os parecen. Pero hasta el final de los tiempos, nosotros, que no nos parecemos a vosotros, debemos dar testimonio para que el ser humano, más allá de sus peores errores, reciba su justificación y sus títulos de inocencia (...)

A pesar de nuestros muertos desfigurados (...), no sentimos odio contra vosotros (...). Queremos destruirlos en vuestro poder sin mutilaros en vuestra alma>>.

1.1.3. Víctimas y verdugos

En este fragmento, Camus considera la existencia de dos tipos de seres humanos: los verdugos, representantes del nihilismo, para quienes su facilidad para asesinar es una ventaja aparente, que les acaba conduciendo a un callejón sin salida; y aquellos que, aun siendo víctimas, confían en el ser humano y perdonan <<por encima de sus peores errores>>. Aunque el tono de sus palabras puede resultarnos vehemente y casi místico, en el fondo late el convencimiento de que sólo la defensa de la dignidad humana como valor absoluto puede constituir una solución a largo plazo.

La relación víctima-verdugo es un tema reincidente en la obra de Camus, y aparece personificada en *Les justes* por Stepan y Kaliayev, respectivamente. En su opinión, las buenas acciones de algunos “justifican” al ser humano, aun cuando buena parte de la humanidad sea malvada, pues unos y otros forman parte de una naturaleza humana común que debe ser proclamada como originariamente inocente en su conjunto.

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

<<Sé que el cielo, que fue indiferente a vuestras atroces victorias lo será también a vuestra justa derrota. Aún hoy no espero nada de él. Pero al menos habremos contribuido a salvar a la criatura de la soledad en que queríais encerrarla. Por haber despreciado esta fidelidad al hombre, sois vosotros los que, por millares, moriréis en soledad>>²⁵.

El dolor moral y el físico, llevados al extremo, producen, tanto en la víctima como en su verdugo, un regreso a estadios de letargo de la consciencia que se manifiestan en la puesta en suspenso de todos los valores que configuran nuestra dignidad. Si bien el retorno a la dignidad perdida o aniquilada es experimentada de muy diversa manera por uno y otro: mientras el verdugo que ha tomado consciencia de sus atrocidades no puede encontrar más que la vergüenza y el vacío y, como corolario, el sinsentido; en el caso de las víctimas cabe hablar de, al menos, dos experiencias diferentes: por un lado, el deseo de venganza sin concesiones, que tanto para Levi como para Camus es también una vereda que conduce al absurdo²⁶; por otro, la búsqueda de una salida a través del perdón y la fraternidad. Desde la perspectiva del no creyente, ambas vías son igualmente trágicas al implicar una apuesta arriesgada y sin posibilidad de solución definitiva.

²⁵ *Ídem.*, 243.

²⁶ Cfr. *Justice et haine*, en *Actuelles* 2, II, 713-727.

1.1.4. Consciencia del sufrimiento

La experiencia del dolor, la verdad universal, la evidencia máxima según Schopenhauer, frente a la cual la felicidad no aparece sino como <<un azar que se prolonga>>²⁷, adquiere así un papel relevante en orden a la toma de consciencia de la propia existencia y a la salida del absurdo con una actitud rebelde, trágica²⁸. Aunque, no obstante, también es cierto que el sufrimiento puede conducir al pesimismo y el nihilismo, la muerte espiritual, como hemos visto en el caso de Améry. Muchos son los filósofos de la órbita intelectual camusiana que han otorgado ese poder de lucidez al sufrimiento: entre otros Pascal, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche o Unamuno.

La profesora Remedios Ávila se pregunta por la causa de esa necesidad que lleva al hombre a traspasar la apariencia, y responde: <<La metafísica, como afirma Schopenhauer, es una laboriosa tarea de desciframiento que surge del asombro ante el enigma del mundo (...) La necesidad de sobrepasar la apariencia tiene como condición indispensable el conocimiento de la muerte y el espectáculo o la vivencia de la desdicha: no hay asombro sin dolor. La filosofía no habría nacido sin el auxilio del sufrimiento>>²⁹. En la misma línea se había manifestado dos siglos antes Pascal quien, en sus *Pensées*, hace surgir el asombro, semilla de toda filosofía, del sufrimiento espiritual que lleva al ser humano a hacerse cargo de su situación desgarrada, agónica, trágica, en medio de dos abismos ante los que siente pavor.

También Nietzsche ha reflexionado ampliamente sobre el sufrimiento y, partiendo de su experiencia personal, lo ha señalado como uno de los senderos que nos pueden conducir a aferrarnos con gozo a la existencia. En *Ecce Homo* escribe: <<... estar enfermo puede significar incluso un fuerte estimulante para vivir y para más-vivir. Así es como de hecho se me presenta ahora aquel largo período de enfermedad: por así decirlo, descubrí de nuevo la vida, y a mí mismo incluido, saboreé todas las cosas buenas e incluso las cosas pequeñas como no es fácil que otros puedan saborearlas. Convertí mi voluntad de salud, de vida, en mi filosofía... Pues préstese atención a esto: los años de mi vitalidad más baja fueron los años en que dejé de ser pesimista: el instinto de autorrestablecimiento me prohibió una filosofía de la pobreza y del desaliento>>³⁰.

Estableciendo un paralelismo con Descartes, puede decirse que el hombre absurdo, en su aislamiento, percibe su lamento como la única evidencia que le permite afirmar su existencia: <<Sufro, luego existo>>. El pivote moral que lo puede salvar de su soledad y de su angustia no será ahora, como en el caso de la solución ontológica cartesiana, la existencia del Ser Supremo, sino la rebeldía: la rebelión saca al hombre absurdo de su isla desierta, y lo vincula fraternalmente con los demás hombres. Éste es el mensaje que Camus, cartesiano del absurdo, transmite en su ensayo filosófico sobre la rebeldía histórica, *L'homme révolté*.

²⁷ *Actuelles* 1, II, 300.

²⁸ Una vez más recurrimos a Unamuno para decirlo con sus palabras: <<El dolor es la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad pues sólo sufriendo se es persona. Y es universal, y lo que a los seres todos nos une es el dolor...>> —*Del sentimiento trágico de la vida*, Alianza, Madrid, 1986, pág. 194—. A lo largo del capítulo “Fe, esperanza y caridad”, Unamuno eleva el dolor al rango de experiencia privilegiada, en cuanto que atalaya desde la que aprehender nuestro propio ser y abrirnos a los demás seres por la caridad. Con relación a la importancia de la desesperación como experiencia clave en orden a la autoconsciencia, el profesor Cerezo escribe: <<Por decirlo en términos kierkegaardianos, era necesaria la experiencia de la desesperación para acceder a lo que Kierkegaard llama ‘salto’, en oposición a la transición dialéctica a un estadio superior. La desesperación no es estéril si no se consume en una mera pose retórica>> —Pedro Cerezo Galán, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Unamuno*, Trotta, Madrid, 1996, pág. 282—.

²⁹ R. Ávila Crespo, “Pesimismo y filosofía en A. Schopenhauer”, *Pensamiento*, 177, v. 45, 1989, pág. 62.

³⁰ F. Nietzsche, *Ecce Homo* (traducción de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1978, pág. 24.

1.2 Fenomenología del absurdo como sinsentido

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

Schopenhauer, *Manuscritos berlineses*³¹.

La consideración de la filosofía como ejercicio de introspección tiene una larga tradición. Desde el <<me he buscado a mí mismo>> que escribiera Heráclito al final de su vida, o el <<conócete a ti mismo>> socrático, pasando por las *Confesiones* de Agustín de Hipona -<<me he hecho cuestión de mí mismo>>-, hasta Kant, cuya *Crítica de la razón práctica* concluye con estas palabras: <<Dos cosas llenan el ánimo de admiración y de respeto: el cielo estrellado que está sobre mí y la ley moral que está en mí>>. Pero es en el XIX cuando el problema de la identidad adquiere la dimensión de una búsqueda insistente y laberíntica en autores como Baudelaire, que escribe estos versos: <<¡Qué límpido y sombrío cara a cara / un corazón convertido en su espejo>>.

También Camus ha hecho este viaje interior en sus ensayos filosóficos: dedicó *Le mythe de Sisyphe* a analizar y describir ese estado que Schopenhauer llama de <<melancolía sublime>> y que surge ante un mundo que <<repentinamente queda privado de sentido>>. El objeto de ese ensayo es, pues, la sensibilidad absurda, a que Camus se refiere como un mal espiritual presente en nuestro siglo, la *maladie du siècle*³².

Los sentimientos que analizaremos con relación al absurdo son:

- la extrañeza que siente el sujeto por el divorcio entre su existencia y el mundo en que ésta se desarrolla;
- la esperanza y, en relación con ella, el problema moral del suicidio, así como los <<saltos>> religioso y metafísico como intentos fallidos de traspasar los muros del absurdo.

En el siguiente apartado de este capítulo, el arte se revelará como vía de salida del túnel del absurdo que nos permite abandonar el sinsentido sin renunciar a la lucidez: libera del absurdo pero mantiene intactas sus enseñanzas. Se hará así patente la necesidad de una estética absurda que Camus identifica con lo que, siguiendo a Nietzsche, denomina el arte trágico.

1.2.1. La sensibilidad absurda en estado puro

A describir la sensibilidad del hombre absurdo y del mal espiritual que padece, así como de la relación que existe entre ese mal y el suicidio, dedica Camus la mayor parte de su ensayo *Le mythe de Sisyphe*.

Lo que Camus se propone en su obra es hacer una descripción de la sensibilidad absurda en su <<estado puro>>, es decir, una descripción de tipo fenomenológico: se trata de aprehender

³¹ A. Schopenhauer, *Manuscritos berlineses* (traducción de Roberto R. Aramayo), Pre-Textos, Valencia, 1996, pág. 110.

³² Al leer lo que escribe el profesor Pedro Cerezo acerca *Del sentimiento trágico de la vida*, no quiero dejar de transcribir aquí sus palabras, tanto por la pertinencia de las mismas para definir el carácter del ensayo camusiano, como por su perspicacia: <<Se trata de una obra de inspiración básicamente poética, con una fuerte carga retórica, que no pretende probar sino esclarecer el alcance ontológico de un sentimiento vital. Hay en ella autocirugía espiritual, practicada en vivo, sin lenitivo ni cauterio, y también voluntad de autognosis, de elevar a consciencia una experiencia de la vida de profundas raíces inconscientes>> (P. Cerezo Galán, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Unamuno*, ed. cit., pág. 375).

puras significaciones en cuanto son simplemente dadas y tal como son dadas, fijando la atención, por un lado en lo que Husserl denomina el polo *noemático*, aquél en que la consciencia revierte sobre sí misma; y, por otro, en aquello que excede el ámbito de la misma, alcanzando también la descripción camusiana a las pasiones del corazón refractarias a toda pretensión de análisis racional, y que, por su propia naturaleza, sólo pueden ser calibradas prácticamente, por mediación de las consecuencias existenciales que implican.

Desde el primer momento, Camus la denomina <<un mal del espíritu>>, y añade que hay <<un vínculo directo entre ese sentimiento y la aspiración hacia la nada>>³³, haciendo expresa la relación que existe entre este mal espiritual y el nihilismo, desencadenantes ambos del hastío por la existencia, pues el absurdo es un <<estado del alma en que el vacío se hace elocuente>>³⁴.

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

Camus no cita en su ensayo a Schopenhauer quien, como hemos visto, puede considerarse el primer filósofo del absurdo. Es más, en las primeras páginas de su ensayo, señala que su obra no pretende convertirse en una exposición acerca de <<una filosofía absurda que nuestro tiempo, propiamente hablando, no ha conocido>>. Sin embargo, como hemos puesto de manifiesto en el capítulo dedicado a los antecedentes del pensamiento camusiano, Schopenhauer hizo una exposición sistemática de todas las ramificaciones del absurdo que constituyen la trama del ensayo camusiano. Por otra parte, su propia filosofía puede ser considerada como visión absurda de la existencia humana que acaba por recomendar el silencio, el apartamiento, la *ataraxia* como única salida.

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

<<Decía que el mundo es absurdo, pero me precipitaba (...) Lo que es absurdo es la confrontación de lo irracional y del deseo perpetuo de claridad cuya llamada resuena en lo más profundo del hombre (...) Si tengo por verdadero este carácter absurdo que regula mis relaciones con la vida, si me penetro de este sentimiento que me arroja ante los espectáculos del mundo, debo sacrificarlo todo a esas certidumbres>>³⁵.

Y, más adelante:

<<El absurdo nace de esta confrontación entre la llamada humana y el silencio irracional del mundo>>³⁶.

Y, por fin, añade:

<<El absurdo es el pecado sin Dios>>³⁷.

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

Ésta es la génesis del absurdo en el ámbito teórico. Pero, a la vista de las definiciones que hemos recogido más arriba, consideramos que en el pensamiento camusiano puede y debe hablarse también del absurdo en la esfera práctica, es decir, la dimensión emotiva y moral;

³³ *Le mythe de Sisyphe*, II, 101.

³⁴ *Ídem*, 106.

³⁵ *Ídem.*, 113.

³⁶ *Ídem.*, 117-118.

³⁷ *Ídem.*, 128.

siendo aquí la experiencia clave la del dolor, físico y moral. La confrontación, ahora, se da entre la utopía —como expresión de nuestros anhelos por medio de la imaginación—, y la tozuda realidad que nos ofrece, tanto en la experiencia individual como colectiva, la evidencia de nuestras miserias, limitaciones y maldades. Por esta razón, en su definición de absurdo Camus incluye la noción de pecado: la última de las afirmaciones que hemos recogido nos resulta extraña y difícil de casar con las dos anteriores, a menos que hagamos la distinción indicada.

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

En una primera aproximación al absurdo, Camus lo asimila al nihilismo: ambos se nos presentan como enfermedades del alma en que ésta pierde contacto con el mundo y penetra en un universo vacío, sin puntos de referencia, sin jerarquías, sin proyectos ni asideros fiables. El absurdo nos saca de nuestro particular universo de cotidianeidad, provocando en el sujeto una sensación de inseguridad y extrañeza o exilio. De actor pasa a convertirse en espectador de un mundo del que ha sido expulsado y al que no sabe cómo regresar. En semejante estado se encuentra bombardeado sin descanso por datos que le fatigan y abruman provocándole el hastío, la abulia: se asemeja a ese docto que describe Zaratustra, <<sentado, frío, en la fría sombra>>, sin otro deseo que el de ser espectador, <<semejante a quienes se paran en la calle y miran boquiabiertos a la gente que pasa>>³⁸. El hombre absurdo siente el vacío en su alma, pues las raíces que la nutrían y fijaban al suelo fértil de la vida se cuartejan.

1.2.2. Cinco experiencias del absurdo

El análisis de la sensibilidad absurda presente en la obra filosófica y literaria de Camus, nos muestra un amplio elenco de sentimientos asociados que vamos a considerar en torno a cinco experiencias vitales.

En primer lugar, uno de los sentimientos ligados al absurdo es la percepción de lo que podemos denominar la “espesura” del mundo. Éste deja de ser algo luminoso, transparente y jerarquizado, para tornarse oscuro, impenetrable y hostil. Es uno de los momentos de ese divorcio entre el actor y su decorado que ya hemos mencionado. El mundo se nos muestra ajeno, extraño; deja de ser nuestro universo de sentido: <<El absurdo es esencialmente un divorcio>>³⁹.

El sujeto siente, asimismo, la infinitud del mundo frente al que percibe su nada: es el vértigo pascaliano ante el abismo. Camus retoma aquí uno de los temas centrales del Romanticismo⁴⁰.

Un segundo sentimiento es provocado en nosotros por nuestros iguales cuando descubrimos en ellos rasgos de futilidad, estupidez e inhumanidad, y reconocemos, al mismo

³⁸ F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (traducción de A. Sánchez Pascual), Círculo de Lectores, Barcelona, 1994, pág. 175.

³⁹ *Le mythe de Sisyphe*, II, 120.

⁴⁰ El profesor D. Innerarity ha escrito al respecto: <<En el romanticismo tardío y en el modernismo literario se procede a un desmontaje de esa fuga hacia la lejanía (...) En el *Eureka* de Poe, en *Las tentaciones de san Antonio* de Flaubert o en la lírica de Hebbel aparecen unas cosmologías de un vacío infinito e indiferente a las que corresponde una focalización del yo como una instancia replegada sobre sí, como clausura del horizonte subjetivo de expectativas.>>

La magia del horizonte desaparece, la lejanía deja de ser algo misterioso que se ofrece al hombre bajo la forma de una atracción irresistible y se convierte en una infinitud engañosa que obliga al hombre a experimentar su nada>> —D. Innerarity, “Estética del límite”, *Pensamiento*, 198, v. 50, 1994, pág. 370—.

tiempo, lo que nos vincula a ellos, nuestra afinidad con esa imagen vacía y grosera que despierta en nosotros la náusea. La extrañeza se refiere aquí a los otros semejantes.

Pero, tal vez, el sentimiento de extrañeza más desgarrador asociado al absurdo sea el que siente uno hacia su propio ser, al descubrir <<El extranjero que, en ciertos instantes, viene a nuestro encuentro en un espejo>>⁴¹. La soledad aquí deja de ser un refugio para transformarse en un lugar inhabitable del que, por otra parte, no se puede escapar. No hay recursos ante este sentimiento de autoextrañeza. El individuo se transforma en un sujeto sin identidad que, si vuelve sobre sí mismo, lo hace como espectador desinteresado que, como Meursault, el protagonista de *L'étranger*, se siente sorprendido, casi confortado, por la lógica con que el acusador urde unas conductas, las del reo, que para él mismo carecen de sentido alguno.

El hombre absurdo se aproxima de esta manera a uno de los rasgos con que Trías ha definido a los personajes de la tragedia, <<donde el “héroe”, si así cabe llamarlo, carece de nombre propio, bien porque no lo tuvo nunca, bien porque lo ha olvidado, bien porque su identidad se ha erosionado hasta tal grado que el personaje se ha convertido en un fantasma o una máscara>>⁴².

En cuarto lugar, el sentimiento de la muerte, que posee un valor esencial. Camus ha analizado la situación del condenado a muerte como emblemática: es éste el tema central de *L'étranger*, y de su primera novela, *La mort heureuse*.

La reflexión en torno a la muerte constituye uno de los ejes del pensamiento camusiano, especialmente en su etapa del absurdo, como ha indicado Peter Kampits:

<<Es la muerte, y el hecho de que toma la existencia de la muerte completamente en serio, lo que caracteriza profundamente el conjunto de la obra de Camus, lo que nutre y orienta su pensamiento. “El acontecimiento más irracional y más solitario” que representa la muerte a los ojos de Camus, determina a la vez la “filosofía del absurdo” (...) y la “filosofía de la rebelión”>>⁴³.

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

Le vent à Djémila, incluido en su segundo conjunto de ensayos, publicados en Argel bajo el título de *Noces* en 1939, constituye una reflexión en torno a la muerte de quien se enfrenta a ella conscientemente, renunciando a toda esperanza sobrenatural y afrontándola, por ello, como <<una puerta cerrada>>. Para Camus es importante asumir la muerte con lucidez, como el fin absoluto de la vida. Estos primeros ensayos expresan una consideración trágica de la existencia en el sentido nietzscheano: en ellos se combinan armoniosamente cánticos pletóricos de felicidad por la belleza del mundo con reflexiones serenas sobre la muerte.

Ya en *La mort heureuse* —escrita entre 1936 y 1938— Camus había dejado constancia de su manera de afrontar la verdad terrible de nuestra finitud a través del protagonista de esta novela, Mersault⁴⁴. Toda la novela —en la que observamos el influjo nietzscheano— gira en torno a la muerte, y el miedo a la misma es presentado como síntoma de impotencia vital⁴⁵. El tema principal de la obra es responder a la pregunta acerca de la posibilidad de morir feliz, o al

⁴¹ *Le mythe de Sisyphe*, II, 108.

⁴² E. Trías, *Drama e identidad*, Destino, Barcelona, 1993, pág. 85.

⁴³ P. Kampits, “La mort et la révolte dans la pensée d’Albert Camus”, *Gaceta Metafísica*, 63, 1968, págs. 19 y sigs.

⁴⁴ <<Mersault comprendía que su vida misma y su destino acababan ahí y que todo su esfuerzo consistiría desde ahora en apartarse de esa felicidad y hacer frente a su terrible verdad>> (*La mort heureuse*. Roman, Ed. Gallimard-NRF, Cahiers Albert Camus, Paris [1971], 2001, pág. 192).

⁴⁵ *La mort heureuse*, ed. cit., pág. 200.

menos de vivir feliz hasta el extremo de que la muerte misma deje de ser un acontecimiento sombrío⁴⁶. El personaje Zagreus, central en la primera parte de la novela, que vive sujeto a una silla de ruedas por haber padecido la amputación de sus dos piernas, enseña a Mersault toda una concepción de la propia existencia como arte, cuya prueba de calidad consiste en saber morir sin renegar de la vida, amándola también en el último trance⁴⁷.

En *Le mythe de Sisyphe* la muerte es presentada como <<lo irremediable>>, como <<una certidumbre sin fondo>> y como <<el absurdo más evidente>>. Frente a esta evidencia, <<el gran valor consiste en mantener los ojos abiertos frente a la luz como frente a la muerte>>⁴⁸.

Por todo ello, el condenado a muerte constituye una de las manifestaciones cruciales del absurdo. En una nota en su diario, fechada en diciembre de 1938, refiriéndose a la novela que ya preparaba, *L'étranger*, escribe: <<Sólo existe un caso en que la desesperación sea pura. Es el del condenado a muerte>>⁴⁹.

Esta situación extrema aparece en repetidas ocasiones en la obra literaria de Camus. Así, en *La peste*, Tarrou recuerda con espanto una ejecución que presencié en su adolescencia, y que le arrojó repentinamente fuera del reino de la inocencia en que había vivido hasta entonces: <<Padecía ya la peste antes de conocer esta ciudad y esta epidemia>>, le confiesa a su amigo Rieux; y la describe como <<esa sucia aventura en que sucias bocas apestadas anunciaban a un hombre encadenado que iba a morir y arreglaban todas las cosas para que muriera, en efecto, después de noches y noches de agonía durante las cuales esperaba ser asesinado con los ojos abiertos>>⁵⁰.

Como Ulises, modelo de héroe trágico con el que los griegos gustaban de identificarse, hemos de escoger, sostiene Camus, entre la eternidad y la tierra, nuestra patria, siendo conscientes de que eligiendo la tierra, escogemos nuestra propia muerte⁵¹.

Para Camus sólo afrontando nuestra condición mortal con seriedad adquiere la vida su esencia, pureza y verdad: sólo la muerte confiere a la vida su peso y su realidad, su carácter único⁵². La muerte nos enseña que cada aliento, cada encuentro, cada experiencia, pueden ser los últimos, y que un mal gesto, una palabra inoportuna, una acción errada, una omisión, pueden resultar irreparables.

El sentimiento del absurdo se manifiesta aquí como gemelo del sentimiento trágico de la vida unamuniano: el hombre es un ser que necesita la evidencia de su inmortalidad, pero que debe morir, siendo ésta la única evidencia —es el ser para la muerte, en célebre expresión existencialista que, como veremos, no satisface a Camus—: ante la muerte toda promesa de eternidad se muestra más como la expresión de un deseo que como la constatación de una verdad presentida. Ésta es la razón por la que el ser humano se ha fabricado desde siempre falsas

⁴⁶ Cfr. Jean Sarrochi, “Notes et variantes” en *La mort heureuse. Roman*, ed. cit., pág. 9.

⁴⁷ En las “Notes et variantes” a *La mort heureuse. Roman*, se refiere J. Sarrochi al posible significado mitológico del nombre de este personaje con estas palabras: <<¿De dónde viene el nombre de Zagreus? ¿Ha pensado Camus en el Dionisos-Zagreus del orfismo que, víctima de los Titanes, habría alumbrado, de su corazón, al Dionisos tebano de la leyenda popular? En ese caso, Zagreus sería una figura prometeica, pertenecería al tipo del sacrificado que por su sacrificio libera. No es más que una conjetura>> (pág. 206).

⁴⁸ *L'envers et l'endroit*, II, 49.

⁴⁹ *Carnets I*, pág. 141.

⁵⁰ *La peste*, I, 1420 y sigs.

⁵¹ Cfr. *L'exil d'Hélène*, en *L'été*, II, 856.

⁵² Cfr. P. Kampits, *Loc. cit.* La concepción de la muerte como reverso de la vida y, por tanto, la interpretación de ambas realidades como inseparables, no es ajena a Hebbel. Así, en su drama *Judith*, encontramos un pasaje en el cual, al ser interrogado por Holofernes sobre cómo definir la muerte, uno de sus capitanes responde: <<Algo que nos hace amar la vida>>; exclamando a continuación el héroe: <<No hay mejor respuesta. Sí, sólo porque podemos perderla en todo momento, la tenemos tanto apego, y la estrujamos y exprimimos hasta reventar>> —F. Hebbel, *Judith. Tragedia en cinco actos* (traducción de R. M. Tenreiro), Calpe, Madrid, 1923, pág. 102—.

imágenes de la muerte que le sirven de consuelo, distrayéndole de su realidad y de su amenazadora presencia. Por eso, en sus escritos primeros, sostiene Camus:

<< Es en la medida en que me separo del mundo que tengo miedo de la muerte, en la medida en que me uno a la suerte de los hombres que viven, en lugar de contemplar el cielo que permanece. Crear muertos conscientes es disminuir la distancia que nos separa del mundo y alcanzar sin amargura el cumplimiento, conscientes de las imágenes exaltantes de un mundo perdido para siempre>>⁵³.

En los ensayos de juventud que venimos comentando, Camus encuentra un arquetipo de aceptación leal de la muerte en el pueblo argelino al que compara con la Grecia Antigua por tener entre sus virtudes la del olvido, y entre sus signos de grandeza la capacidad de gozar del presente. Este pueblo *<<ha puesto todos sus bienes sobre esta tierra>>*.

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

<<No es siempre fácil ser un hombre, y menos aún ser un hombre puro. Pero ser puro es encontrar esta patria del alma en que deviene sensible su parentesco con el mundo>>⁵⁴.

Ante un cuerpo inerte, todos los grandes discursos sobre el alma parecen retroceder, dejándonos a solas con nuestro propio destino. Por eso Calígula, personaje obsesionado por la muerte, exclama: *<<Los hombres mueren y no son felices>>*.

La muerte permanecerá siempre como un hecho escandaloso e irracional: nadie puede asumirla de buen grado, especialmente quien ha renunciado a la fe religiosa y no espera recibir una nueva vida definitivamente victoriosa; pero quien renuncia a la esperanza escatológica debe, sin embargo, afrontar la muerte sin amargura o, al menos, sin resentimiento, para así *<<redescubrir la inocencia y la verdad que brillan en la mirada de los hombres antiguos frente a su destino>>⁵⁵.*

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

En quinto lugar, la sensibilidad absurda tiene que ver con la temporalidad. El tiempo del hombre que toma en serio su propia muerte, o que se enfrenta a ella cara a cara, se transforma en un *<<presente eterno>>*, fuera de las dimensiones de pasado y futuro. Camus recoge en su diario, en agosto de 1938, la siguiente cita de Jacob Wassermann: *<<Sólo aquél que ha conocido el “presente” sabe realmente lo que es el infierno>>*.

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

En *Le désert*, breve ensayo incluido en *Noces*, Camus, a semejanza de lo que hace Nietzsche en *La genealogía de la moral*, evoca la voluntad del “desierto” —entendido como soledad sin dioses— como ideal de los grandes espíritus, fecundos e inventivos, y escribe:

⁵³ *Noces*, II, 65.

⁵⁴ *Ídem.*, 75.

⁵⁵ *Ídem.*, 64.

<<Esa impasibilidad y esa grandeza del hombre sin esperanza, ese eterno presente, es precisamente lo que los teólogos avisados han llamado el infierno>>⁵⁶.

En Sísifo hallamos un símbolo adecuado del eterno presente, de la conexión entre el absurdo y la maldición del tiempo.

Con la tesis del *eterno presente*, Camus se sitúa en la órbita del pensamiento de Schopenhauer y Nietzsche. En ambos autores encontramos una interpretación del tiempo como ilusión del devenir que los coloca fuera de la concepción dominante en el XIX, representada por Hegel. Schopenhauer habla de la repetición eterna⁵⁷, y Nietzsche expresa esta misma idea con el Eterno Retorno de lo idéntico, tal como éste aparece expuesto en la tercera parte de *Así habló Zaratustra*, en el capítulo titulado “De la visión y del enigma”. Robertomaria Siena afirma que <<el Eterno Retorno no es otra cosa que la insoportable trama de los días de que hablaba Camus, es el rehacer mil veces la misma experiencia, el repetir mil veces los mismos gestos inútiles. Apenas el enano ha acabado de hablar cuando se oye un grito y Zaratustra divisa un pastor —el hombre— al que una serpiente —la eterna circularidad de las cosas— se había enroscado en torno al cuello. El pensamiento del Eterno Retorno, dice Nietzsche, asfixia al hombre, tiende a hacer morir en él toda *instancia utópica*>>⁵⁸.

Sin embargo, Camus hace una trasposición de la concepción metafísica del tiempo que sostienen tanto Schopenhauer como Nietzsche al interior del sujeto, pues es ahí donde el devenir se detiene y comprime en un instante eterno. Se trata ahora de la percepción subjetiva del tiempo en el seno de la experiencia absurda. En este sentido lo absurdo, entendido como inercia, monotonía y repetición, hace inviable la utopía y, como consecuencia, extingue la esperanza. Sólo será posible hablar de una superación del nihilismo y del pesimismo si cabe demostrar la posibilidad humana de romper la cadena de la repetición, la <<insoportable trama de los días>>, pues la eterna circularidad de las cosas aniquila al ser humano⁵⁹.

1.2.3. Absurdo y perplejidad

Tras analizar las cinco ramificaciones del sentimiento absurdo, podemos afirmar que la primera reacción del ser humano ante el sinsentido del mundo, tal como éste ha sido presentado en los dos párrafos anteriores, es de *perplejidad*. Si bien Camus emplea el término ‘absurdo’ para referirse tanto al mundo privado de coordenadas de sentido, como al sujeto que se sitúa frente a él, consideramos que, respetando el pensamiento camusiano, puede reservarse ese vocablo para la relación hombre-mundo, refiriéndonos al sujeto, que siente en él su extravío, con una expresión llena de riqueza semántica y tradición filosófica como es ‘perplejidad’⁶⁰.

⁵⁶ *Ídem*, 80.

⁵⁷ <<La ilusión de la finalidad y de la causalidad es inseparable de la ilusión del *devenir*. El tiempo pierde sus cualidades de futuro: no es ya ese camino orientado hacia un futuro, tal como lo ha configurado la herencia judeo-cristiana. Representa, al contrario, un círculo eternamente cerrado sobre sí mismo, a la manera de la rueda de Ixión. El tedio se define por el *retorno del tiempo*, el cual, cuando anunciaba un fin novedoso, devuelve al punto de partida; a la espera del placer, sucede la náusea. Tal es el círculo infernal de la Voluntad, que hace alternar sin tregua alegría, espera y dolor, sin que se pueda jamás salir del círculo: el tiempo gira, pero no progresa.

Con esta noción de deterioro del tiempo, penetramos en el corazón mismo del absurdo schopenhaueriano>> (Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, PUF, París, 1967, págs. 95-96). (La traducción es mía.)

⁵⁸ R. Siena, “Nietzsche, Camus e il problema del superamento del nichilismo”, *Sapienza*, 28, 1975, págs. 38-48. (La traducción es mía.)

⁵⁹ Cfr. J. Quesada Martín, “El mito de Sísifo —A. Camus— a la luz de la ontología y la política de F. Nietzsche”, *Teorema*, XIII, 1-2, 1983, págs. 213-222. Una concepción similar del tiempo aparece en *La mort heureuse. Roman*, ed. cit., pág. 169.

⁶⁰ Kant emplea esta expresión para referirse a la situación en que queda sumida la razón humana ante el conflicto que surge, en su propio seno, entre la necesidad natural que siente de avanzar hacia cuestiones metafísicas y la imposibilidad de dar respuesta a las mismas —Cfr. I. Kant, *Crítica de la razón pura* (traducción de P. Ribas),

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

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

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

Joyce, Kafka, Beckett son los vates que nos cantan esa modalidad *trágica* de viaje y de viajero>>⁶¹.

No obstante, no es ésta la concepción de lo trágico que venimos defendiendo. Para nosotros, la tragedia implica una oposición irresoluble entre fuerzas (libertad-destino, deseo-facticidad), mas también un sujeto que, asumiendo determinados valores, decide luchar y, en este sentido, su viaje no carece de finalidad y de principio, ni de necesidad y de legalidad. Ese viajero de que habla Trías provocaría más bien la risa que la compasión, como hemos señalado ya vinculando lo absurdo con la comedia y la rebeldía con la tragedia.

En la obra literaria de Camus encontramos diversos personajes que ilustran con sus vidas ese viaje como exilio que Trías denomina trágico y nosotros preferimos llamar absurdo. El sujeto se enfrenta a una realidad que percibe intrincada, oscura, equívoca, ambigua, enigmática —todos sentidos contenidos en el vocablo latino *perplexus*—. Esta perplejidad le paraliza, le lleva a “quedarse mirando” preso de sus propios sentimientos de extravío, sorpresa y turbación:

<<...en un universo privado de ilusiones y de luces, el hombre se siente extranjero. Este exilio es radical pues está privado del recuerdo de una patria perdida o de la esperanza de una tierra de promisión. Ese divorcio del hombre y su vida, el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento del absurdo>>⁶².

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

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

En otras ocasiones, lo que sitúa al sujeto en la perplejidad no es sino la cotidianidad de una existencia rutinaria y falta de expectativas o proyecto vital⁶³.

Alfaguara, Madrid, 1984, KrV, A, VII—. Es aquí obligado remitirse a Javier Muguerza, *Desde la perplejidad: ensayos sobre la ética, la razón y el diálogo*, F.C.E., Madrid, 1990.

⁶¹ E. Trías, *Drama e identidad*, ed. cit., pág. 93.

⁶² *Le mythe de Sisyphe*, II, 101.

⁶³ Cfr. *Commentaires à La nausée de Jean-Paul Sartre*, en *Alger républicain* (Octubre de 1938), II, 1417-1419. Éste es también el caso del personaje camusiano Meursault. En la que es la primera formulación que hace Camus del tema de su novela, anota en su diario: <<Un hombre que ha buscado la vida allí donde se la supone ordinariamente (matrimonio, posición, etc.) y que se da cuenta de golpe, leyendo un catálogo de moda, en qué medida ha sido ajeno a su propia vida>> —Agosto de 1937— (*Carnets I*, pág. 61).

1.2.4. Personajes absurdos

Camus simboliza al hombre absurdo a través de diversos personajes: Meursault, protagonista de *L'étranger*, Calígula, el emperador que ansía lo absoluto, y Marta, joven de corazón endurecido que, buscando su felicidad a cualquier precio, acaba asesinando a su propio hermano en *Le malentendu*, son los individuos absurdos más relevantes en su obra literaria.

Meursault será condenado a muerte por su ausencia total de sentimientos, por la indiferencia completa a que le ha arrastrado su consciencia del absurdo. Lo que lo define precisamente en su perplejidad es una terrible indiferencia hacia lo que acontece a su alrededor y lo que a él mismo le acontece: afronta los sucesos vitales con la actitud de un espectador desinteresado. Tal disposición se explica por esa desconexión entre el actor —hombre— y el decorado —mundo— que define al absurdo. Pero Meursault es también un solitario, y la soledad es uno de los signos de las sociedades contemporáneas. Desde su aislamiento, el personaje se siente vulnerable y sus reacciones son imprevisibles y, en ocasiones, agresivas: ésta es una de las claves del homicidio que comete Meursault en la playa bajo un sol de justicia.

Al definir el sentimiento absurdo, Camus se apoya en la tesis de Kierkegaard según la cual la desesperación es el estado de quien ha pecado, en la medida en que su falta le aleja de Dios y le expone a la más radical de las soledades. En este contexto hay que interpretar la afirmación camusiana de que el absurdo es *el pecado sin Dios*: es la soledad del pecador que describe el filósofo danés más la consciencia de quien sabe que esa soledad es irremediable.

Calígula, por su parte, vive el absurdo como insatisfacción completa con la realidad:

<<Este mundo, tal como está hecho, no es soportable. Por eso necesito la luna o la felicidad, o la inmortalidad, algo descabellado tal vez, pero que no sea de este mundo>>⁶⁴.

Lo evidente para Calígula es que todo conduce a la muerte y que la felicidad no está al alcance de nuestra mano, y esa lucidez le arrastra a la locura.

En Marta, la ausencia total de sentimientos es también el rasgo característico de la persona atravesada por el absurdo que hace de ella un personaje de frialdad marmórea. Vive ausente en un ambiente de injusticia, en un país frío y gris donde su vida discurre pareja al paisaje⁶⁵.

Le malentendu constituye una reflexión en torno a la soledad, el desarraigo o despersonalización y el silencio —como situación no deseada, sino impuesta por las dificultades para entrar en comunicación franca y directa con sus semejantes⁶⁶— como rasgos del carácter contemporáneo⁶⁷.

⁶⁴ *Calígula*, I, 15.

⁶⁵ En *Le malentendu*, como también en *L'étranger*, se pone de manifiesto la importante influencia del clima en los personajes camusianos, principalmente en los absurdos. Se diría que, en Camus, el alma humana sintoniza con el clima que habita. En el prefacio a *L'envers et l'endroit*, encontramos estas palabras: <<Se hallan en el mundo muchas injusticias, pero hay una de la que nunca se habla, que es la del clima>> —II, 7—. En *Noces*, páginas que escribe con veinticuatro años para exaltar la sensualidad del mundo, Camus confiesa vivir añorando el sol de Argel. (Cfr. Tirso Bañeza Domínguez, “La ética de la rebelión en A. Camus”, *CuadRS*, 29-30, 1987).

En este tema encontramos un hilo más de filiación entre Camus y Nietzsche: en diversos lugares de su obra, el filósofo alemán hace referencia a la interdependencia que existe entre el clima, la filosofía y el espíritu. (Cfr. por ej., *Ecce Homo* (traducción de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1978, págs. 39-41.) Camus anticipa aquí un debate que alcanzará relieve en el pensamiento posmoderno entre ambientalistas (donde él se situaría) y genetistas.

⁶⁶ El silencio es justamente la última de las imposiciones del personaje La Peste en *L'état de siège*. Véase también *Les muets*, en *L'exil et le royaume*, I, 1595-1608.

⁶⁷ Cfr. “Préface à l'édition américaine du théâtre”, I, 1731.

La soledad y el sufrimiento son dos experiencias que, al coincidir, se potencian mutuamente y constituyen el nódulo de la experiencia absurda⁶⁸. Por eso, cuando, al final del drama, María, la única superviviente de la familia, pide al viejo criado que le ayude, éste rehúsa auxiliarla, pues <<en un cierto extremo de sufrimiento o de injusticia nadie puede hacer nada por nadie y el dolor es solitario>>.

Ese aislamiento se ve reforzado en la obra por una sensación de claustrofobia que refleja la que padecen los habitantes de la Resistencia —fue escrita en 1941 en la Francia ocupada—, o la que con maestría refleja Kafka en sus obras que, junto con las de Dostoievski, constituyen una de las fuentes de las que se nutre la obra literaria de Camus.

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

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

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

<<El actor tiene tres horas para ser Yago o Alceste, Fedro o Glocester. En este corto intervalo, les hace nacer y morir sobre cincuenta metros cuadrados de tablas. Jamás el absurdo ha estado tan bien ni tan largo tiempo ilustrado>>.

El último modelo lo encuentra Camus en Prometeo, <<el primer conquistador moderno>> que se enfrenta a los dioses y al destino sabiendo que no hay victoria posible, pero manteniendo, a pesar de ello, la lucha. Prometeo es un rebelde y, por ello, creemos que no representa el mejor paradigma griego del absurdo, a diferencia de lo que sucede con las figuras de Ulises y, en especial, de Sísifo. En Prometeo convergen los caracteres del hombre trágico-rebelde, al que Camus dedica su último ensayo. El hombre es su único fin. Su lucha <<ilumina ese desierto y lo domina. Ella conoce sus servidumbres y las ilustra. Morirá al mismo tiempo que su cuerpo. Mas saberlo, he aquí su libertad>>. En efecto, este personaje, más trágico que absurdo, dejará de ser calificado como tal en la época de *L'homme révolté*, donde será presentado por Camus como modelo de rebeldía trágica y humanista.

1.2.5. Antropología del absurdo

A partir de los personajes literarios camusianos, y tomando como base el absurdo, podemos presentar diversos tipos humanos:

- Quienes quedan presos de la perplejidad y, no siendo capaces de hacerse cargo de ella conscientemente, están abocados a llevar una vida gris (Meursault); otros que poseen una actitud reflexiva con que hacerse cargo de la situación pero que, por carecer de valores y del sentido de la medida, acaban en la desesperación o, en casos extremos, en la autoaniquilación (Calígula).

⁶⁸ <<Lo que ilumina el mundo y lo hace soportable, es el sentimiento habitual que tenemos de nuestros lazos con él —y más en concreto de lo que nos une a los seres>> —*Carnets II*, pág. 76—. En varias anotaciones en su diario, Camus señala que el gran tema de *La peste* es la separación y la soledad: <<Lo que me parece caracterizar mejor esta época es la separación. Todos fueron separados del resto del mundo, de aquellos que amaban o de sus costumbres (...) Al final de la peste, todos los habitantes tienen el aire de emigrantes>> —pág. 70—. Una de las evidencias del absurdo es, pues, la soledad, el aislamiento en que se desenvuelven nuestras vidas.

- Quienes han tomado consciencia del sinsentido y luchan contra él buscando un norte a su existencia, pero esta búsqueda les conduce a falsas soluciones a través de la religión o la metafísica (el padre Paneloux, en *La peste*).

- Por último, quienes, instalados en el túnel del absurdo, uno de cuyos ingredientes es la increencia, buscan la salida y la encuentran a través de una moral laica que les conduce a la rebeldía, es decir, la lucha contra los elementos desencadenantes del absurdo —la injusticia y el sufrimiento—; y, movidos por una esperanza trágica, buscan la propia redención y la de sus semejantes, conscientes de que la última palabra la tiene la muerte (Diego, en *L'état de siège*, y el doctor Rieux en *La peste*).

Sólo en los dos últimos casos hallamos una existencia dotada de proyecto vital, mientras que el primero representa al hombre masa orteguiano, exponente de la existencia inauténtica de que hablan los existencialistas, cuya vida discurre recluida en el propio yo como un monótono girar inerte, estático. Aquéllos, por el contrario, encarnan al hombre noble, esforzado y heroico, cuya existencia discurre siguiendo el curso de una espiral ascendente en continuo crecimiento, empujada por la necesidad de apelar <<a una norma más allá de él, superior a él, a cuyo servicio libremente se pone>>, en palabras de Ortega⁶⁹. En definitiva, es una vida que se autoimpone exigencias morales para servir a una causa que la trasciende y la vincula con la humanidad. Aquí puede aparecer la tragedia, pues ésta se desarrolla en el ámbito de lo universal o colectivo, mientras que lo absurdo, entendido como sentimiento, pertenece de suyo al dominio individual. Aunque para hablar de sentimiento trágico habrá que referirse al problema de la viabilidad de la esperanza y de qué tipo de esperanza.

En el tercer modelo es donde el hombre perplejo se transfigura en un hombre trágico, donde el sinsentido y lo que conlleva se manifiestan como una de las vías de acceso al pensamiento trágico; mientras que cuando lo absurdo se resuelve en parálisis, o bien en soluciones definitivas que sobrepasan la medida de lo humano, la tragedia se desvanece. Para que haya tragedia, además del conflicto, ha de darse la rebeldía: el propio Camus confiesa que ya al escribir *Le mythe de Sisyphe* tenía en mente el proyecto de crear un ensayo sobre la acción rebelde. El absurdo es, en Camus, sólo un punto de partida: <<No, todo no se resume en la negación o el absurdo, lo sabemos. Pero es preciso plantear primero la negación y el absurdo porque es con lo que nuestra generación se ha topado y con lo que debemos medirnos>>⁷⁰.

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

Refiriéndose a Meursault, el extranjero, Camus dirá, repitiendo una idea que ya aparece en *Noces*, que la negación no es un abandono, sino una elección y que, por tanto, exige unos principios y entraña un riesgo. Según esto, el verdadero perfil del personaje no se nos muestra sino al final de la obra, cuando pierde su gesto de indiferencia y rompe su perenne silencio para replicar con rabia y pasión a la hipocresía y altivez del sacerdote que le asiste. Estando próxima su muerte siente la fuerza de su propia vida y su afinidad con el mundo:

⁶⁹ J. Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Espasa Calpe, Madrid, 1972, pág. 72.

⁷⁰ "Le pessimisme et le courage", *Combat* (septiembre 1945), II, 312-313.

<<Vacío de esperanza, ante esta noche cargada de signos y de estrellas, me abro por primera vez a la tierna indiferencia del mundo. Sinténdolo tan parecido a mí, tan fraternal en fin, he sentido que había sido feliz, y que lo era todavía>>.

No obstante, esta escena final sorprende al lector, incluso puede parecerle un añadido extraño que no encaja bien con la idiosincrasia del personaje⁷¹. A nuestro entender, lo que sucede es que, tanto en *Le mythe de Sisyphe* como en *L'étranger*, está ya presente, aunque de manera incipiente, la segunda etapa camusiana, la de la rebeldía, que se nutre del *amor fati*, la moral de la fraternidad y la utopía lúcida; elementos que, como veremos más adelante, mantienen el conflicto trágico, pero disuelven en parte la exigencias de la sensibilidad absurda expresadas en *Le mythe de Sisyphe*.

Pero hemos de preguntarnos si, en el seno del absurdo, puede hablarse de heroísmo. La respuesta de Camus es afirmativa, y el modelo lo ofrece una vez más Sísifo, a quien, en medio de su rutina absurda, hay que imaginar dichoso por sus logros relativos. Francis Ponge, cuya obra *La parti pris de choses*⁷² es considerada por Camus como una obra absurda en estado puro⁷³ por demostrar la no significación del mundo, escribe: <<Sísifo dichoso, sí, no solamente porque mira de frente su destino sino porque sus esfuerzos conducen a resultados relativos muy importantes>>. Y Louis Faucon en sus comentarios a *Le mythe de Sisyphe* señala: <<Oscuridad de los motivos de la condena, crueldad de un castigo fundado sobre la repetición y la esterilidad, propensión de los instrumentos del destino a desbaratar los esfuerzos de la víctima —y, bajo esta iniquidad de cosas, ecuanimidad del hombre— todo, en la aventura de Sísifo, en el ascenso como en el descenso, se presta a ilustrar la tensión dramática del absurdo>>⁷⁴.

Hay quienes han visto en la interpretación camusiana de este mito el intento por parte de un joven ateo, consciente de la tragedia humana, de exorcizar las tentaciones de la desesperación⁷⁵; pero una lectura sosegada de las palabras de Camus nos permiten salir de esta visión inicial.

Para Camus, Sísifo, el más sabio y prudente de los mortales, es el héroe absurdo <<tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio de los dioses, su odio a la muerte y su pasión por la vida, le han valido ese suplicio indecible en que todo el ser se emplea para no concluir nada>>⁷⁶.

Lo que hace a Sísifo más fuerte que su suplicio es tomar consciencia de su destino, de su miserable condición, a cada pausa, a cada regreso desocupado desde la cima hasta el valle en busca de su roca⁷⁷. Su destino le pertenece: en esto consiste su dicha. La lucha que cada día emprende es su tarea, y <<la lucha hacia las cumbres en sí misma basta para colmar un corazón humano>>. Los elementos que configuran el destino trágico de Sísifo pueden expresarse así: la lucha incesante, la consciencia de su situación sin remedio y sin victoria final sobre el castigo, y los logros que alcanza a cada ascenso, pues la roca no cae nunca a mitad de camino, sino al llegar a la cima: son sus logros relativos.

Sísifo representa así, en la etapa camusiana del absurdo, un modelo de rebeldía que es empujado por la *volonté d'absurde*: es un hombre que renuncia a la esperanza de victorias definitivas sobre el dolor y la condena que padece, pero no a toda forma de esperanza. Sin embargo es un personaje aislado, que vive su aventura y desventura al margen de los hombres. Es a sí mismo a quien quiere salvar y, por ello, en nuestra opinión, no es heroica su acción. Si

⁷¹ Cfr. André Comte-Sponville, "L'absurde dans *Le mythe de Sisyphe*", en Anne-Marie Amiot (ed), *Albert Camus et la philosophie*, ed. cit., pág. 169.

⁷² F. Ponge, *La parti pris des choses*, Poésie-Gallimard, París, 1960.

⁷³ Cfr. *Lettre au sujet du "Parti Pris"*, II, 1662 y sigs.

⁷⁴ *Commentaires*, II, 1413. (La traducción es mía.)

⁷⁵ Cfr. M. Taradach, *Loc. cit.*

⁷⁶ *Le mythe de Sisyphe*, II, 196.

⁷⁷ *Ibidem*.

puede hablarse aquí de tragedia es de tragedia truncada, como decíamos más arriba, pues el conflicto conduce a la parálisis o, en este caso, a una acción repetitiva. Y la rebeldía en el segundo Camus tiene un ingrediente de heroísmo como veremos en las próximas páginas que no encaja con los mitos con que simboliza los arquetipos humanos del absurdo.

1.2.6. ¿Aboca el sinsentido al suicidio?

Una vez planteado el problema del absurdo, surge ahora la cuestión de cómo ofrecer al hombre vías de sentido para reconstruir su existencia sin renunciar a lo que podemos denominar las *conquistas del absurdo*; o, en caso de no ser transitables ninguna de estas sendas, plantearse si no hay otra actitud coherente que la del silencio o la de la autoaniquilación, es decir, la huida mediante una vía de escape segura y definitiva como es la muerte. Nos hallamos así ante el problema moral del suicidio que, para el primer Camus, es el único problema filosófico importante: la pregunta filosófica fundamental no es otra que la que gira en torno a si merece la pena vivir o es mejor hacer el <<gesto definitivo>>, quitarse la vida⁷⁸.

Por todo lo dicho hasta aquí, podemos afirmar que el pensamiento camusiano no gira en torno a problemas teóricos, sino de tipo práctico, es decir, relativos al sentimiento y al comportamiento moral. La respuesta que se dé a los dilemas planteados dependerá de la posibilidad de erigir una moral laica autónoma e inmanentista que, al margen de toda esperanza escatológica, sea capaz de ofrecer valores por los que merezca la pena luchar con pasión: Camus se alinea así con una tradición de pensadores trágicos cuyo objetivo no es alumbrar una ontología o metafísica, sino aportar al hombre un conocimiento de índole práctica. Reaparece aquí la recomendación de Unamuno de ver en la filosofía una tarea llevada a cabo por hombres de carne y hueso, que se dirige a otros hombres de la misma condición, y hablan en nombre de su corazón y del sentimiento que más profundamente les embarga: el de la muerte como evidencia máxima. Esa actitud lo vincula también con la tradición humanista que ha alumbrado una filosofía eminentemente moral, alejada del sistematismo de la epistemología o la metafísica:

<<Lo que me interesa es saber cómo hay que conducirse. Y más precisamente cómo se puede uno conducir cuando no se cree ni en Dios ni en la razón>>⁷⁹.

Por ello, en sus reflexiones filosóficas o estéticas, Camus tendrá en menor consideración los problemas metafísicos. Para responder a la pregunta filosófica esencial no es válido el discurso conceptual de la dialéctica clásica: se requiere un nuevo estilo más próximo al sentimiento y la pasión⁸⁰.

Para que la pregunta en torno al suicidio se formule es necesaria además una toma de consciencia previa sobre la situación en que la vida humana se desenvuelve, tanto en el plano de la inteligencia como en el del sentimiento. Percibir el sentimiento de lo absurdo implica por sí mismo una cierta categoría moral o espiritual: en tales circunstancias, es precisamente la consciencia la que me arroja al abismo y, a la vez, permite reconocerse en la miseria; pues a quienes, por causa del abotargamiento que en la consciencia ocasiona la mediocridad, permanecen impasibles en su vulgaridad o incluso se jactan de ella, sus gestos maquinales los delatan como hombres que van a la deriva sin saberlo. Por tanto, como escribe Camus al

⁷⁸ En una anotación hecha en su diario en octubre de 1941, Camus recoge unas reflexiones de Tolstoi en torno al absurdo de la existencia en las que éste, en un primer momento, no parece encontrar más alternativa que el suicidio. Sin embargo, más adelante, rectifica y escribe: <<La existencia de la muerte nos obliga, sea a renunciar voluntariamente a la vida, sea a transformar nuestra vida dándole un sentido que la muerte no pueda arrebatarnos>>.

Camus subraya las últimas palabras de la cita, pues contienen la clave de lo que será la actitud que presida la rebeldía existencial, a cuya configuración dedicará sus esfuerzos a partir de ese momento.

⁷⁹ "Interview à *Servir*" (20 de diciembre de 1945), II, 1427-1429.

⁸⁰ *Le mythe de Sisyphe*, II, 99-100.

publicarse por primera vez *L'exil et le royaume* [1957], el exilio nos enseña el camino a su manera, únicamente con que sepamos rechazar a la vez la servidumbre y la posesión.

Del mismo modo que Nietzsche reconoció la existencia de un <<nihilismo activo>> que superaba al pasivo, siendo aquél el propio del león que en su furia destruye los viejos valores, paso previo para el advenimiento de una naturaleza superior capaz de levantar una cultura desde la inocencia creativa⁸¹, Camus le concede al sentimiento del absurdo un privilegio: percibido con lucidez puede ser el detonante que permita la salida de la oscuridad a través de una rebeldía que me vincule de nuevo al mundo y a los seres humanos. Se trata, así, de abandonar el estéril *sentiment de l'absurde*, manteniendo, sin embargo, la *volonté de l'absurde* que posee quien, como Sísifo, sostiene su lucha y su amor a la vida, renunciando al mismo tiempo a toda esperanza transcendente. El paso por la melancolía puede ser necesario para abandonar el estado de resignada aceptación de la carga que, según Nietzsche, define al camello. El absurdo, en Camus, es sólo un *point de départ* y no una conclusión.

Puede establecerse un paralelismo entre el absurdo y la rebeldía como modos de existencia, y la teoría de los tres estadios de S. Kierkegaard: el hombre absurdo camusiano se correspondería con el *hombre estético*, sujeto a lo *inmediato* sensible, cuya exaltación inicial por la fusión con las realidades del entorno acaba por transformarse en *vértigo*, *angustia* y *desesperación*, <<enfermedad de muerte>>; el hombre rebelde se correspondería con el *hombre ético*, capaz de asumir su vida en un contexto personal y con sentido auténtico. Falta en Camus el equivalente al *hombre religioso* kierkegaardiano, el que oye la llamada de la divinidad y responde a ella⁸². Así en *Mi punto de vista* [1847], Kierkegaard plantea su propia existencia como un tránsito por esos tres estadios que no constituyen para él una tríada hegeliana, pero sí implican un perfeccionamiento creciente.⁸³

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

En su ensayo sobre el absurdo analiza las diversas alternativas que pretenden sacar al hombre del callejón del absurdo desde planteamientos metafísicos o religiosos. La tesis de Camus consistirá en mostrar que ambas salidas (*sauts*), que quieren rebasar *les murs absurdes*, si bien evitan la muerte física, conducen, sin embargo, a un suicidio filosófico: suponen una traición a la *logique absurde* que exige <<la ausencia total de esperanza —que no tiene nada que ver con la desesperación—, el rechazo continuo —que no debe ser confundido con la renuncia— y la insatisfacción consciente —que no será asimilada a la inquietud juvenil—>>⁸⁴.

⁸¹ Para un tratamiento más amplio del nihilismo nietzscheano, cfr. Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche* [1966] (trad. de Andrés Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1993; y también Jesús Conill, *El enigma del animal fantástico*, Tecnos, Madrid, 1991.

⁸² Cfr. A. López Quintás, "Confrontación de la figura del hombre 'burlador' (Tirso), el 'estético' (Kierkegaard), el 'absurdo' (Camus)", *Estudios (Mercedarios)*, 37, 132/135, 1981, págs. 337-380.

⁸³ El autor danés cree haber hallado su camino hacia el estadio religioso cuando escribe: <<(El *Postscriptum*) constituye el punto decisivo de toda mi obra como escritor. Presenta el "problema", el de llegar a ser cristiano. Siendo toda la obra escrita bajo seudónimo, la obra estética, la descripción de *un* camino que una persona puede tomar para llegar a ser cristiano (a saber, *fuera* de lo estético para llegar a ser cristiano), ésta describe el otro camino (a saber, *fuera* del Sistema, de la especulación, etcétera, para llegar a ser cristiano)>> (S. Kierkegaard, *Mi punto de vista* —trad. de José Miguel Velloso—, Sarpe, Madrid, 1985, pág. 71).

⁸⁴ *Le mythe de Sisyphe*, II, 121.

Esos saltos constituyen un engaño al suponer un recurso a esencias inalterables que conforten nuestro deseo intelectual de unidad —solución metafísica—, o a realidades sobrenaturales que sosieguen nuestro apetito de absoluto. Pero es precisamente la constatación lúcida de la inexistencia de tales realidades y esencias la que ha arrojado al hombre al abismo del sinsentido. Aquel que está poseído por la *volonté d'absurde*, afirma Camus, no cae en la trampa del suicidio, sea religioso —recurso a Dios—, filosófico —recurso a esencias inalterables— o físico —quitarse la vida—⁸⁵. Así, frente a los diversos tipos de consuelo, se trata de vivir y pensar en el desgarramiento, en el desierto, renunciando a disfrazar la evidencia de la antinomia, del conflicto trágico, de la desproporción entre lo que el hombre necesita y lo que el reino de lo posible le ofrece. Hemos de obstinarnos en una vida sin consuelo:

<<Saber mantenerse sobre esta arista vertiginosa, he aquí la honestidad. El resto es subterfugio>>⁸⁶.

Cuando Kierkegaard afirma que la vida humana naufragaría en la desesperación si tras la realidad apariencial no hubiera sino vacío y la única verdad fuera la nada y la muerte, Camus sostiene que buscar la verdad de la existencia no es buscar lo deseable y que es preferible aceptar la desesperación a elegir <<como el asno nutrirse de las rosas de la ilusión>>, en referencia a la conocida obra de Lucio Apuleyo.

Camus analiza también las conclusiones alcanzadas, a partir del absurdo, por los filósofos existencialistas —contra quienes afirma haber escrito *Le mythe de Sisyphe*—. Éstos han partido de la constatación de lo miserable de nuestra existencia, formando parte así de la tradición del <<pensamiento humillado>>. Presenta las supuestas soluciones del existencialismo al problema del absurdo con la intención de distanciarse de ellas, y poner de manifiesto que tal filosofía lleva precisamente al *suicidio filosófico* pues supone una evasión de la realidad, un *saut* de tipo religioso, una negación del propio pensamiento, pues ninguna lógica puede conducir a Dios⁸⁷ (es el caso de Kierkegaard, Chestov o Karl Jaspers); o bien, un *saut* de tipo metafísico que busca la solución al conflicto afirmando un orden inherente al cosmos, o atribuyendo a la razón la capacidad para conocer las esencias de las cosas —es la posición de Husserl—. En Camus, por el contrario, el sentimiento del absurdo brota como fruto de una mirada obsesiva que desnuda la realidad de toda significación. Por ello, lo absurdo sólo se conserva mediante esta mirada constante, refractaria a todo lo que entraña sentido, apertura de horizonte, modos de temporalidad superiores al mero presente puntual, trascendencia de cualquier género⁸⁸.

Camus quiso dejar claro que rechazaba para su filosofía el adjetivo de existencialista que unos y otros le atribuían. Pero, hay que decir que, a pesar de su intento de distinguirse del pensamiento existencialista, si tomamos este término en un sentido amplio, como corriente opuesta al pensamiento racionalista e idealista, por cuanto aquél supone un intento de hacer consciente al ser humano de las realidades fundamentales de su propia vida (la muerte, el deseo, el amor, la libertad, la culpabilidad, el conocimiento, o la temporalidad), tomando para ello en consideración la perspectiva del yo concreto, frente a cualquier sistema que diluya la

⁸⁵ Una concepción similar a la camusiana de la religión como “salto” del extranjero en su exilio, la encontramos en el drama *Judith* de Hebbel, cuando la protagonista afirma: <<Tú me has visto con frecuencia, cuando parecía tranquilamente sentada al telar, o en otro quehacer cualquiera, prosternarme de pronto en oración. Me creen piadosa por ello, y temerosa de Dios. Yo te lo digo, Mirza: si hago esto, es porque no sé ya huir de mis pensamientos. Rezo entonces para sumergirme en Dios, como una especie de suicidio; me precipito en el Eterno, como los desesperados en el agua profunda...>> —F. Hebbel, *Judith. Tragedia en cinco actos* (traducción de R. Baeza y K. Rosenberg), Atenea, Madrid, 1918, pág. 36—. Justamente a lo largo de esta obra, Judith aparece como heroína que busca en la rebeldía —asesinato de Holofernes— la solución al sinsentido de su existencia.

⁸⁶ *Le mythe de Sisyphe*, II, 135.

⁸⁷ Cfr. *Le mythe de Sisyphe*, II, nota al pie de la página 129. Un posicionamiento similar en torno a este asunto puede encontrarse en *Del sentimiento trágico de la vida*: <<Toda concepción racional de Dios es en sí misma contradictoria>> —ed. cit., pág. 149—.

⁸⁸ Cfr. A. López Quintás, *Loc. cit.*, pág. 349.

individualidad y su situación específica; usando el término existencialismo en este sentido lato, decimos, puede calificarse el pensamiento camusiano como existencialista. En este sentido, su proximidad con la teoría de la verdad de Heidegger, por ejemplo, ya ha sido señalada en nuestro estudio.

En lo que respecta a la fenomenología, Camus distingue un doble aspecto: el psicológico, en cuyo ámbito la fenomenología comparte el relativismo y escepticismo propios del pensamiento absurdo; y el metafísico, en donde se habla de la esencia de las cosas, apartándose así del pensamiento absurdo para aproximarse a un realismo de tipo platónico, convirtiéndose también aquí la fenomenología en una <<metafísica de consuelo>>. Por ello, cuando Camus haga uso de la fenomenología se cuidará de restringirla al primero de los contextos señalados: describir las experiencias propias de lo que hemos denominado la perplejidad humana ante una realidad vacía de sentido.

Podemos recapitular lo dicho en estas páginas afirmando que frente al ansia de lo absoluto que define tanto a nuestra razón —Kant— como a nuestro corazón —Pascal y Unamuno—, la *volonté de l'absurde* se manifiesta en quien, con lucidez, reconoce las fronteras infranqueables de nuestra existencia, y tiene siempre ante sus ojos eso que Unamuno llama <<el doloroso sentimiento de mis límites>>, pero no se deja arrastrar por la desidia o la renuncia. Éstos son los logros relativos, las victorias parciales del absurdo que Prometeo, en su rebeldía, hará suyas como convicciones irrenunciables.

El absurdo y la rebeldía se irán mostrando como aspectos complementarios en el conjunto de la obra camusiana, no como etapas estancas: entre una y otra hay un progreso por cuanto la rebeldía constituye una conquista parcial que rompe las barreras del sinsentido y, sin embargo, no renuncia a las enseñanzas que sobre la existencia aporta *le sentiment de l'absurde*. Los versos de Píndaro que Camus elige como epígrafe de su ensayo sobre el absurdo, recogen bien su fidelidad a lo humano y su renuncia a toda desmesura: <<Oh alma mía, no aspire a la vida inmortal, pero apura el campo de lo posible>>; si bien nos confirman también que en la obra de Camus sólo puede hablarse de tragedia en la etapa rebelde, no en la absurda.

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

La rebeldía trágica acabará mostrándose en Camus como la única actitud filosófica viable pues permite vivir sin traicionar la lógica del absurdo, constituyendo así una actitud existencial que renuncia al suicidio físico sin caer tampoco en el filosófico; elude, pues, los *saltos* religioso y metafísico⁸⁹.

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

<<Aceptar el absurdo de todo lo que nos rodea es una etapa, una experiencia necesaria: no debe convertirse en un *impasse*. La misma suscita una rebeldía que puede ser fecunda. Un análisis de la noción de rebeldía podría ayudar a descubrir nociones capaces de devolver a la existencia un sentido relativo, aunque siempre amenazado>>⁹⁰.

⁸⁹ Cfr. *Le mythe de Sisyphe*, II, 169-170.

⁹⁰ Entrevista concedida a *Les Nouvelles littéraires*, II, 1425.

Si a estas palabras añadimos la tesis camusiana de que el más absurdo de los personajes es el creador, veremos entonces en el arte, al que dedicamos el próximo apartado, una posible vía de significación o justificación de la existencia absurda. *Le mythe de Sisyphe* muestra que la voluntad de asumir, sin recursos, la responsabilidad de una existencia desnuda de significado otorga al hombre su grandeza. Este ensayo comienza con una meditación sobre el suicidio y concluye con una reflexión sobre la esperanza y la felicidad⁹¹.

2. El mal y su justificación estética

El problema del mal y la culpa, tanto en su dimensión humana —la desmesura del héroe— como divina —la cólera del dios—, es una constante en la tragedia que expresa el trasfondo religioso de la misma. Pero la culpa trágica, como ya se ha indicado, posee carácter ambiguo.

La profesora Ávila Crespo ha escrito al respecto que <<la tragedia presenta siempre la subversión de un orden. Lo trágico supone que un orden, no importa que esté localizado en el cielo o en la tierra, alguna vez ha sido trastocado o desgarrado. Pero lo peculiar en Nietzsche es que ello no implica la existencia de una culpa. Todo lo contrario; frente al drama, donde sólo un orden es legítimo —lo cual significa la culpabilidad del resto—, en la tragedia se enfrentan fuerzas todas ellas provistas de razón e igualmente legítimas (...) La tragedia permanece del lado de la inocencia, de la falta de culpa>>⁹².

En efecto, Nietzsche, autor fundamental en la época camusiana del absurdo, ha denostado las interpretaciones <<moralizantes>> de la tragedia⁹³, y si en el seno de su interpretación puede hablarse de culpa es sólo, como en el caso de Hebbel, en el sentido del quebranto que la emergencia de la individualidad supone para la unidad primigenia de la vida. Esta <<culpa originaria>> es inherente a la vida de todo individuo y no permite hablar de responsabilidad, correlato inseparable de la culpa moral.

En “La création sans lendemain”⁹⁴, Camus sostiene que el creador absurdo realiza a un tiempo dos tareas: negar y exaltar. Está identificando aquí <<arte absurdo>> con arte trágico que, a su vez, interpreta en clave nietzscheana⁹⁵. Frente a este arte trágico, está la <<novela de tesis>>, la obra que demuestra sus ideas y conduce a un pensamiento <<satisfecho>>. Esta literatura constituye, según Camus, una filosofía encubierta pues sus creadores son <<philosophes honteux>>: se demuestra la verdad que se cree detentar.

⁹¹ Cfr. Louis Faucon, “Commentaires”, II, 1416.

⁹² R. Ávila Crespo, *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, 1986, págs. 34-35 —Sobre el origen hegeliano de esta interpretación, véase el epígrafe 3 del capítulo I de nuestro estudio—.

⁹³ Cfr. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (traducción de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1995, págs. 175 y sigs.; 187 y sigs., y *Sulla storia della tragedia greca* (trad. de G. Ugolini), Cronopio, Nápoles, 1994, págs. 54 y sigs. Aquí reflexiona Nietzsche sobre la moralidad como finalidad añadida al teatro a partir de las sacras representaciones medievales, mientras que el teatro griego persigue profundizar en los temas y personajes extraídos de la época de Homero o bien en los argumentos históricos narrados en los poemas épicos de los cíclicos, que eran reelaborados en una forma nueva —Cfr. W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega* (trad. de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces), F.C.E., Madrid, 1996, pág. 227—. A partir del medievo entran en escena la redención del pecado original o la lucha entre las fuerzas del bien y las del pecado como temas centrales.

⁹⁴ *Le mythe de Sisyphe*, II, 189-192.

⁹⁵ Por eso escribe Camus: <<Nietzsche parece ser el único artista que ha extraído las consecuencias extremas de una estética del Absurdo, pues su último mensaje reside en una lucidez estéril y conquistadora, y una negación obstinada de todo consuelo sobrenatural>> (*Le mythe de Sisyphe*, II, 210).

El objeto de la creación absurda es ligar al hombre a su existencia, sin ocultarle sus aspectos más oscuros, como señalaba Nietzsche⁹⁶. A pesar de ello, Camus sigue refiriéndose a la inutilidad de cualquier afán, incluyendo el arte. El artista absurdo no se enfrenta al mal, sino que lo asume en su obra, y así lo dice explícitamente Camus en “Philosophie et roman”. Hemos de esperar a la siguiente etapa para hallar en Camus la rebeldía que busca una salida, aunque sea provisional y amenazada. En *Le mythe de Sisyphe* describe Camus esta misión con palabras claramente inspiradas en el estudio nietzscheano de la tragedia:

<<Lo que resta es un destino cuya única salida es fatal. Fuera de esta única fatalidad de la muerte, todo, desdicha o felicidad, es libertad. Queda un mundo donde el hombre es el único maestro. Lo que le perdía era la ilusión de otro mundo>>⁹⁷.

La antítesis de la idiosincrasia de nuestra época la sitúa Camus en la cultura griega, civilización de la medida, cuyo centro de gravedad no es sino la dignidad y grandeza de un ser que vive con armonía y gozo su existencia en la tierra, hasta el extremo de despertar la envidia de los dioses, seres dichosos por excelencia. En *L'exil d'Hélène*, ensayo incluido en *L'été*, al examinar los rasgos de la cultura europea de nuestro siglo a la luz de la civilización griega, encuentra tan extrema la distancia que a ambas las separa que le resulta *<<indecente proclamar hoy que somos hijos de Grecia>>*. La diferencia esencial entre una y otra estriba en las aspiraciones de ambas. El hombre de hoy, hijo del nihilismo, encuentra tan vacía su existencia que no parece colmar sus ansias sino en lo absoluto, siendo el caso que éste acaba por tiranizarlo y hacer aún mayor ese vacío:

<<Hemos exiliado la belleza, mientras los griegos tomaron las armas por ella. Primera diferencia, pero que viene de lejos. El pensamiento griego se atrincheró en la idea de límite (...) Nuestra Europa, al contrario, lanzada a la conquista de la totalidad, es hija de la desmesura>>.

Camus se siente menos cristiano que griego, pues la reflexión griega, *<<pensamiento de dos caras>>*, deja siempre escuchar tras los gritos desesperados del héroe, *<<la palabra eterna de Edipo que, ciego y miserable, reconoce que todo está bien>>*. De esta manera, el rechazo y el consentimiento se equilibran y hacen posible el gozo. No obstante, Camus asume el valor de la compasión, al que otorga un origen cristiano, como veremos después.

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

⁹⁶ F. Nietzsche había escrito al respecto: *<<Sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo: en ese sentido, es justo el mito trágico el que ha de convencernos que incluso lo feo y disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer>>* (*Op. cit.*, págs. 187-188).

⁹⁷ *Le mythe de Sisyphe*, II, 192.

trágica por el que Camus recomendará un retorno al *pathos* de esa civilización en lo que él denomina *la pensée du midi*.

El arte trágico supone una afirmación de la vida total sin renegar de ninguna de sus facetas ni fragmentarla: es la exaltación del mundo tal cual es, sin discriminación ni excepción. Y en lo que este arte tiene de instinto dionisiaco se complace en el espectáculo terrible e inquietante, ama el lado oscuro y el lujo de la destrucción, la disgregación, la negación: la maldad, la brutalidad le parecen, en cierto modo, permitidas por una superabundancia capaz de convertir en fértil cualquier desierto. Por ello en los males y horrores de la existencia no descubre un límite insuperable que encierre al hombre, sino una riqueza superior a todo límite, la infinitud de una fuerza que se expande sin tasa y que lo transforma y fecunda todo. Así, el arte nos aleja, o mejor, nos consuela de la presencia abrumadora de la muerte: el pesimismo trágico que contiene la sabiduría de Sileno quedó transfigurado en la tragedia y ésta apartó a los griegos de la tentación de huir de la vida. El pesimismo trágico se muestra así como contrapartida al pesimismo religioso y también metafísico. Éstos sufren por la corrupción del hombre y el enigma de la vida; aquél acepta lo que hay de problemático en ella: la negación y el mal no pueden servir como testigos de cargo en el proceso que la filosofía idealista hace a la vida, una vez que hemos dejado de tratar la negación por referencia a criterios exclusivamente morales como el mal que empapa la esencia del Ser⁹⁸, y la afrontamos como la expresión de una plenitud existencial creativa.

Lo dionisiaco expresa <<la gran participación panteísta en toda alegría y en toda pena>>, que acepta incluso las cualidades más espantosas de la existencia y las considera como sagradas; la eterna voluntad de engendrar y de nacer; el sentimiento de la unión necesaria entre la creación y la destrucción. El dolor y el sufrimiento no son ya expresión de una deficiencia en el Ser uno y bueno, sino la revelación de la plenitud creativa que lo atraviesa: el Ser es un dios artista. Pero en esta etapa, Camus se debate entre esta visión del arte que, aunque no resuelve el problema del mal, sí lo justifica —en términos nietzscheanos—, y las exigencias del pensamiento absurdo, que prohíben todo edulcoramiento de la realidad del mal. Sostiene por eso que la creación absurda no ofrece ninguna solución al mal del espíritu, sino que, al contrario, es uno de los signos de ese mal.

El término ‘justificación’ lo toma Camus de Nietzsche quien, como acabamos de ver, sostiene que <<sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo>>. Pero el Camus rebelde dará a este término un carácter moral —del que carece en Nietzsche— cuando habla de la <<justificación de la existencia humana>> a pesar del dolor, la injusticia y la muerte. En Nietzsche todo está justificado como lo está el uso de ciertas líneas, formas o colores disonantes en el conjunto del objeto estético; en el Camus rebelde, sin embargo, la existencia humana está justificada a pesar de todo porque es un ser digno, amable e inocente originariamente. Se opera así en Camus una radicalización ética más allá del esteticismo nietzscheano. Pero antes de exponer este esfuerzo de creación moral por parte de Camus, nos detendremos en las reflexiones que en él suscitan las respuestas dadas al problema del mal desde diversas perspectivas, especialmente las cristianas.

⁹⁸ El plantearse la necesidad de una justificación racional del mal y del sufrimiento, ¿no implica ya caer en las redes del hiperracionalismo metafísico?

3. Análisis del mal desde el cristianismo: fracaso de la teodicea y ateísmo camusiano

Hay un mal, sin duda, que los hombres acumulan en su deseo furioso de unidad. Pero otro mal está en el origen de este movimiento desordenado. Ante ese mal, ante la muerte, el hombre desde lo más profundo de sí mismo, clama justicia. El cristianismo histórico no ha respondido a esta protesta contra el mal más que por el anuncio del reino, y de la vida eterna, que exige la fe. Pero el sufrimiento agota la esperanza y la fe; permaneciendo entonces solitario, y sin explicación. (...) El cristianismo histórico sitúa más allá de la historia la curación del mal y del crimen que, sin embargo, son padecidos en la historia⁹⁹.

Situar en nuestro estudio el problema de la teodicea, al que Camus no se dedica de manera exhaustiva en ninguna de sus obras¹⁰⁰, no es tarea fácil. Al tratarse en este contexto de forma conjugada el problema del mal —también el mal moral— y la existencia de Dios, algunos de los aspectos a tener en cuenta se superponen con asuntos derivados de la rebeldía y la moral. Así, por ejemplo, la posibilidad o no de postular una moral y unos valores al margen de la existencia de la divinidad —«si Dios no existe, todo está permitido»—, afirma Iván Karámazov—. También se solapa con el problema de la esperanza, pues de la existencia de la divinidad depende la posibilidad de erigir un horizonte de sentido trascendente. La teodicea juega, así, un papel de encrucijada entre la moral (praxis en el mundo fáctico) y el sentido (horizonte de posibilidad, que también determina mi visión y mi acción en el mundo).

Tras abordar el problema del absurdo (y, en relación con él, la respuesta a la primera pregunta kantiana acerca de qué puede conocer el ser humano), consideraremos la cuestión de la teodicea en tres niveles: primero, el mal y la negación de la existencia de Dios; después, y una vez establecida la increencia camusiana, se extraerán dos consecuencias de la misma: una respecto a la moral —la consistencia de los valores morales sin Dios (y será entonces la ocasión para responder a la segunda cuestión kantiana: «¿qué debo hacer?»); y otra relacionada con el sentido y la utopía. Estudiaremos aquí la propuesta camusiana de una utopía relativa, pues renuncia a todo discurso de sentido absoluto —trascendente o inmanente—, en respuesta al cuestionamiento acerca de la esperanza. La conclusión de estos tres apartados será la antropodicea.

3.1. Una relación ambigua

La actitud de Camus respecto al cristianismo es imprecisa: si bien los textos en que interpreta esta religión como una vía de escape, o incluso como un engaño, son abundantes¹⁰¹, también lo son aquellos en que elogia la grandeza del mensaje de Cristo y sus seguidores. Así, por ejemplo, cuando responde a Émile Simon: «*Pero yo reflexionaría antes de decir como usted que la fe cristiana es una deserción. ¿Puede escribirse este término para un san Agustín o un Pascal? La honestidad consiste en juzgar una doctrina por sus cumbres, no por sus*

⁹⁹ *L'homme révolté*, II, 706.

¹⁰⁰ En los tres volúmenes de *Carnets*, Camus tan sólo menciona a Leibniz en una ocasión, en el tomo II, página 340, y lo hace de pasada y sin relación alguna con la teodicea.

¹⁰¹ Por citar sólo una muestra, en 1944, ya fuera de la etapa del absurdo, hace en su diario una serie de anotaciones sobre la rebeldía y encontramos estas palabras en torno al cristianismo: «*La moral existe. Lo que es inmoral es el Cristianismo. Definición de una moral contra el racionalismo intelectual y el irracionalismo divino*» (*Carnets II*, pág. 125).

subproductos. Y, además, aunque sé poco sobre estos asuntos, tengo la impresión de que la fe es menos una paz que una esperanza trágica>>¹⁰².

Pero después de referirse a la fe cristiana como “esperanza trágica”, y sólo unas líneas más abajo, establece una dicotomía insuperable entre el espíritu griego y el cristiano, pues en Grecia se dio una imagen trágica y estética del mal frente a la visión ética del mismo que nos ofrece el mundo judío y cristiano. Nietzsche subrayó esta idea poniendo el acento en la absurda y arbitraria amoralidad del destino en la concepción trágica griega. Ante sus héroes podemos hacernos estas preguntas: ¿Por qué ha de sufrir Edipo por pecados —asesinato de su padre e incesto— que ha cometido de manera involuntaria?; o, ¿por qué el rey Argos ha de morir a manos de su nieto Perseo como ha anunciado el oráculo?¹⁰³.

Se ha escrito mucho en torno a las proximidades y distancias que median entre el pensamiento cristiano y el camusiano. No ha faltado quien ha llegado a establecer una comparación entre las personalidades respectivas de Cristo y Camus, situando ambos personajes bajo el epíteto de existencialistas. Así el profesor Robert Chester Sutton ha defendido ese paralelismo, basándose por un lado en la semejanza que, salvando las distancias culturales, pueden observarse entre el ambiente social que rodeó la obra de ambos (y se refiere, en el caso de Cristo, a una situación de crisis individual y social extendida, tanto en el helenismo como en el judaísmo; y, en el caso de Camus, a una fractura en el modelo de vida occidental); y, por otro lado, en la forma adoptada por el discurso (que, en Jesús, y frente al lenguaje teológico proposicional, se cifra en parábolas como el privilegiado medio para expresar no tanto la trascendencia divina, cuanto la angustia y alegrías humanas; y, en Camus, son los mismos temas que ahora se manifiestan a través del lenguaje de los mitos, con metáforas y símbolos).

Respecto a la forma en que Jesús y Camus son capaces de enhebrar un discurso que no resulte contradictorio sobre los rasgos amables y el lado oscuro de la existencia humana, el profesor Sutton escribe: <<En mi libro, Jesús es interrogado, como Camus, acerca de cómo puede mantener unidos ambos aspectos de la experiencia humana en una visión coherente. Aunque la etiqueta ‘existencialista’ podría ser problemática cuando se le atribuye tanto a Jesús como a Camus, sin embargo puede afirmarse que ambos estaban interesados en los asuntos existenciales básicos y vemos expuestos en su pensamiento aquellos elementos de la experiencia humana que los pensadores existencialistas han querido exponer>>¹⁰⁴.

Es un hecho que Camus afronta el problema del mal en diálogo con el cristianismo ya desde su trabajo de licenciatura, titulado *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*, hasta *La chute*, pasando por *La peste* y *L’homme révolté*. En sus comienzos, el joven Camus se acerca a autores cristianos, expresando, por ejemplo, su admiración por la obra de Jean Rictus, poeta profundamente religioso, casi místico¹⁰⁵.

En “L’incroyant et les chrétiens”, conferencia pronunciada en el convento de la Tour Maubourg en diciembre de 1946¹⁰⁶ (cuyo texto sólo se conserva fragmentariamente), Camus afronta sus relaciones con el cristianismo. En ella muestra un respeto escrupuloso hacia el mensaje evangélico, y manifiesta su proximidad al mismo en cuanto a los objetivos y las preocupaciones. Pero, al defenderse ante quienes le acusan de pesimismo, marca sus diferencias con el cristianismo con estas palabras: <<¿Con qué derecho un cristiano o un marxista me acusarían, por ejemplo, de pesimista? No fui yo quien inventó la miseria de la criatura, ni las terribles fórmulas de la maldición divina. No fui yo quien gritó aquel Nemo bonus, ni la condena

¹⁰² Entrevista concedida a Émile Simon y publicada en *La Revue du Caire* en 1948. *Actuelles I*, II, 380.

¹⁰³ Cfr. Gherardo Ugolini, “Postfazione” a *Sulla storia della tragedia greca di Nietzsche*, ed. cit., pág. 129.

¹⁰⁴ Robert Chester Sutton, *Human existence and theodicy: a comparison of Jesus and Albert Camus*, Peter Lang, New York, 1992, págs. 1-10. (La traducción es mía.)

¹⁰⁵ “Jean Rictus. Le poète de la misère”, II, 1194 y sigs.

¹⁰⁶ II, 371-375.

de los niños no bautizados. No fui yo quien dijo que el hombre era incapaz de salvarse solo y que desde el fondo de su miseria no había más esperanza que la gracia de Dios>>¹⁰⁷.

Pero en esta ocasión, con la reserva de que no se ha conservado el texto íntegro, Camus no entra a analizar a fondo el problema del mal ni su implicación respecto a la teodicea, a pesar de la condición de quienes le escuchaban, posponiendo el problema con esta breve referencia: <<Estamos ante el mal. Y, por lo que a mí respecta, es verdad que me siento un poco como ese Agustín precristiano que decía: “Buscaba de dónde viene el mal y no encontraba salida”>>¹⁰⁸. Y acaba su conferencia incurriendo en la figura retórica de la imprecación que algunos le imputan.

Para indagar en sus relaciones con el catolicismo, es de interés la correspondencia que mantiene Camus con F. Ponge¹⁰⁹. En la carta fechada en agosto de 1943 puede leerse: <<Tengo amigos católicos y por aquellos que lo son verdaderamente, siento más que simpatía, tengo el sentimiento de estar en el mismo bando>>. Estas mismas relaciones pueden rastrearse en su “Portrait d’un élu”, aparecido en *Cahiers du Sud*, en abril de 1943, en plena ocupación nazi. En este artículo analiza la obra *Portrait de M. Pouget*, de Jean Guilton, que fue muy bien acogida en medios católicos. En ella se hace la semblanza de un anciano lazarista casi ciego que reflexionaba sobre la tradición y recibía a estudiantes en su celda. El escrito de Camus es muy condescendiente: hace un recorrido por la teología y la exégesis bíblica de M. Pougnet sin asomo de crítica, y escribe: <<Se ha adulterado en exceso... la Biblia>>¹¹⁰. Respecto al libro de Guilton afirma que <<aporta claridad a las ideas más delicadas, y produce un efecto de gran estilo. Pero introduce el calor en las abstracciones y la pasión en la objetividad. Es un efecto del alma. Una piedad viril hace el resto y da el tono de este buen libro>>¹¹¹.

Según Camus, el esfuerzo de M. Pouget parece ser el de encontrar algo así como una tercera vía entre la fe ciega y lo que el propio Camus denomina la fe <<raisonnante>>, una contradicción en los términos.

Y ya próximo el final de su vida, en la entrevista que concede en Estocolmo el 9 de diciembre de 1957, con motivo de la concesión del Premio Nobel, vuelve a referirse a su afinidad con el cristianismo —<<No siento sino veneración y respeto ante la persona de Cristo, y ante su historia. No creo en su resurrección>>¹¹²—, que no puede hacernos perder de vista que esta relación es siempre problemática: <<Hay que elegir: la soledad con Dios o la historia con los hombres>>¹¹³.

Inmerso de lleno en el proceso de gestación de *La peste*, escribe en su diario (año 1946): <<El único gran espíritu cristiano que ha mirado de frente el problema del mal, es san Agustín. De ahí ha extraído el terrible “Nemo Bonus”. Después, el Cristianismo se ha aplicado a dar soluciones provisionales al problema. El resultado está ahí. Pero es el resultado. Los hombres han invertido su tiempo en ello, pero están hoy envenenados por una intoxicación que data de dos mil años. Están abrumados por el mal o resignados, lo que viene a ser lo mismo. Al menos, no pueden ya soportar la mentira en este asunto>>¹¹⁴. Sin embargo, estas duras palabras no coinciden con la actitud inicial de Camus respecto al cristianismo y a su análisis del problema del mal. Tal vez su diálogo con el cristianismo adolece de una excesiva simplificación que no distingue en él posiciones muy diversas, desde el cristianismo platónico agustiniano hasta

¹⁰⁷ II, 373-374.

¹⁰⁸ II, 374.

¹⁰⁹ Cfr. R. Quilliot, “L’incroyant et les chrétiens”, II, 1596-1597.

¹¹⁰ II, 1602.

¹¹¹ II, 1603.

¹¹² II, 1597.

¹¹³ II, 1670 —carta al crítico literario Guy Dumur, de tres de enero de 1944—.

¹¹⁴ *Carnets II*, pág. 179. Camus tiene dudas sobre su propia obra y escribe: <<La peste es un panfleto>>, pág. 175.

posiciones más evangélicas, o visiones más trágicas del mensaje, pasando por los cristianismos protestantes. Su posición es, pues, difícil de precisar, incluso algo errática.

Frente a Dios como ilusión suprema, que viene a ser para Camus el desenlace de la obra de filósofos y novelistas <<existencialistas>> que parten de la constatación del sinsentido más radical, pero acaban en un <<inmenso grito de esperanza>> —Kierkegaard, Chestov, Dostoievski, Kafka, Jaspers—, se levanta la verdad de Calígula —<<Los hombres mueren y no son felices>>—, el mundo es absurdo, carece de sentido, lo que conduce al problema del suicidio. Precisamente la negación de la existencia de Dios parece ser la única salida al problema de la teodicea que admite la obra camusiana. El condicional de Iván Karamázov: <<Si Dios no existe, todo está permitido>>, constituye para Camus la constatación de una realidad amarga: <<La certidumbre de un Dios que diera su sentido a la vida sobrepasa con mucho en atractivo al poder de hacer el mal de manera impune>>¹¹⁵.

3.2. El problema del mal y la existencia de la divinidad

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

A. Schopenhauer, *Manuscritos berlineses*¹¹⁶.

3.2.1. El silencio de Dios

Ante la realidad del dolor y las promesas de solución definitiva del mismo en el más allá, Camus replica con la máxima: <<Es necesario vivir ahora y cesar en la desesperación>>.

El mal es el tema central de *La peste*, obra que, en opinión del propio autor, era el más anticristiano de sus libros¹¹⁷. En esta novela, junto al mal moral adquiere relevancia el mal físico que afecta la existencia de los habitantes enclaustrados en la ciudad norteafricana. Camus quiso hacer en su libro una representación de la lucha eterna del ser humano contra el mal, y quería que fuera equiparable a la que halló en la que él consideraba la mejor plasmación de esa lucha trágica en la literatura de todos los tiempos. Nos referimos a *Moby Dick*, de Herman Melville, <<uno de los mitos más turbadores que se hayan imaginado jamás sobre el combate del hombre contra el mal>>¹¹⁸.

La escena de la muerte del hijo del juez Othon víctima de la epidemia, es relevante. Ante este suceso, el doctor Rieux expresa al sacerdote Paneloux su indignación ante un mundo *mal hecho* y le dice que esto constituye una acusación *contra su Dios*¹¹⁹. El jesuita responde a tal argumento anti-teodiceico tomando partido por la más añeja tradición teológica: la del Dios justiciero.

El silencio de Dios ante el sufrimiento de las víctimas es clamoroso, y podemos pensar que si hemos de mantener alguno de los atributos divinos, la omnipotencia no será el elegido. En este sentido escribe Hans Jonas: <<un intento de responder al grito, durante largo tiempo reprimido, que los muertos de Auschwitz dirigieron a un Dios encerrado en el mutismo... donde la única respuesta que cabe intentar aún articular pasa por echar por la borda la idea de que ese

¹¹⁵ *Le mythe de Sisyphe*, II, 149.

¹¹⁶ A. Schopenhauer, *Manuscritos berlineses*, ed. cit., pág. 253.

¹¹⁷ Cfr. I, 1986.

¹¹⁸ “Biographie”, *Théâtre, récits, nouvelles*, pág. XXXII.

¹¹⁹ En la conferencia pronunciada en el convento de los dominicos de Latour-Maubourg en 1948, Camus pronuncia unas palabras casi idénticas a las que pone en boca del doctor Rieux. Les dice a los religiosos: <<Comparto con vosotros el mismo horror ante el mal. Pero no comparto vuestra esperanza y continúo luchando contra este universo en que los niños sufren y mueren>> (*L'incroyant et les chrétiens*, II, 372).

Dios sea el Todopoderoso>>¹²⁰. Pero un ser al que le falte el atributo de la omnipotencia no puede ser Dios: por encima de la bondad ése ha sido el primero de los atributos con que el judaísmo imaginó a la divinidad –no ocurre lo mismo con los dioses griegos–. Por tanto, esa renuncia de Jonas parece abocarnos a la tesis de Primo Levi: <<Auschwitz existe, luego Dios no>>. El ateísmo es también la única actitud que Camus considera viable ante el problema de la teodicea¹²¹.

Consideramos que ‘ateo’ es un término adecuado para referirse a la posición camusiana, sin entrar en la polémica entre quienes la califican como antiteísta, o bien como ateísta; o quienes hablan sólo de increencia¹²², o, por fin, aquellos que prefieren el calificativo de antiteísta pasivo que le dirige Francis Jeanson en su crítica a *L’homme révolté*, cuando afirma que Camus no es ateo pues no niega a Dios ni quiere vencerle en lucha desigual, sino que quiere permanecer en constante rebeldía contra él, sabiendo que no puede salir victorioso.

¹²⁰Hans Jonas, *Der Gottesbegriff nach Auschwitz (Eine jüdische Stimme)*, –El concepto de Dios después de Auschwitz (Una voz desde el judaísmo)–, Francfort del Main, 1987, págs. 7 y sig. (Citado por Javier Muguerza en “La profesión de fe del increyente: un esbozo de (anti)teodicea”).

¹²¹Alessandro Manzoni en su *Historia de la columna infame* [1842] desarrolla un interesante ensayo sobre la iniquidad humana y su relación con el problema de la teodicea. Esta obra aparece por primera vez como apéndice de la novela *Los novios* en su primera edición de 1842. Se trata de un ensayo histórico sobre la tortura y la brutalidad del poder político a raíz de las iniquidades judiciales cometidas en Milán en el siglo XVII con motivo de la epidemia de peste que asoló la ciudad en 1630. Se acusa a dos inocentes de haber causado la enfermedad mediante ungüentos venenosos con los que, supuestamente, habían embadurnado las calles –es el mito de los untadores–. Uno de los acusados es un comisario de Sanidad, Guglielmo Piazza, quien, para intentar escapar a los terribles suplicios, acusa, a su vez, a un barbero, Giangiacomo Mora. Éstos inculparán a otros inocentes que acabarán corriendo igual o parecida suerte. Sólo salvará su vida el español Juan Cayetano de Padilla, hijo del alcaide del castillo de Milán, caballero de la Orden de Santiago, el único noble acusado que, no obstante, también es sometido a tortura.

Todo comienza en <<la mañana del 21 de junio de 1630, hacia las cuatro y media>>, con el infundio lanzado contra Piazza por <<una mujeruca llamada Caterina Rosa>>. Los acusados principales son torturados repetidas veces y condenados a morir de una muerte lenta, ignominiosa, expuestos a la vergüenza y la afrenta de una masa furiosa y ansiosa de sangre.

En el siglo XVIII ya se había ocupado de este mismo suceso el ilustrado Pietro Verri en sus *Observaciones sobre la tortura*, alcanzando conclusiones semejantes a las de Manzoni, aunque aquél hace más hincapié en la ignorancia y oscuridad de los tiempos como causas de la iniquidad, extremo éste que Manzoni niega.

La obra de Manzoni reflexiona sobre las responsabilidades individuales en casos de acciones injustas y crueles, y continúa la línea de crítica moral a iniquidades públicas que iniciaron los ilustrados. Como Voltaire y otros, habla en nombre de la humanidad y desde el punto de vista de la misma. Sin embargo, a lo largo de todo el ensayo Manzoni insiste una y otra vez en la responsabilidad personal de los jueces que descansa en una maldad cuyas raíces están en el propio corazón humano, exculpando a la ignorancia —cfr. *Historia de la columna infame* (trad. de Elcio di Fiori), Bruguera, Barcelona, 1984, págs. 27-28 y 130— que era precisamente la razón que siempre aducían los ilustrados para explicar cualquier crimen —en línea con el intelectualismo moral—. Los ilustrados no reconocen ese mal radical —salvo Kant— que intuyen los románticos. Así Rousseau defiende la bondad natural del ser humano con el mito del buen salvaje. Kant sí había señalado ya que esa ignorancia podía ser culpable: la pereza y la cobardía eran entonces sus mentores (Cfr. *Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?*).

En la introducción, Manzoni se plantea asimismo el problema de la teodicea. En la página 30, tras referirse a la responsabilidad individual como única causante de la injusticia que se expone, advierte contra quienes olvidan este principio: <<Si en un conjunto de hechos atroces del hombre contra el hombre mismo creemos ver un efecto de los tiempos y las circunstancias, junto con el horror y la compasión nos llega el desaliento, una especie de desesperación. Nos parece ver a la naturaleza humana impulsada sin remedio al mal por causas independientes de su albedrío, y como sometida por un sueño perverso y afanoso del que no puede despertar, del que no puede siquiera percatarse. La indignación que nace espontáneamente en nosotros contra los autores de esos actos se nos antoja insensata, y no obstante, también nos parece noble y santa: queda entonces el horror y desaparece la culpa; y buscando un culpable con el cual indignarse con toda razón, el pensamiento se ve conducido con espanto a vacilar entre dos blasfemias, que son dos delirios: negar la Providencia o acusarla>>.

Así, para Manzoni, no hay otra salida que atribuir todo el peso de la culpa al libre albedrío de unas conciencias que escogen el mal por voluntad propia y a sabiendas de que lo hacen.

¹²²Cfr. J. Fuentes Malvar, *Estructura del comportamiento humano en Camus*, Universidad Complutense de Madrid, 1981, págs. 131 y sigs.

No nos parece adecuado plantear el ateísmo en general como una consecuencia de la presencia del mal en el mundo, pues esto lo convierte en una posición negativa y derivada¹²³. Sin embargo, el mismo Camus incurre en esta perspectiva, pudiendo afirmarse que el mal es lo que justifica el ateísmo camusiano¹²⁴. Más correcto nos parece decir que, desde el punto de vista del ateo y contra lo que se suele sostener, el mal puede constituir una de las razones que explican la creencia en la divinidad. Camus, sin embargo, rechazó el término ‘ateo’: <<Yo no creo en Dios, pero, sin embargo, no soy ateo—y de acuerdo con Benjamin Constant veo la irreligión como algo vulgar y superado>>¹²⁵. Pero en estas palabras observamos más bien un rechazo de cualquier posición combativa que busque desprestigiar la creencia religiosa, en especial el cristianismo, como quedará de manifiesto en las páginas siguientes.

No puede soslayarse el problema del mal físico que se manifiesta como enfermedad o como catástrofes naturales, arguyendo que no depende de Dios, o bien que tiene su origen en el desequilibrio que el propio hombre ha producido en el mundo por su falta de sintonía con la naturaleza, o que se trata de fuerzas incontrolables que desata el proceso de la vida. Aunque posean carácter simbólico, hallamos muchos textos que expresan el poder absoluto de Dios, no sólo en el Antiguo Testamento, sino también en el Evangelio donde el poder de Cristo se manifiesta ejerciendo un control sobre estas fuerzas: curación de enfermos, la tempestad calmada —*Mateo*, 8, 25—, la resurrección de la hija de Jairo —*Mateo*, 9—, la resonancia en las fuerzas cósmicas de la venida del Hijo —*Mateo*, 24, 26 y sig.—, o el propio Cristo resucitado afirmando: <<Me ha sido dado todo el poder en el cielo y en la tierra>> —*Mateo*, 28, 16 y sig.—

Pero Dios, dice Camus, permanece callado y no puede esperarse ningún signo de él. En la escena de la muerte del hijo del juez en *La peste*, Camus utiliza la analogía para dirigir al lector: <<el niño tomó en la cama devastada una posición de crucificado grotesco (...) la boca se abrió y, casi al mismo tiempo, dejaba escapar un solo grito continuo que la respiración apenas alteraba y llenaba la sala de una protesta monótona, discordante, y tan poco humana que parecía venir de todos los hombres a la vez (...) Paneloux miró esa boca ultrajada por la enfermedad (...) se dejó caer de rodillas (...) “Dios mío, salva a esta criatura”>> Acto seguido, sobreviene la muerte del pequeño. Rieux replica entonces: <<¡Ah!, éste, por lo menos, era inocente, ¡bien lo sabe usted!>>.

En efecto, lo que hace a Camus inaceptable la existencia de Dios es la presencia del mal en el mundo, al menos bajo algunas de sus formas más hirientes. Su trayectoria intelectual en este terreno es similar a la de los filósofos epicúreos que rechazaron la teodicea estoica con el argumento de que el mal que aflige a la vida humana es irreconciliable con cualquier concepción del universo regido por la divinidad. Los dioses habitan en los *intermundia*, son bellos y felices, y no se ocupan de los asuntos humanos¹²⁶. Camus insiste en el que denomina escandaloso silencio de Dios ante las víctimas: en su obra podemos hablar, en lugar de un “Dios escondido” como el de Pascal, de un “Dios taciturno”.

El mundo es malo a los ojos de Camus por dos razones fundamentales: el sufrimiento de los niños y la condición mortal del ser humano¹²⁷. El propio cristianismo, en su opinión, <<está

¹²³ Es contra esa interpretación del ateísmo como simple negación de Dios o como posición puramente derivada que Juan Antonio Estrada escribe “¿Elogio del ateísmo y crítica del cristianismo?”, en *Razones y sinrazones de la creencia religiosa*, Trotta, Madrid, 2001, págs. 181 y sigs., a pesar de que en trabajos anteriores había sostenido una posición diferente, como veremos más adelante.

¹²⁴ J. Fuentes Malvar, *Op. cit.*, págs. 121 y sigs.

¹²⁵ “Préface” a *Théâtre, récits, nouvelles*, pág. XI.

¹²⁶ Cfr. F. Copleston, *Historia de la filosofía*, vol. I (trad. de Juan Manuel García de la Mora), Ariel, Barcelona, 1984, págs. 398 y sigs.

¹²⁷ Cfr. G. Pascal, “Albert Camus ou le philosophe malgré lui”, en *Albert Camus et la philosophie*, ed. cit., págs. 176-177. Como escribe el profesor Juan A. Estrada, en Camus <<se trata del mal infuncionalizable e inaceptable, el mal

fundado sobre el sacrificio del inocente y la aceptación de este sacrificio>>¹²⁸, en referencia a Cristo.

El planteamiento camusiano se asemeja al que construye Voltaire ante el optimismo racionalista leibniziano. De Voltaire dice que lo ha mirado todo con un espíritu de sospecha y que, partiendo de ese criticismo, no ha establecido más que unos pocos principios, pero muy sólidos y eficaces¹²⁹. Siguiendo la estela de Leibniz, pero desde una posición escéptica, Voltaire afronta la teodicea en *Poème sur le désastre de Lisbonne*. El terremoto de Lisboa de 1756 es el suceso que desencadena la reflexión del ilustrado: la presencia devastadora del caos desmiente la imagen de un Dios-Razón, núcleo de la religión natural. En narraciones como *Cándido*, *Memnón o la sabiduría humana*, o *Historia de los Viajes de Escarmentado* retoma esta reflexión sobre la omnipresencia del mal para oponerla al confiado optimismo leibniziano. En su *Diccionario filosófico* [1764], bajo el artículo titulado “Bien (Todo está)” se refiere al problema de la teodicea y a la doctrina del pecado original, asociada al mismo. Habla también del dilema de Epicuro, tal como lo formula Lactancio, padre de la Iglesia, en el capítulo XIII de *Sobre la cólera de Dios* (<<Si Dios quiere evitar el mal y no puede, no es omnipotente; si puede y no quiere, no es bueno>>). Con su habitual estilo irónico y, a veces, humorístico, hace un breve recorrido por las distintas soluciones ensayadas —desde el mito de Pandora y el maniqueísmo al gnosticismo, Agustín y Leibniz—, y concluye afirmando que todas le parecen insatisfactorias y que no cree que haya solución alguna a esa aporía que trata de hacer compatibles las facultades divinas y la existencia del mal, y escribe: <<Lejos, pues, de que la idea del mejor de los mundos posibles consuele, es desesperante para los filósofos que la abrazan. La cuestión del bien y del mal sigue siendo un caos inextricable para los que buscan de buena fe>>¹³⁰. Rechaza asimismo la doctrina del pecado original como una idea cruel que nada resuelve y sume al ser humano aún más en la desesperación, dirigiendo sus críticas a Agustín, al que considera como el primero en acreditar esta idea que considera extravagante.

Se ha insistido al reflexionar sobre la filosofía camusiana en el problema de la justificación del mal¹³¹, a pesar de lo cual cabe plantear la cuestión de si el mal necesita algún tipo de justificación y qué se quiere decir cuando se emplea tal término, así como si no se apela con él a una justicia absoluta y trascendente que una posición atea niega de principio. El buscarle justificación al mal puede colocarnos en una perspectiva metafísica según la cual el bien es la norma, mientras que la presencia del mal se considera como algo distorsionante y, desde este horizonte, se exige algún tipo de explicación que nos reconcilie con ese mundo uno, bueno y bello, según el esquema de la metafísica tradicional. En Camus no tiene sentido hablar del carácter positivo del bien, y el puramente negativo o privativo del mal. No son tampoco dos principios autónomos o independientes el uno del otro, sino dos caras de una misma realidad. El mal y el bien son, en opinión de Camus, que aquí sigue de nuevo a Nietzsche, ontológicamente equivalentes, aunque, para él, a diferencia del pensador alemán, no lo sean moralmente.

Para J. A. Estrada, Camus rechaza la concepción del mal como carencia o privación, ya que en su mundo lo que prima es precisamente la omnipresencia del mal. También Hervé Pasqua afirma que Camus se opone a esa interpretación platónico-agustiniana del mal y le confiere el carácter de realidad en sí¹³². Por lo que respecta a la existencia humana, mal y bien poseen

con mayúsculas, simbolizado por el sufrimiento inocente del niño>> —*La imposible teodicea. La crisis de la fe en Dios*, Trotta, Madrid, 1997, pág. 321—.

¹²⁸ *Actuelles I*, II, 27.

¹²⁹ *Carnets II*, pág. 319.

¹³⁰ Voltaire, *Diccionario filosófico* [1764] (traducción de J. Areán Fernández y L. Martínez Drake), Akal, Madrid, 1980, pág. 100.

¹³¹ Cfr. J. de Fuentes Malvar, *Estructura del comportamiento humano en Camus*, ed. cit., págs. 87 y sigs.

¹³² “Albert Camus et le problème du mal”, *Les Études philosophiques*, 1, 1990, págs. 49-58. En este mismo sentido se expresa el profesor Juan A. Estrada quien, refiriéndose a Camus como el autor que, desde el ángulo existencial,

para Camus idéntica entidad, y en esto se aparta del pensamiento cristiano para el que, bajo la positividad fenoménica del mal se esconde su auténtico carácter ontológico de privación, de carencia de ser.

Aunque Camus rechaza la teoría que sostiene la naturaleza privativa del mal, tampoco lo convierte en un principio ontológico autónomo: el mal físico es el resultado de nuestra propia naturaleza finita (y por eso enfermamos y morimos), o de la propia constitución del cosmos (con sus regiones de orden y de caos, de creación y de destrucción); el mal moral es la agresión a la dignidad de un ser humano y este mal es atribuible a una voluntad imperfecta; el mal metafísico carece de sentido, es un pseudoproblema. En ningún caso, pues, le concede al mal una entidad ontológica autónoma e independiente del bien¹³³, pero es cierto que en 1948 reconocía compartir la perplejidad del Agustín anterior a la conversión en lo que respecta al origen del mal¹³⁴. Mal y bien son en Camus caras de una realidad que, siendo única, admite perspectivas diversas, todas ellas entrelazadas, interdependientes.

La búsqueda de una justificación o explicación racional al mal es rechazada por Camus por considerarla como una de las expresiones de la rebelión metafísica, que, como veremos, concibe como una desviación de la rebeldía humana original, es decir, como una de las expresiones posibles de la rebeldía apócrifa que traiciona sus orígenes, sus principios humanistas: <<A los ojos del rebelde, lo que falta al dolor del mundo, como a los instantes de su felicidad, es un principio de explicación. La insurrección contra el mal implica, ante todo, una reivindicación de unidad>>¹³⁵.

Es preciso, en primer lugar, aclarar a qué nos referimos cuando hablamos del mal, pues, frente al hombre absurdo que, como se nos dice en *Le mythe de Sisyphe*, tan sólo pretende describir la realidad, y no explicarla o resolverla, el hombre rebelde (que será a partir de ahora el que nos ocupe) necesita referentes de sentido que dirijan su acción¹³⁶.

En la obra camusiana, lo más coherente es constatar que lo que llamamos mal en sentido genérico es un ingrediente de la realidad y aceptar el mundo tal cual es con sus aspectos amargos. Esto no implica ni pasividad ni cerrar los ojos, pues es necesario buscar la causa de cada uno de los males concretos que nos afligen para intentar reducir en lo posible la cantidad total de sufrimiento padecido por el ser humano.

En este contexto es pertinente cuestionarse hasta qué punto la existencia de Dios resuelve el problema del sinsentido o alivia la desesperanza. Camus, que conoció la poesía y el pensamiento de Machado — autor del que ya nos ocupamos al analizar las relaciones entre la filosofía y la literatura—, sintió gran afinidad por esta alma laica que, sin embargo, miraba con añoranza al creyente¹³⁷, y simpatizó con su versión secularizada del cristianismo evangélico que

<<más se ha sentido comprometido con el mal físico y moral>>, escribe: <<El sinsentido del dolor es un escollo insalvable para afirmar a Dios. No es posible creer en el creador de un universo inaceptable (...)>> (J. A. Estrada, *op. cit.*, pág. 321).

¹³³ El artículo citado de H. Pasqua se basa en una interpretación del pensamiento camusiano que consideramos forzada al no reconocer en él fases evolutivas; al contrario, lo toma como un todo homogéneo que incluye obras como *L'étranger* o *La peste* que son tan distintas. El pasar por alto esta evolución intelectual, que el propio Camus reconoce, le hace incurrir en errores de interpretación.

¹³⁴ “L’incroyant et les chrétiens”, *Actuelles I*, II, 374.

¹³⁵ *L’homme révolté*, II, 509.

¹³⁶ *Le mythe de Sisyphe*, II, 174.

¹³⁷ En el poema número LIX leemos estos versos: <<Ayer cuando dormía / soñé, ¡bendita ilusión!, / que era Dios lo que tenía / dentro de mi corazón>>. Con motivo de la muerte de Machado, Camus reprocha al pueblo francés la responsabilidad de <<ver morir a Antonio Machado sobre tierra francesa, al salir de un campo de concentración (pues nosotros teníamos también nuestros campos). De Machado al menos, y Europa valorará un día la grandeza de ese nombre, hemos sido responsables>> (II, 1606). Para una visión más amplia de la concepción machadiana de la divinidad, cfr. Pedro Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo: poesía y filosofía en Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1975.

acaba desembocando en un humanismo sin trascendencia, como el suyo. En los poemas machadianos de *Soledades* se nos muestra a un Dios anhelado, postulado como necesidad existencial y del que, en medio del extravío del sinsentido, se siente más el hueco abierto por la duda que la presencia luminosa de su existencia.

El poder transfigurador que el mal ejerce sobre un creyente es descrito por Camus en *Le Renégat ou Un esprit confus*, relato incluido en *L'exil et le royaume*, donde descubrimos que el bien, como la felicidad, por su frágil condición, siempre se ve amenazado: sólo el mal es capaz de enseñorearse sin fisuras del corazón de los hombres. En este desgarrador retrato del nihilismo moderno, lleno de amargura y desesperanza —que, en nuestra opinión, muestra cierto aire de familia con *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad—, se presenta el resentimiento de un creyente fanático que siente defraudada su fe ante la experiencia desnuda de la crueldad gratuita que descubre y padece en una ciudad tórrida, aislada, construida entre las arenas del desierto. Sus habitantes son salvajes que sólo adoran un ídolo que representa el Mal. En lo que consideramos una crítica a la moral aristocrática nietzscheana, Camus presenta a estos hombres como señores que ignoran la piedad, que quieren vivir solos y reinar así sobre su fortaleza de sal, adorando en silencio al fetiche que los enloquece por su sombrío poder de seducción.

La existencia del mal, en particular del mal padecido por víctimas inocentes —los niños—, ha sido uno de los argumentos esgrimidos por Camus contra la existencia de un Dios bueno y todopoderoso. Si nos situamos en una consideración creacionista del mundo, la presencia en éste del mal nos da pie para someter al Dios creador a un juicio que justifique su obra ante el cargo del mal, y haga compatibles su bondad y omnipotencia. En este contexto, sí es propio hablar de justificación, al contrario de lo que señalábamos más arriba. Para unos, la atribución a Dios de la bondad en grado sumo impide que éste consienta el mal, de manera que si el mal existe ha de deberse a que Dios no puede hacer nada para impedirlo, con la consecuente mengua de su poder; si, por el contrario, admitimos que Dios lo puede todo y que, por tanto, podría suprimir el mal pero, de hecho lo permite, su bondad queda puesta en entredicho. Para otros, como Camus, el escándalo del sufrimiento de los inocentes no deja otra salida que negar la existencia de Dios como creador de este mundo injusto. El problema de la teodicea o defensa de Dios ante el mal queda, así, expresado en el ya mencionado *dilema de Epicuro*.

Decíamos que, de entre todas las víctimas, las más escandalosas son sin duda los niños, cuyo sufrimiento motivó las invectivas del camusiano doctor Rieux contra el responsable de <<un mundo mal hecho>>. No obstante, el creyente puede ver en el más allá el remedio para ese sufrimiento injustificable y la reparación de las injusticias en un universo en el que, por fin, será imposible la agonía de los inocentes y que, además, constituye el estado en que, definitivamente, permanecerán las cosas.

Así Leon Tolstoi, autor admirado por Camus, escribe: <<Sin religión no se puede vivir, y, sin embargo, no podemos creer>>¹³⁸. Mircea Eliade¹³⁹ ha establecido asimismo una alternativa excluyente entre desesperación y fe, afirmando que, ante el escándalo del sufrimiento de los inocentes, sólo caben dos posibilidades: Dios redime tal sufrimiento o bien el mundo carece de sentido y todo se sume en la oscuridad, cayendo el hombre en la desesperación. Camus, sin embargo, está convencido de que una vida plenamente humana es posible desde la increencia.

El mutismo de Dios es el gran escollo. Se trata de un tema que ha acudido al encuentro de diversos pensadores trágicos, y así sucede en el caso de Camus. Ese escandaloso silencio es un tema recurrente en su obra —por ejemplo, en *Le malentendu*—. También encontramos referencias al mismo en sus anotaciones personales. En 1932, con diecinueve años, presencié un accidente en el que un niño fue atropellado por un autobús. En medio de la tragedia, le sobrecogía el mutismo en

¹³⁸ Citado por Camus en *Carnets III*, pág. 84.

¹³⁹ Mircea Eliade, *El Mito del eterno retorno* [1951] (traducción de Ricardo Anaya), Alianza, Madrid, 1994, págs. 146-149.

que cielo y tierra quedaron sumergidos. Esta anécdota, que narra en sus diarios, pone de manifiesto el lugar que, en el temprano abandono por parte de Camus de las creencias religiosas que había recibido, ocupará la confrontación entre el sufrimiento de los seres humanos y el eterno silencio divino¹⁴⁰. El hombre está solo ante un Dios escondido y taciturno, y ante un mundo ajeno a su suerte: la indiferencia del mundo le aniquila y el silencio de Dios ante la iniquidad le causa escándalo. Tales reflexiones velarán progresivamente la jovialidad que el primer Camus sintió bajo el luminoso cielo de Argel.

Györgi Lukács, al hilo de la meditación pascaliana <<Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie>>¹⁴¹, reflexiona en los siguientes términos:

<<—El hombre trágico— espera de la lucha entre las fuerzas adversas un juicio de Dios, una sentencia sobre la verdad última. Pero, en torno a él, el mundo sigue su propio camino, indiferente a las preguntas y a las respuestas. Todas las cosas se han vuelto mudas y los combates distribuyen arbitrariamente, con indiferencia, la derrota o los laureles. Nunca más resonarán en la marcha del destino las palabras claras de los juicios de Dios>>¹⁴².

Goldmann, a su vez, hace consistir el problema central del pensamiento trágico en saber si en este universo racional construido por la ciencia y la filosofía modernas, un espacio infinito, mecánico, instrumentalizado, “indiferente al bien y al mal”, medible sólo en términos de éxito y fracaso técnicos —con la eficacia como valor supremo—, <<existe todavía un medio, una esperanza cualquiera, de recuperar los valores morales supraindividuales, si el hombre podrá todavía recuperar a Dios, o lo que para nosotros es sinónimo de esto y menos ideológico, la comunidad y el universo>>¹⁴³.

Se plantea aquí el problema en términos que sintonizan con el pensamiento camusiano: si ante la implacable presencia del mal cabe abrigar una esperanza desde una posición atea y, por tanto, de renuncia a otro mundo que no sea éste, habida cuenta de que el reparto de la salud y la enfermedad, de la riqueza y de la pobreza, del poder para someter voluntades y de la sumisión de éstas al mismo, ya no obedece a ningún designio divino sino tan sólo a un destino ciego, azaroso y, en demasiadas ocasiones, aciago.

Refiriéndose a la obra de Kafka, escribe Camus en *Le mythe de Sisyphe* que este autor, como hace Kierkegaard, acaba encontrando una esperanza, una salida al sinsentido, a través de su propia creación en la que queda patente que los elementos absurdos de la existencia le afirman en la necesidad de lo sobrenatural. Camus sostiene que, contra lo que suele creerse, la filosofía y el arte existencialistas están henchidos de esperanza, de <<saltos>> que pretenden salvar el vacío de lo absurdo y que, frente a esta posición, una auténtica obra absurda es aquella que, una vez destruida toda esperanza sobrenatural, describe la vida de un hombre dichoso, como lo encontramos en *El Zarathustra*, obra que convierte a Nietzsche en el único artista que ha llegado hasta las consecuencias extremas de una estética absurda¹⁴⁴.

Pero ¿dónde puede hallar su dicha el hombre que ha renunciado a todo salto hacia lo sobrenatural? La respuesta aparece en *L'homme révolté* y reside en la solidaridad: la fraternidad humana subsistente tras la muerte de Dios, una solidaridad universal que se extiende a toda la humanidad y se proyecta hacia el pasado —solidaridad con las generaciones que fueron víctimas de la injusticia— y hacia el futuro —solidaridad también con las generaciones venideras con las que se contrae el compromiso de dejarles un mundo más justo que el que nosotros mismos

¹⁴⁰ H. Lottman, *Albert Camus* (traducción de A. Álvarez Fraile, J. Muñoz Martín e I. Ortega Klein), Taurus, Madrid, 1994, pág. 65.

¹⁴¹ B. Pascal, *Pensées*, par. 91, ed. cit., pág. 1113.

¹⁴² Citado por L. Goldmann, *El hombre y lo absoluto* (traducción de Juan R. Capella), Península, Barcelona, 1968, pág. 50.

¹⁴³ L. Goldmann, *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Le mythe de Sisyphe*, II, 210.

heredamos—. El hombre de hoy no puede esperar un mañana más que a condición de saber renovar las bases mismas de su existencia, y ésta será precisamente la enorme tarea que Camus se propondrá llevar a cabo en su segunda época, apartándose para ello de su filiación original al esteticismo nietzscheano. El mérito de Camus está en buscar una tercera vía, una salida a este problema más allá de Dios o de la Nada: consiste, como veremos, en una moral laica basada en la compasión y la solidaridad entre sujetos que reconocen mutuamente su dignidad como un valor absoluto.

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

Camus constata la crueldad pero pretende demostrar, a su vez, que el hombre no merece ese sufrimiento y que, por ello, no todo resulta indiferente en lo tocante a la moral. Hay un valor por el que luchar: preservar en lo posible la felicidad y la dignidad de cada individuo como un bien absoluto. El conflicto trágico se da aquí, por tanto, entre la necesidad de una esperanza posible, que le permita al hombre salir del sinsentido en que la experiencia del mal le ha situado, y la constatación de que tal esperanza, aunque posible, será siempre problemática y estará amenazada por la imperfección de quien la sustenta, que no es otro que el propio ser humano.

3.2.2. Teodiceas racionalistas

La existencia del mal coloca al filósofo creyente en una posición determinada respecto a la existencia de la divinidad: es el abogado de Dios y defiende su causa¹⁴⁵. El profesor Javier Muguerza ha señalado que, ante un teólogo que sostuviera la imposibilidad de que Dios intervenga en el mundo a cada instante, un ignorante de buen corazón podría preguntar: <<¿Y qué otra cosa mejor tendría que hacer, por numerosas y respetables que sean sus restantes ocupaciones, que intervenir cada vez que oiga llorar a uno de aquellos niños?>>; y añade: <<Ningún progreso en el orden de nuestros conocimientos acallaría la pregunta del ignorante y menos aún lo haría la precisión leibniziana de que Dios, que no quiere el mal, se limita a *permitirlo*, pues ningún tribunal absolvería penalmente a un encausado que, pudiendo impedir un daño o auxiliar al damnificado, no lo hace>>¹⁴⁶.

Consideramos que la cuestión de cómo conjugar la existencia de la divinidad con la del mal no afecta tanto a una teología politeísta y antropomorfa como era la griega, donde los dioses luchan entre sí, envidian y se enfrentan a los mortales, son imperfectos y se someten al Destino, fuerza ciega que les supera; sino más bien al monoteísmo que sitúa en la cúspide del cosmos a un Ser Personal, Todopoderoso y Bueno, origen y causa de todo ser¹⁴⁷. En este sentido se ha expresado Paul Ricoeur en *Finitud y culpabilidad* que sostiene que el secreto de la antropología trágica es un secreto teológico, siendo la identidad entre lo divino y lo diabólico el nudo de esa teología y antropología trágicas. El héroe trágico es obcecado y conducido fatalmente a su perdición por los dioses, por lo que puede hablarse de la “malevolencia” divina, fruto de la envidia o los celos. Esto es inaceptable para una razón dualista que deslinda con nitidez los

¹⁴⁵ Cfr. G. Deleuze, *El pliegue* (traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta), Paidós, Barcelona, 1989, pág. 92.

¹⁴⁶ Javier Muguerza, “La profesión de fe del increyente: un esbozo de (anti)teodicea”, Conferencia pronunciada en el XVIII Foro del Hecho Religioso, Majadahonda (Madrid), 29 de septiembre al 1 de octubre de 1994.

¹⁴⁷ Cfr. *L'homme révolté*, II, 440.

orígenes respectivos del Bien y el Mal —como hace Platón en *República II*—¹⁴⁸. Es por ello que en el ámbito de la religión griega de indistinción bien/mal, no tiene sentido una teodicea. Así, en *Prometeo encadenado* de Esquilo, el héroe se rebela contra los dioses para favorecer al ser humano, siendo Zeus aquí el dios responsable de la injusticia. Puede hablarse así de un mal de fondo del que son víctimas los propios dioses, sujetos a la cólera y al sufrimiento.

Creemos que podría establecerse un paralelismo entre ese Zeus malvado y el Yaveh de Job, si bien, para que la analogía fuese plena, habría que suprimir el desenlace del libro bíblico. Una manera de explicar el hecho de que Yaveh se deje tentar por la apuesta de Satán es admitir que el poder satánico es inherente a la propia persona del dios del Antiguo Testamento. Yaveh, como Zeus, es también un dios celoso, envidioso de la perfecta santidad de su siervo Job. En ambos casos, el héroe es víctima de una agresión trascendente. Job, como Prometeo —que para Camus encarna el modelo griego de rebeldía—, no es un sufridor paciente, pues a aquél, como a Prometeo encadenado en la roca, le queda la fuerza rebelde de la palabra y la dureza de una voluntad que no se doblega.

La razón moderna secularizada va a interrogarse muy pronto acerca del problema del mal en relación con la existencia de la divinidad, pues halla en el mal el obstáculo fundamental para mantener la idea tradicional de un Dios personal, creador y providente. Así, Descartes reflexiona en *Meditaciones metafísicas* sobre el problema del mal moral y del error en relación con el Dios creador. ¿Puede atribuirse a Dios la responsabilidad de mi facilidad para errar y pecar, siendo él quien me ha creado? <<Cuanto más experto es el artífice —escribe Descartes—, más perfectas y cumplidas son las obras que salen de sus manos; ¿qué ser podremos imaginar, producido por ese supremo creador de todas las cosas, que no sea perfecto y acabado en todas sus partes?>>¹⁴⁹. Atribuye al ser humano un carácter intermedio entre Dios y la nada, siendo su participación en el no ser la causa de los defectos que en él hallamos. El entendimiento y la voluntad libre son las dos potencias que intervienen en nuestras acciones; pero, mientras que el entendimiento es muy limitado, la voluntad es infinita, de manera que <<ella es la que, principalmente, me hace saber que guardo con Dios cierta relación de imagen y semejanza>>, sostiene Descartes. El error y el pecado no nacen de cada una de ellas por separado, sino unidas, cuando, siendo mi voluntad mucho más amplia que mi entendimiento, no la contengo en los límites de éste, sino que la extiendo a cosas que no entiendo por no haberlas considerado adecuadamente, o por escapar a mis capacidades de comprensión. Se trata, pues, de un uso indebido de mi libre arbitrio por precipitación del mismo. La fuente del pecado y el error no es otra, pues, que la *privación* en que me hallo con respecto a mi entendimiento. Su carácter no es positivo, sino tan sólo negativo. Descartes salva la inocencia divina con un planteamiento similar al que estableciera el santo de Hipona doce siglos antes. Podemos afirmar, así, que el filósofo francés ensaya de esta manera la primera versión moderna de la teodicea y la teoría del pecado original, que encontrarán su mejor expresión en Leibniz y Kant, respectivamente.

Será en la órbita del racionalismo donde se volverá a plantear muy pronto el problema del mal y la existencia de Dios, surgiendo por vez primera el término ‘teodicea’. Como indicábamos en la introducción de este capítulo III, en su obra *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l’homme et l’origine du mal* [1710]¹⁵⁰, I, 21, Leibniz distingue tres clases de mal: el mal metafísico o *mal en sí*, el mal físico y el mal moral.

Entre todo el elenco de teodiceas surgidas en el cristianismo, la de Leibniz ocupa un lugar destacado y adolece de muchos de los defectos que el profesor Estrada enuncia en sus críticas a la

¹⁴⁸ Cfr. Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* [1960] (traducción de C. Sánchez Gil), Taurus, Madrid, 1982, págs. 514-517.

¹⁴⁹ Descartes, *Meditaciones metafísicas*, V, Alfaguara (edición de Vidal Peña), págs. 46-51.

¹⁵⁰ G. W. Leibniz, *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l’homme et l’origine du mal* [1710], Garnier-Flammarion, París, 1996. (Existe traducción española de Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, 1928).

teodicea tradicional. Así, en su *Essais de théodicée*, al referirse al sufrimiento de los inocentes, nos remite al capítulo 55, donde podemos leer: <<Por esta razón, no sólo las aflicciones serán abundantemente compensadas, sino que incluso comportarán el incremento de nuestra felicidad; y no sólo esos males son útiles, sino que incluso son indispensables>>¹⁵¹. Leibniz, con su doctrina de la armonía preestablecida en el mejor de los mundos posibles, se sitúa en un plano de generalidad tal que, además de indemostrables y, por lo mismo, irrefutables, sus argumentos son capaces de justificarlo todo: cualquier hecho, por aberrante que resulte, es admisible en un mundo cuya globalidad universal está ordenada hacia el bien supremo. Incluso en el infierno valdrían los planteamientos leibnizianos de la armonía preestablecida. Como hacía Voltaire, a los discursos del buen maestro Pangloss sólo cabe oponer la patencia de la imbecilidad, crueldad y mezquindad humanas, o bien la ciega ferocidad de los elementos naturales cuando desatan su ira. Por otra parte, los planteamientos de la teodicea leibniziana, como de otras teodiceas, se basa en un cálculo de cantidades que busca obtener el equilibrio o, mejor, la compensación del mal por la cantidad total de bienes. Pero esto parece justificar conclusiones tan crueles como que la superabundancia de la mitad del mundo que vive bien compensaría las miserias de la otra mitad. Este planteamiento cuantitativo le lleva a escribir, cuando se refiere a la cantidad de los salvados o condenados, y a su suerte respectiva que hay <<incomparablemente más bien en la gloria de todos los salvados que mal en la miseria de todos los condenados>>¹⁵². También le lleva este argumento a establecer sutiles distinciones difíciles de comprender o, en el peor de los casos, a plantear hipótesis extravagantes, como cuando, consciente del peso del mal en nuestra tierra (uno de los muchos mundos posibles), no tiene inconveniente en apelar a la probable existencia de seres extraterrestres felices que contrarresten en el cómputo cósmico a la legión de desgraciados terrícolas¹⁵³.

Kant, por su parte, define la teodicea como <<la defensa de la inmensa sabiduría del Creador contra los reproches que la razón le dirige a propósito de las imperfecciones del mundo>>, y añade: <<Se le denomina a esto defender la causa de Dios, aunque en el fondo esta causa no es más que la de nuestra propia razón, de una razón que, llegado el caso, desprecia presuntuosamente sus límites>>¹⁵⁴.

Camus ha rechazado todas estas teodiceas porque, además de no resolver el problema del mal, se apoyan en una condena de la condición humana que es percibida como naturaleza manchada desde el origen de su existencia. Tal vez pensó que la única teodicea satisfactoria sería la que se deriva de la filosofía de Spinoza, que nos da una visión de la realidad que Camus define como <<un mundo para valientes>>¹⁵⁵: los seres humanos no somos libres, mas Dios tampoco. Este argumento conduce a una terrible conclusión: no hay responsabilidad moral, ni en Dios ni en los hombres. Para Spinoza, escribe Camus en el verano de 1942, lo inconcebible no es que Dios haya creado la imperfección al mismo tiempo que la perfección, sino que no la hubiera creado, pues teniendo la potencia de crear toda la gama de lo perfecto a lo imperfecto, no podía dejar de hacerlo¹⁵⁶. El universo espinosiano es despiadado porque concibe la existencia sin finalidad ni origen en un mundo que está cumplido y que siempre lo ha estado, es decir, en un eterno presente, como el de Schopenhauer.

En las páginas que siguen, nos centraremos en el mal moral y el físico, por estar vinculado el metafísico a una ontología caduca que hace de la maldad algo intrínseco a la criatura, derivada de la propia finitud y materialidad de las cosas, es decir, de su imperfección. El mal moral, ya sea

¹⁵¹ *Ídem.*, pág. 435. (La traducción de los textos de Leibniz es mía.)

¹⁵² *Ídem.*, pág. 47.

¹⁵³ *Ídem.*, pág. 435.

¹⁵⁴ I. Kant, *Sobre el fracaso de todos los ensayos de teodicea*.

¹⁵⁵ *Carnets II*, pág. 47.

¹⁵⁶ *Ídem.*, 46-48.

como mal padecido, ya sea como mal producido, siéndolo en ambos casos de manera consciente, es el único que admite una consideración ética; mientras que el mal físico, la enfermedad — anticipación de la muerte—, nos interesa en la medida en que tal experiencia del mal puede convertirse para la víctima en uno de los responsables de la caída en el absurdo o el sinsentido. Sólo el mal moral requiere el concurso de nuestra libertad: el hombre es un ser que se halla escindido ante la doble posibilidad de optar por la moralidad o la injusticia. Esa libertad nos eleva a la condición de sujetos morales.

3.3. Filosofía griega y cristianismo

Viviéndola ellos mismos es como los dioses justifican la vida humana, ¡única teodicea satisfactoria!

F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*¹⁵⁷

Comenzaremos presentando las reflexiones camusianas en torno a la visión cristiana del mundo y del mal, para estudiar después la visión griega, más afín a Camus. Se verá, por último, cómo a partir de la sensibilidad griega, pero sin abandonar el discurso cristiano de la fraternidad y la compasión, Camus elabora sus propuestas morales de sentido, valiéndose de dos personajes mitológicos: Prometeo —que viene a sustituir a Sísifo— y Némesis.

En su estudio de licenciatura sobre el cristianismo, indaga en las relaciones entre el helenismo y el cristianismo, así como en torno al papel del neoplatonismo en el pensamiento cristiano, dedicando especial atención a Agustín de Hipona, autor por el que, desde este momento y hasta el final, sentirá una especial afinidad. Camus reflexiona en torno al problema del mal y a la concepción de la razón en la filosofía griega y el pensamiento cristiano. En este trabajo de juventud —Camus obtiene el diploma en mayo de 1936—, manifiesta gran interés por el mensaje cristiano. A lo largo de este ensayo se refiere a aquellos sucesos y valores que siempre admiró en esta religión: la encarnación de Cristo, su mensaje de fraternidad y misericordia universales — llega a hablar de una moral superior¹⁵⁸—, así como el rechazo de la omnipotencia de la razón en Agustín: frente a la razón todopoderosa de Plotino, Camus se adhiere a la razón humillada, a la gnoseología del límite que, como luego hará Pascal, subraya el obispo de Hipona¹⁵⁹.

En la primera parte estudia el cristianismo evangélico, siendo la muerte y la redención, la encarnación como mensaje original del cristianismo, el pesimismo y la esperanza, los temas que aquí cobran protagonismo¹⁶⁰; en la segunda se ocupa de la Gnosis como intento de diálogo intelectual greco-cristiano. Camus habla aquí de una reflexión en términos griegos sobre temas cristianos. En la tercera parte aborda el pensamiento de Plotino y la Razón mística. En la cuarta, “El Verbo y la Carne”, se centra en Agustín a quien imagina dividido entre la sensualidad, el gusto por lo racional y el deseo de una fe que nace del tormento ocasionado por la patencia del mal. El pensamiento de este filósofo cristiano, oriundo como él del norte de África, seduce a Camus.

¹⁵⁷ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., págs. 52-53.

¹⁵⁸ *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*, II, 1234.

¹⁵⁹ *Ídem.*, II, 1304-1306.

¹⁶⁰ Camus resume así los primeros pasos del cristianismo: <<Rechazo de la especulación, interés práctico y religioso, primacía de la fe, pesimismo respecto al ser humano e inmensa esperanza que nace de la Encarnación, son los temas que reviven en los hombres y las obras de los primeros siglos de nuestra era>> (II, 1239).

3.3.1. El Gnosticismo

Fruto del encuentro que a partir del siglo II tiene lugar entre la religión cristiana y el helenismo, nace el Gnosticismo, que Camus define como una reflexión que emplea conceptos griegos para arrojar luz sobre misterios cristianos. Tertuliano reprochará a los gnósticos el escándalo de creer que a los Evangelios pueda unirse una explicación racional acerca del mal. La primera generación gnóstica –primera mitad del siglo II: Basílides, Marción, Valentín–, entroncando con la tradición pitagórica, defiende el carácter salvífico del conocimiento de la divinidad, e insiste en que el bautismo no basta al cristiano para alcanzar la salud. A Camus le interesa en el pensamiento gnóstico sus respuestas al problema del mal y la redención del mismo.

Basílides desarrolla una teoría del pecado original que Camus considera interesante. Dos son las afirmaciones del gnóstico: que el pecado entraña siempre un castigo, y que hay una posibilidad de enmienda y de rescate a partir del sufrimiento. El caso de los mártires es emblemático para Basílides: su privilegio consistió justamente en poder expiar por completo sus pecados a través del sufrimiento extremo. Cristo es el mayor de los mártires y su martirio, continúa Basílides, indica la existencia, también en él, de un pecado, idea ésta que Camus retoma en *La chute*: su protagonista, Clamence, atribuye a Cristo una culpa: la muerte de los inocentes provocada por el anuncio de su nacimiento.

Por su parte, Marción, al realizar sus investigaciones acerca del mal, llega a la conclusión de que existen dos divinidades: la una, superior, reina en el mundo invisible –y se ha manifestado a través de Jesucristo–; la otra, subalterna, es el dios de este mundo, un dios malvado y cruel, que se identifica con el del Antiguo Testamento, el que persigue y pone a prueba a Job para demostrar su poder ante Satán. El dios perverso inspira el Antiguo Testamento; el dios bueno, el Evangelio. Cristo es el enviado del dios supremo para combatir al malvado, creador del mundo, y liberar al hombre de su dominio. Es precisamente el sentimiento de la radical novedad del cristianismo el que hace a Marción establecer esta oposición entre judaísmo y cristianismo. El maniqueísmo, que subyugará a Agustín en su juventud, desarrollará ésta y otras tesis gnósticas.

Valentín también se siente obsesionado por el problema del mal. Acerca de las realidades contenidas en la tragedia clásica escribe este autor: <<Vine a creer en la realidad de lo que representan las tragedias, estuve persuadido de que no ponen ante nuestros ojos sino la verdad. (...) No veía como algo increíble que dos hermanos hubieran podido combatirse entre sí. Y no encontraba en mí la fuerza de decir que Dios era el autor y el creador de todos esos males>>¹⁶¹.

Camus cree descubrir en esta visión pesimista del mundo la huella de una sensibilidad moderna¹⁶². El gnóstico considera que el mundo es malo, pero no puede aceptar de ningún modo que Dios pueda ser su autor, buscando por ello un principio equivalente y rival del poder divino. Por tanto, el joven Camus se interesa por el gnosticismo como movimiento que pretende dar respuesta al mal, destaca la naturaleza humana de Cristo o reflexiona sobre la experiencia del sufrimiento, y se distancia de él en otros aspectos, como la negación gnóstica de la Encarnación, que para Camus constituye un mensaje central del cristianismo.

Ya en el siglo III aparece una filosofía con especial relieve en el encuentro entre el cristianismo y el pensamiento griego. Para el neoplatonismo el origen del mal radica en la materia, de la que se subraya su naturaleza indigente, por ser una “nada positiva” que, a diferencia de lo que ocurre con el alma, no aspira a Dios. Nuestra alma siente el impulso de Eros hacia lo bello, y amar es desear aquello que nos falta. La belleza nos atrae por su luminosidad que

¹⁶¹ Citado por Camus, II, 1261.

¹⁶² Hans Jonas ha desarrollado esta misma idea al destacar cierta proximidad entre los temas y posiciones gnósticos y el existencialismo moderno en *El principio de vida: hacia una biología filosófica* (trad. J. C. Mardomingo Sierra), Trotta, Madrid, 2000, págs. 279-301.

es promesa de perfección y, por ello, de felicidad. Pero el deseo de la belleza, como el de la misma verdad, no son sino estados transitorios que es necesario superar para llegar a Dios. Nada es deseable más que por lo Uno que lo anima.

Sobre Plotino, al que denomina <<artista y filósofo>>, y por quien muestra interés especial por el hecho de no compartir el desprecio del mundo que profesaron los gnósticos, escribe Camus: <<Meditación de solitario, enamorado del mundo en la medida en que no es más que un cristal en que se divierte la divinidad. Pensamiento penetrado de los ritmos silenciosos de los astros pero pendiente del Dios que los ordena, Plotino piensa como artista y siente como filósofo>>¹⁶³. Sin embargo, Plotino se aparta del Dios-Hombre y del humanismo, que constituyen para Camus las dos grandes aportaciones del cristianismo. El neoplatonismo constituye, para él, un perpetuo esfuerzo por conciliar nociones contradictorias: razón mística, inteligencia sensible, Dios inmanente y trascendente; un balanceo constante entre lo sensible y lo intelectual. Y en este diálogo entre el corazón y la razón —que a Camus le recuerda a Pascal—, la verdad no puede expresarse más que por imágenes —y de ahí la abundancia de comparaciones en Plotino—.

3.3.2. El pecado original y la gracia

Pero es en Agustín donde, desde posiciones cristianas, la filosofía intenta afrontar por primera vez el problema de la teodicea que el obispo de Hipona vivió con intensidad desde su juventud. Camus, que lo define como el único gran espíritu cristiano que ha mirado de frente el problema del mal, presenta su obra como el primer lugar en que la fe cristiana y la razón se miden entre sí, decantándose aquí el envite de parte de la fe, pues, para este padre de la Iglesia, la sola inteligencia no basta, dado que <<la beatitud comienza por la humildad>>. Considera la filosofía agustiniana como una segunda revelación, <<la de una Metafísica cristiana después de la fe evangélica>>, y añade: <<El milagro es que las dos no sean contradictorias>>¹⁶⁴. Sorprende a Camus la fusión, dados los postulados novedosos del cristianismo respecto al mundo greco-romano: el providencialismo, el creacionismo, la filosofía de la historia, el menosprecio de la inteligencia y, muy especialmente, la aparición de Jesús y su Encarnación.

Camus destaca la importancia que reviste el problema del mal para Agustín y la fecundidad de su obsesión. En su propio caso ocurrirá algo parecido, pues el mal en todas sus formas es el hilo conductor de su pensamiento y su obra, el acicate que le empuja a buscar una salida al sinsentido sin renunciar a los principios sentados por el pensamiento absurdo.

Frente a la civilización griega pesimista y trágica, el cristianismo, con su Dios crucificado y resucitado, aporta una esperanza trascendente para la fútil condición humana. Pero en su búsqueda de una respuesta al mal, Agustín recalca en el maniqueísmo, deudor del gnosticismo. <<Yo seguía buscando el origen del mal y no hallaba salida>>, escribe¹⁶⁵, y confiesa vivir acosado y corroído por el temor de morir sin haber descubierto la verdad¹⁶⁶. En relación con el mal, dice descubrir en el platonismo su vinculación con la materia y su naturaleza completamente negativa¹⁶⁷; pero, aun admitiendo esta concepción ontológica, será en el misterio cristiano de la Encarnación donde cree hallar el camino para resolver el enigma, y es este el acontecimiento que le empuja a la conversión.

¹⁶³ II, 1286.

¹⁶⁴ *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*, II, 1306.

¹⁶⁵ San Agustín, *Confesiones*, VII, 7, 11, (traducción de V. M. Sánchez Ruiz), Apostolado de la Prensa, Madrid, 1964, pág 154.

¹⁶⁶ *Ídem*, VII, 5, 7, pág. 150.

¹⁶⁷ *Ídem*, VII, 12 y VIII, 13.

En el libro III de las *Confesiones*, capítulo 7, señala Agustín entre las “ignorancias” que le hicieron caer en el “error maniqueo” su concepción sobre el origen del mal y la naturaleza del mismo. El problema de la teodicea lo expone con estas palabras: <<¿De dónde viene el mal? ¿Será que aquello de que las hizo (a las criaturas), era alguna materia mala, y le dio forma y la ordenó, pero dejó en ella algo que no convirtiéndose en bien? Y eso ¿por qué? ¿Acaso el que es omnipotente era impotente para transformarla toda y mudarla, de modo que no quedase en ella mal alguno?>>¹⁶⁸. Como decíamos, la primera solución a sus incertidumbres la halló en el maniqueísmo: <<Y como mi piedad, por poca que fuese, me obligaba a creer que un Dios bueno no había creado una naturaleza mala, me imaginaba yo dos magnitudes, una en contra de otra, ambas infinitas, aunque menor la mala y mayor la buena>>¹⁶⁹.

Pero, tras su conversión, estas disquisiciones seguían atormentando la fe, todavía incipiente, de Agustín: <<¿Quién me hizo a mí? ¿Acaso no fue mi Dios, que no sólo es bueno, sino la misma Bondad? Pues ¿de dónde me viene este querer el mal y no querer el bien, para que hubiese causa de ser justamente castigado? ¿Quién puso esto en mí y plantó en mí este semillero de amargura, pues todo yo fui hecho por mi dulcísimo Dios? Si el diablo fue el autor, ¿de dónde viene el mismo diablo? Y si él también, por su perversa voluntad, de ángel bueno se hizo diablo, ¿de dónde le vino a él mismo la mala voluntad? (...) Con estos pensamientos me hundía de nuevo y me ahogaba>>¹⁷⁰.

Desde el punto de vista filosófico, es el platonismo quien le da una respuesta satisfactoria: <<No entendía que el mal no es sino privación del bien hasta lo que enteramente no es y que, por tanto, carece de una entidad propia>>. Si el mal fuese sustancia, sostiene, sería bueno, pues Dios hizo buenas todas las cosas. Agustín reconoce el tesoro de la sabiduría contenido en los libros paganos, atribuyéndosela a Dios: <<Aquel oro era vuestro, dondequiera que se hallara>>, escribe, remitiéndose al libro del *Éxodo*¹⁷¹. Y añade que en el pensamiento platónico se insinúa continuamente la presencia de Dios y del Verbo¹⁷².

El mal físico puede ser explicado por analogía a la función que cumplen las sombras en una pintura: como ellas sirven al conjunto de la obra, el mal físico sirve a la armonía universal. Pero el problema es más complejo en el caso del mal moral pues aquí entra en juego la libertad humana: ¿Cómo ha podido Dios darnos una voluntad capaz de hacer el mal? A pesar de ello, a Agustín no sólo le inquieta el mal moral, sino también el natural y su mayor expresión, la muerte: ¿por qué no somos inmortales?, ¿por qué no podríamos vivir gozando de nuestro cuerpo sin el temor a perderlo?¹⁷³.

Resuelto, gracias al platonismo, el problema del mal metafísico y natural, para el mal moral halla Agustín la respuesta en el libre albedrío humano, siendo la causa de nuestro sufrimiento el mal que hacemos a voluntad y el recto juicio divino que nos castiga. Es el Dios retributivo del Antiguo Testamento que premia a los buenos y castiga a los malos. El mal es definido como <<perversidad de la voluntad>>¹⁷⁴. La solución de Agustín es ésta: el pecado es consecuencia de la falta original que nos es imputable. La naturaleza lábil del hombre le inclina al pecado, pues la voluntad ya no es completamente libre para hacer el bien, sino que se encuentra desgarrada por dos impulsos contrapuestos: <<Y por eso ya no era yo el que la obraba, sino el pecado que habitaba en mí (*Rom*, 7, 17) en castigo de otro pecado más libre, por ser yo hijo de Adán>>¹⁷⁵. Es por ello que Dios nos envía el auxilio de la gracia: <<La dulzura de vuestra gracia,

¹⁶⁸ *Ídem.*, VII, 5, 7.

¹⁶⁹ *Ídem.*, V, 10, 20.

¹⁷⁰ *Ídem.*, VII, 3, 5.

¹⁷¹ *Éxodo*, 3, 22; 11, 2.

¹⁷² San Agustín, *Ídem.*, VIII, 1, 2.

¹⁷³ *Ídem.*, VI, 16, 26.

¹⁷⁴ *Ídem.*, VII, 17, 22.

¹⁷⁵ *Ídem.*, VIII, 10, 22.

con la cual es poderoso todo hombre flaco>>¹⁷⁶. Agustín insiste en la vanidad de la virtud por sí misma: la gracia en primer lugar, la virtud después¹⁷⁷. Dios encarnado, muerto y resucitado, comparte nuestra suerte y nos ofrece el auxilio de la gracia para vencer el pecado y la muerte. Ésta es la solución agustiniana.

En la teoría del pecado original está la clave de los sufrimientos: esa mancha vino a destruir la primigenia naturaleza feliz e inmortal del ser humano, afirma Agustín contra los pelagianos. Nuestro ser está viciado, y, sin bautismo, el hombre está abocado a la condenación. Propiamente hablando, el ser humano ha perdido la libertad del “*posse non peccare*”. Nuestra libertad no existe o está muy menguada: incluso el número de los que se salvarán está predeterminado. Dependemos completamente de la gracia y la misericordia divinas. De aquí extrae Camus una consecuencia que le escandaliza particularmente y en la que se detendrá en *La peste*: el abandono de los niños no bautizados. Esto, unido al dolor de los inocentes, constituye ya desde aquí, y a lo largo de toda su obra, un escollo insalvable para cualquier intento de teodicea. La teoría del pecado original y la de la gracia divina, que Camus conoce a través de Agustín, aparecerán reiteradamente en *La peste* y en *La chute*.

El pecado original, expresión de la idea primitiva e intuitiva de que la culpa, como el honor, se extiende a través de la estirpe de una generación a otra, es la respuesta teórica a la presencia abrumadora del sufrimiento y la muerte, e incluso al mal moral, fruto de una voluntad torcida irremisiblemente. Ésta es la posición de Agustín¹⁷⁸, que continúa así con la teoría de la retribución, basada, a su vez, en la concepción providencialista de Dios presente en la tradición bíblica¹⁷⁹.

También Pascal imputa el mal a la caída y, por consiguiente, a la libertad humana. Para él, como para numerosos Padres de la Iglesia, el sentido del primer pecado depende de la encarnación de Cristo. Sobre Pascal escribe el profesor Leduc-Fayette: <<Quiso anclar en el espíritu de sus interlocutores la idea de la falta primera, como principio explicativo de esta “realidad del mal”>>¹⁸⁰.

¹⁷⁶ San Agustín, *Op. cit.*, X, 3, 4.

¹⁷⁷ La posición agustiniana coincide con la leibniziana en la interpretación que de la misma hace Gilles Deleuze. La armonía está preestablecida por Dios que regula la vida de las mónadas, autómatas que existen clausuradas en sí mismas: <<El principio de optimismo, o del Mejor, salva la libertad de Dios: el juego del mundo y de Dios garantiza esa libertad. Hay un Adán que no peca, un Sexto que no viola a Lucrecia en otros mundos posibles. Que César no pase el Rubicón no es imposible, sino solamente incompatible con el mundo elegido, el mejor. (...) Ahora bien, la libertad del hombre no está a salvo, en la medida en que debe ejercerse en ese mundo existente. En lo que concierne al hombre, no basta con que Adán pueda no pecar en otro mundo, si peca ciertamente en éste. Uno tiene la impresión de que Leibniz nos condena todavía más duramente que Spinoza, en el que al menos había un proceso de liberación posible. Mientras que, para Leibniz, todo está cerrado desde el principio, bajo la condición de clausura. (...) ¿Cómo confundir la libertad con la determinación interna, completa y preestablecida de un autómata esquizofrénico?>> —G. Deleuze, *El pliegue*, ed. cit., págs. 93-94—.

¹⁷⁸ <<San Agustín hizo del mito de Adán y Eva una historia real (...). Salvó teóricamente la justicia divina (...), agravó el sufrimiento al añadir la culpa. (...) El problema se agravó con la cristología de la satisfacción de S. Anselmo. El hombre cometió un pecado imperdonable (...) La diferencia infinita entre Dios y el hombre, incapacitaba al segundo para compensar la ofensa (...) Para esto, se hizo hombre el Verbo divino. (...) Aquí se legitima el sacrificio y la violencia, desde Dios mismo. Dios sólo se aplaca con la sangre>> (Juan A. Estrada: “¿Desde el sufrimiento encontrarse con Dios?”, *Communio*, XXXII, 1999, págs. 106-107. Este artículo recoge algunas de las tesis contenidas en su obra *La imposible teodicea. La crisis de la fe en Dios*).

¹⁷⁹ Cfr. Juan A. Estrada, *Loc. cit.*, págs. 103-115.

¹⁸⁰ Denise Leduc-Fayette, *Pascal et le mystère du mal. La clef de Job*, ed. cit., pág. 111. En esta obra se ofrecen multitud de fragmentos en apoyo de esta concepción del pecado original. De Agustín, por ejemplo: <<Los males provienen de esta raíz de error y de amor perverso que todos los hijos de Adán poseen en ellos desde su nacimiento>>; y acerca de Pascal, escribe el autor: <<La causa del mal es así el pecado original que (según Pascal) ha sumergido a los hombres “en una corrupción universal”>> (*Ídem*, pág. 216); <<El mal es consentido por el libre arbitrio. “La voluntad de los hombres es la causa de la condenación”>> (*Ídem*, pág. 227). (La traducción es mía.)

Pero esta teología del pecado original y del Dios justiciero resulta caduca, e incluso cínica, al contrastarla con la realidad concreta del mal y su presencia en las vidas humanas de manera azarosa. Su objetivo no era sino salvar <<teóricamente la justicia divina, al hacer responsable al ser humano>>¹⁸¹, idea que encontramos en autores que siempre interesaron a Camus, como los mencionados. Así, ante el problema de la teodicea, Pascal, siguiendo aquí el análisis agustiniano, afirma con rotundidad: <<Es necesario que nazcamos culpables, o Dios sería injusto>>¹⁸². La tesis es clara: condenamos al ser humano para salvar la inocencia divina.

El profesor Estrada señala cómo Camus y otros autores ateos han protestado contra esta imagen cruel del Dios judeocristiano y han extraído <<las consecuencias pertinentes. Olvidemos a un Dios, cuya mayor excusa es que no existe, y concentrémonos en el hombre. Esta es la grandeza humanista de algunas corrientes ateas, representadas por Dostoievski, Camus o Bloch>>¹⁸³. Estrada concluye afirmando que ninguna teología ha dado respuesta satisfactoria al problema del mal. Pero, en su opinión, el escándalo del mal se mitiga con la esperanza de la resurrección acaecida en Cristo. No hay, así, respuesta aquí y ahora, pero sí tras la muerte.

Creemos que existe una tendencia a dar del ateísmo una visión negativa y simplificadora. Cuando el profesor Juan Antonio Estrada se refiere a lo que denomina <<la contradicción fundamental entre Dios y el mal>> —mostrando que una determinada imagen de Dios, que coincide en buena medida con la construida tradicionalmente por la teología cristiana, además de no dar respuesta a las cuestiones que el mal suscita, hace del ser humano un ser desgraciado y culpable—, sostiene que <<el ateísmo es una reacción humanista ante una imagen inaceptable de Dios>>¹⁸⁴. Este planteamiento, en el que, como señalábamos páginas atrás, incurre también Camus, hace del ateísmo un pensamiento puramente negativo: el mal existe, luego Dios no. Llamar ateo al no creyente, abona ya esta posición: todos los sustantivos utilizados habitualmente llevan un prefijo negativo. Pero el ateo se atiene exclusivamente a la razón —al carecer de la fe que el propio creyente postula como imprescindible para la creencia—, y su razón no ve argumentos convincentes para sostener la existencia de un ser que es radicalmente otro, es decir, de naturaleza diversa a todo lo demás conocido. Ante esta situación, el no creyente afirma la existencia de lo que ve y nada más, aun cuando pueda reconocer la utilidad de creer en esa otra realidad consoladora. Puede incluso interpretarse la increencia como la actitud original, al no aventurar la existencia de seres que, al menos desde el punto de vista racional, no pueden inscribirse en el discurso humano, pues su existencia es más que problemática. El no creyente confía en la vida y, si es humanista como Camus, en la vida humana. Incluso en la Antigua Grecia se dio la increencia entre algunos filósofos sofistas, como Critias. Esto nos permite ver que la increencia religiosa no depende necesariamente de la imagen más o menos benévola que el ser humano pueda forjarse de la divinidad, dado que el antropomorfismo y proximidad de los dioses griegos no fue óbice para que esta actitud se diera.

Si Camus protesta contra la posición cristiana en torno al pecado original y la necesidad de la gracia divina que acabamos de exponer es por su planteamiento humanista y antropodiceico: la autonomía moral del ser humano y su inocencia originaria deben quedar en pie como veremos en las páginas que siguen.

¹⁸¹ Juan A. Estrada, *Ibidem*.

¹⁸² B. Pascal, *Pensées*, 237.

¹⁸³ Juan A. Estrada, *Ídem*, págs. 108-109.

¹⁸⁴ *Ídem*, págs. 103-105.

3.3.3. La rebeldía y la gracia como nociones excluyentes

Expuesta la posición agustiniana, expresa Camus sus reparos: <<La gracia divina es aquí absolutamente arbitraria: el hombre sólo debe confiar en Dios. ¿Cómo hablar entonces de libertad humana? Pero es que precisamente nuestra única libertad es la de hacer el mal. La última confesión de san Agustín sobre esta cuestión vital para un cristiano es una confesión de ignorancia. El arbitrio divino permanece intacto>>¹⁸⁵.

Camus establece una dicotomía entre el reino de la gracia divina y el de la justicia humana¹⁸⁶. El hombre del siglo XIX, nos dice, se pregunta acerca de si es o no posible vivir sin la gracia, respondiéndole el rebelde que se puede vivir sustituyéndola por la justicia; mientras que en el siglo XX, el hombre se pregunta acerca de cómo vivir sin la gracia y sin la justicia¹⁸⁷.

La doctrina del pecado original salva a Dios, pero condena al hombre cuya naturaleza está herida desde el propio nacimiento e inclinada hacia el mal. El sufrimiento no es, en este contexto, más que el merecido castigo que sólo la gracia puede reparar. El hombre es, así, un ser débil y esclavo de su propia condición. Este aspecto es, en opinión de Camus, el más oscuro del cristianismo. Bajo esta faz se le presenta como la justificación de una injusticia¹⁸⁸ y cuando le acusan de pesimismo, Camus responde afirmando no ser él quien ha inventado la miseria de la criatura, ni quien ha gritado *nemo bonus*, ni quien ha sostenido la condenación de los niños no bautizados. La imagen de un Dios terrible y todopoderoso tiene expresiones tan crueles como la muerte de los primogénitos en Egipto ordenada por Dios como castigo¹⁸⁹. Diversos son los textos bíblicos en que la peste aparece como epidemia que Yahvé envía sobre sus enemigos¹⁹⁰, textos que Camus recoge con exhaustividad en sus *Carnets*¹⁹¹.

Camus concibe muy pronto la gracia y la rebeldía como nociones excluyentes, asignando la primera al mundo cristiano y la segunda al griego¹⁹². Llega a señalar que podría probarse que no puede haber para un espíritu humano más que dos universos posibles: el de lo sagrado —es decir, el de la gracia—, y el de la rebeldía¹⁹³. Para Camus la religión cobra aquí un papel similar al que le otorgaba Marx: en el ámbito de lo sagrado no cabe sino una rebeldía deforme; el hombre rebelde es un hombre arrojado fuera del ámbito de lo religioso. En éste, las respuestas están dadas todas ellas de una vez y, por esta razón, afirma Camus, la metafísica se diluye en la religión y es reemplazada por el mito. La creencia en la vida eterna salva muchos problemas, incluido el de la teodicea: el mal no es definitivo; el bien triunfa al cabo¹⁹⁴, aunque de manera insatisfactoria.

En *L'homme révolté* desarrolla esta idea. La teodicea puede concebirse como una expresión entre otras de la rebelión metafísica que Camus condena, y cuyo rasgo principal es una insatisfacción profunda con la existencia humana. El rebelde metafísico ateo siente el mismo rechazo por el universo que el rebelde metafísico creyente y, para mostrarlo, recoge Camus unas palabras de Sade que para él es el primer rebelde metafísico de la historia: <<Aborrezco la naturaleza... Quisiera trastornar sus planes, resistir su marcha, detener la rueda de los astros,

¹⁸⁵ II, 1298.

¹⁸⁶ Cfr. *L'homme révolté*, II, 510-511.

¹⁸⁷ Cfr. *Ídem.*, 629.

¹⁸⁸ *Carnets II*, pág. 112 (año 1943).

¹⁸⁹ *Éxodo*, 12, 29.

¹⁹⁰ *Éxodo*, 9, 15; *Levítico*, 26, 25; *Deuteronomio*, 28, 21; *Jeremías*, 14, 12; 21, 7 y 9; 24, 10; *Ezequiel*, 5, 12; 7, 15.

¹⁹¹ *Carnets II*, pág. 66 (diciembre de 1942).

¹⁹² Nos referimos al texto "Remarque sur la révolte" (II, 1682-1697), aparecido en *L'existence* en 1945, cuando no se han publicado las principales obras de la rebeldía, pero que contiene ya germinalmente las ideas fundamentales que vertebrarán el ensayo *L'homme révolté*.

¹⁹³ *Ídem.*, 1688.

¹⁹⁴ "Réflexions sur la guillotine", II, 1057.

revolver los globos que flotan en el espacio, destruir lo que la sirve, proteger lo que la perjudica; en una palabra, insultarla en sus obras, y no puedo conseguirlo>>¹⁹⁵, y Camus señala como rasgo común a Sade y al Romanticismo la preferencia por el mal. Tal insatisfacción lleva a buscar responsables del mal y, descartada la responsabilidad humana, al menos en lo tocante a algún tipo de mal (metafísico y físico), el dedo acusador se dirige a Dios. El ateo lo niega –según la fórmula de Stendhal: <<La única excusa de Dios es que no existe>>- , el creyente, lo justifica (Agustín y Leibniz); pero, para él, ambos están situados en un mismo contexto de resentimiento y rechazo de un universo insatisfactorio. El *amor fati* redime de esa insatisfacción existencial y metafísica¹⁹⁶, nos reconcilia con la existencia y hace inútil la teodicea. Por eso Nietzsche, según Camus, renunció a toda forma de rebeldía metafísica contra el mundo y retomó los orígenes del pensamiento, los presocráticos¹⁹⁷, para, equiparando libertad con heroísmo, definir aquella como la adhesión apasionada al propio destino en todas sus dimensiones, propugnando una aceptación del destino en su totalidad. El mundo es como es, y el mal, contra Agustín, no posee un carácter más privativo que el bien. No cabe hablar, tampoco, de otros mundos posibles donde el mal no exista, contra Leibniz. Ni el mal ni el bien exigen justificación, ni tampoco responsables: <<Negamos a Dios, negamos la responsabilidad de Dios; sólo así liberamos al mundo>>, es la consigna de Nietzsche; la de Camus, <<no se puede juzgar al mundo>>¹⁹⁸.

No obstante, para Camus sigue en pie otra rebeldía, la que se dirige contra el mal remediable, en especial la injusticia, que la gracia y la escatología religiosa hacen inválida: <<Por supuesto, hay una rebeldía metafísica al comienzo del cristianismo, pero la resurrección de Cristo, el anuncio de la parusía y el reino de Dios, interpretado como una promesa de vida eterna, son las respuestas que la hacen inútil>>¹⁹⁹.

Camus hace responsable al cristianismo de la rebeldía metafísica estableciendo una estrecha dependencia entre el Dios personal cristiano y la actitud moderna de negación radical frente a una realidad insatisfactoria: un ser más allá de todo límite tiene como corolario inevitable una rebelión humana de exigencias desmesuradas, nos viene a decir. Camus resalta la diferente concepción de la divinidad en Grecia y en el cristianismo²⁰⁰. Por ello el héroe trágico encarnado en Prometeo es tan dispar al rebelde metafísico: aquél está contenido en su rebeldía por la medida; se rebela contra Zeus y contra la condición que éste ha conferido al ser humano, pero no lo hace contra el mundo en general: <<Es que la rebeldía metafísica supone una visión simplificada de la creación que los griegos no podían tener. Para ellos no estaban los dioses de un lado, y los hombres, de otro, sino grados que conducían de los últimos a los primeros. La idea de la inocencia opuesta a la culpabilidad, la visión de una historia toda ella resumida en la lucha del bien y del mal les era ajena>>²⁰¹.

Frente a esto, en el judeocristianismo aparece la noción del dios personal, creador y responsable de todas las cosas: esto explica, según Camus, el surgimiento de la protesta radical expresada en la rebeldía espuria, la metafísica.

Rastreando el origen de esa actitud de rechazo del mundo o de rebeldía metafísica, halla Camus en Epicuro y Lucrecio un primer atisbo de esa sensibilidad que supone una transformación en el espíritu griego antiguo. Lucrecio, en opinión de Camus, inicia una rebelión contra la divinidad en nombre de la dignidad humana. En su obra aparecen nuevos conceptos, extraños al espíritu griego, como los de culpa y castigo. El sufrimiento de los inocentes hace a

¹⁹⁵ Citado en *L'homme révolté*, II, 455.

¹⁹⁶ Cfr. *Ídem.*, 708.

¹⁹⁷ Cfr. *Ídem.*, 482 y sigs.

¹⁹⁸ Cfr. *Ídem.*, 475.

¹⁹⁹ *Ídem.*, 430.

²⁰⁰ Cfr. *Ídem.*, 438-439.

²⁰¹ *Ídem.*, 439-440.

Lucrecio levantar su voz contra los dioses tradicionales. <<Y no es por azar que el poema de Lucrecio termine con una prodigiosa imagen de santuarios divinos repletos de cadáveres acusadores de la peste>>²⁰², añade Camus, que subraya la sensibilidad de Lucrecio ante el problema de la teodicea, lo que lo arroja del mundo griego y lo aproxima al espíritu cristiano.

La totalidad es, según Camus, el viejo sueño de unidad común a los creyentes y a los rebeldes, pero, en este último caso, proyectado horizontalmente en una tierra privada de Dios²⁰³. En ambos casos, la rebeldía metafísica tiene su origen en la noción cristiana de divinidad, pues: <<La noción del dios personal, creador y, por tanto, responsable de todas las cosas, da todo su sentido a la protesta humana. (...) La historia de la rebeldía es inseparable de la del cristianismo en el mundo occidental>>²⁰⁴. Por el contrario, la rebeldía humanista contra la injusticia, incompatible con el cristianismo, se desarrolla en el contexto de la cultura griega, siendo Prometeo el primer modelo de la protesta filantrópica que halla Camus. La rebeldía metafísica, como también las revoluciones históricas iniciadas en el XVIII, son meras desvirtuaciones de esa primera y original rebeldía que Camus quiere rescatar con su <<pensamiento de mediodía>> que pretende erigir más allá del nihilismo.

El estudio *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme* concluye con un reconocimiento de los valores de la compasión y la fraternidad cristianas –que están en el origen del heroísmo de la compasión camusiano–, y un rechazo del providencialismo, cuna de las filosofías de la historia nacidas en el XVIII que, un siglo después, encumbrarán la Razón al pedestal de la tiranía. El temprano interés que manifiesta Camus por el cristianismo, y su manera de acercarse a él, confirman su inicial formación cristiana. Es la misma impresión que obtenemos de la lectura de su artículo “Le poète de la misère”, contenido en *L'envers et l'endroit*. Desde su ateísmo humanista penetró hasta cuestiones nucleares del cristianismo más de lo que, en ocasiones, han hecho algunos autores cristianos, ofreciendo así un semblante del mismo más próximo a su original carácter evangélico expresado en la lucha contra la injusticia y el compromiso con la dignidad humana.

²⁰² *Ídem*, 443.

²⁰³ *Ídem*, 636.

²⁰⁴ *Ídem*, 440.

IV. REBELDÍA TRÁGICA Y ANTROPODICEA

La révolte prouve par là qu'elle est le mouvement même de la vie et qu'on ne peut la nier sans renoncer à vivre.

L'homme révolté, II, 707.

Hay una coincidencia entre el concepto general de tragedia que venimos manejando, entendida como conflicto entre lo exigido como necesario —la eternidad, la perfección, la verdad, la infinitud—, y lo que la facticidad nos ofrece, y la definición que en *Le mythe de Sisyphe* da Camus del sentimiento de lo absurdo como encuentro o conflicto entre el deseo humano y el mundo, o bien como un divorcio entre el ser humano y el mundo.

Sin embargo, el absurdo de este primer momento no permite la acción necesaria para que se dé la tragedia (pues el héroe trágico no se entrega, se rebela), sino que, como hemos visto en las páginas precedentes, conduce a la perplejidad. Para que sea posible una praxis libre es necesario algún tipo de sentido: se requieren valores que la orienten. Y es así como emerge en la obra camusiana la necesidad de la moral. Una filosofía de la existencia ha de responder tanto a las cuestiones relativas a la praxis moral como a la esperanza.

Por ello debemos afrontar ahora desde el pensamiento camusiano la pregunta acerca de la posibilidad y sentido de la acción moral: ¿Qué debo hacer?

Kant desplazó el problema del mal desde la razón especulativa a la práctica, y, en este sentido, estableció el fracaso de todo intento de responder a las cuestiones contenidas en la teodicea desde la razón teórica. Partiendo de las categorías de la razón pura teórica (sólo aplicables a fenómenos), Kant llega a la moral o razón pura práctica de la que emanan máximas que impulsan a actuar como causas libres, quedando así a salvo el libre albedrío humano; y, a través de los postulados, pasa por último a la religión, aun cuando la moral se basta a sí misma¹.

El planteamiento camusiano parte de la constatación de la imposibilidad de alcanzar conocimientos ciertos acerca de la realidad, para acotar después un ámbito para lo absoluto: la evidencia de la dignidad humana, basada en una naturaleza humana previa indefinible, sobre la que edificar una moral universal y atea, cuya máxima primera es el respeto a cada ser humano como sujeto absoluto de dignidad y, por tanto, de derechos inalienables. Esta moral, para poder acompañarse con una visión trágica de la existencia, requiere que la esperanza a la que aspire, necesaria para la praxis moral, sea relativa. El paso kantiano a la religión no lo da Camus pues lo considera innecesario para que la norma moral sea posible, mas tampoco lo concibe como exigido por la razón práctica. Kant, al contrario de lo que opina Camus, cree que una moral que no esté cimentada en la esperanza cierta en el logro de los fines es insostenible.

Camus elabora sus propuestas morales bajo el símbolo griego de la diosa *Némesis*. Era la diosa que velaba sobre los orgullosos mortales para que no intentaran igualarse a los dioses, aconsejándoles moderación y castigando a quienes, habiendo recibido muchos dones, se

¹ En Kant, la moral lleva a la religión, no al contrario: si tenemos la capacidad de obrar bien, hemos de poder aspirar al bien y a la felicidad supremos (esperanza). Así, en el Prólogo a la primera edición de *La religión dentro de los límites de la mera Razón* [1793], escribe: <<La Moral por causa de ella misma (tanto objetivamente, por lo que toca al querer, como subjetivamente, por lo que toca al poder) no necesita en modo alguno de la Religión, sino que se basta a sí misma en virtud de la Razón pura práctica>> (traducción, prólogo y notas de Felipe Martínez Marzoa, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pág. 19). Pero enseguida recurre Kant a un remedio para la desesperanza: <<La Moral no necesita de ningún fundamento material de determinación del libre albedrío, esto es: de ningún fin, ni para reconocer qué es debido, ni para empujar a que ese deber se cumpla; sino que puede y debe, cuando se trata del deber, hacer abstracción de todos los fines. (...) De la Moral, sin embargo, resulta un fin; pues a la Razón no puede serle indiferente de qué modo cabe responder a la cuestión de *qué saldrá de este nuestro obrar bien*, y hacia qué — incluso si es algo que no está plenamente en nuestro poder— podríamos dirigir nuestro hacer y dejar para al menos concordar con ello. (...) El deber, la felicidad: la idea de un bien supremo en el mundo, para cuya posibilidad hemos de aceptar un ser superior, moral, santísimo y omnipotente, único que puede unir los dos elementos de ese bien supremo; (...) Pero, lo que es aquí lo principal, esta idea resulta de la Moral y no es la base de ella>> (págs. 20-21). Cfr. J. Gómez Caffarena, *El teísmo moral de Kant*, Cristiandad, Madrid, 1984.

envanecían². Se refiere a Némesis como la diosa del límite y sostiene que la perfección es un sueño que puede engendrar monstruos, pues no es un valor acorde con nuestra naturaleza ni en el ámbito moral ni en el político o histórico. Kant estableció límites estrictos al conocimiento: es necesario poner también sus cotas infranqueables a la moral: contra la opinión kantiana, tampoco es posible construir una metafísica de las costumbres.

Respecto al tránsito de la época del absurdo a la de la rebeldía, es decir, de *Le mythe de Sisyphe* a *L'homme révolté* (que es el mismo que hay entre *L'étranger* y *La peste*), Camus escribe a Roland Barthes en 1955: <<Comparada con *L'étranger*, *La peste* marca, sin discusión posible, el paso de una actitud de rebeldía solitaria al reconocimiento de una comunidad donde hay que compartir las luchas. Si hay evolución (...), se verificó en el sentido de la solidaridad y de la participación>>³.

Camus se decanta por una primacía de la razón práctica consciente de sus límites, pues renuncia a los postulados kantianos. Sin embargo, hay en su pensamiento moral una aceptación explícita del valor categórico del imperativo kantiano como exigencia incondicionada, que pretende conjugar con la consciencia de que el logro de lo exigido será siempre deficiente. He aquí un conflicto trágico llevado al seno de la moral. Los valores disuelven el absurdo, pero dan lugar, al mismo tiempo, al sentimiento trágico.

1. Humanismo e increencia en Camus: los conceptos de culpa e inocencia

La obra de Camus constituye una defensa de la inocencia originaria de la existencia humana y, por tanto, una oposición al concepto cristiano de culpa contenido en la teoría del pecado original que acabamos de analizar.

La reflexión en torno a la culpabilidad del ser humano (considerado como género), y al carácter inocente o corrupto de su propia condición ha sido un debate con importante tradición no sólo en la filosofía cristiana (al menos desde Agustín), sino también en la filosofía secularizada que surge en la modernidad, a la que ya hemos hecho referencia. Vimos páginas atrás cómo Descartes respondía a quienes achacaban al artesano cósmico la responsabilidad de las faltas y los errores que cometemos los seres humanos, su máxima creación. También Leibniz se ocupó de este asunto en su *Essais de théodicée*.

Dos teorías deben considerarse al estudiar este asunto en la obra camusiana: la una de origen griego —el fatalismo—, y la otra cristiana —la doctrina de la caída (*chute*) del género humano—. La concepción griega trágica, llevada al extremo, exime al ser humano de toda responsabilidad moral; la segunda, también, por cuanto lo convierte en un ser lábil, proclive al error. Sólo se evita esta consecuencia si el pecado original se conjuga con una defensa del libre arbitrio, y esto es lo que hacen Leibniz y Kant.

1.1. Culpa y libre arbitrio

Leibniz expone sin ambages todos los puntos débiles que halla en las argumentaciones empleadas desde Agustín por los teólogos en torno al mal, el pecado original y la gracia divina. Respecto a la *chute*, escribe: <<La caída del primer hombre no aconteció sino con el consentimiento divino, y Dios no resolvió permitirle más que tras haber considerado las

² Cfr. Joël Schmidt, *Diccionario de mitología griega y romana* (traducción de José M. de Mendivil Pérez y Esther Gallart Gual), Larousse, Barcelona, 1995, pág. 173.

³ I, 1973-1974. La misma tesis encontramos en la carta que el 30 de junio de 1952 dirige a Sartre, entonces director de *Temps modernes*, en respuesta a las durísimas críticas vertidas en esa revista contra *L'homme révolté* en un artículo firmado por el redactor Francis Jeanson. Esta carta aparece en *Essais* bajo el título de "Révolte et servitude", II, 754-774.

consecuencias, que son la corrupción de la masa del género humano y la elección de un pequeño número de elegidos, con el abandono de todos los demás; es inútil disimular la dificultad, limitándose a la masa ya corrupta: porque es preciso remontarse, aunque ya se haya hecho, al conocimiento de los resultados del primer pecado, anterior al decreto por el cual Dios lo aprobó, y por el cual permitió al mismo tiempo que los reprobados fueran envueltos en la masa de perdición, de la que jamás serían retirados; pues Dios y el sabio no resuelven nada sin razonar las consecuencias>>⁴. Como se ve en estas líneas, Leibniz sólo plantea el problema respecto a la salvación y a la perdición eternas, y no respecto a los males morales y físicos padecidos aquí y ahora. Si nos situamos en la perspectiva leibniziana de la escatología, sólo cabe una solución a nuestro entender: admitir que todos han de salvarse sin excepción, lo que entraría en conflicto con la creencia en el infierno, así como con el deseo de justicia y castigo para los malvados, al menos para los que en este mundo les sonrío la fortuna.

Unas páginas después afirma: <<Examinaremos, en la *corrupción humana*, su origen y su constitución. Su origen está en la caída de los “protoplastes” (los que han sido formados en primer lugar: Adán y Eva) de una parte, y, de otra, en la propagación de la mancha. (...) Pero la verdadera raíz de la caída está en la imperfección o imbecilidad original de las criaturas (...) De aquí resulta que la caída fue permitida con razón, no obstante la virtud y la sabiduría divinas, e incluso que la misma no podía ser impedida sin atentar contra ellas>>⁵. Y, finalmente: <<El *pecado original* posee una fuerza suficiente para hacer débiles a los hombres en las cosas naturales, y muertos, antes de la regeneración, en las cosas espirituales; su entendimiento vuelto hacia lo sensible, su voluntad hacia lo carnal; de suerte que por naturaleza somos los hijos de la ira>>⁶. Mas, a pesar de esta corrupción y debilidad innatas, la libertad humana queda indemne: <<La *libertad* también queda a salvo en esta corrupción humana, a pesar de ser tan grande; de manera que el hombre, aunque no podamos dudar de que va a pecar, sin embargo no comete jamás necesariamente el acto de pecar que realiza>>⁷.

Para proteger la libertad humana frente a las teorías fatalistas, establece Leibniz una distinción entre tres concepciones diferentes de la necesidad en relación con el destino. En primer lugar, el “sofisma” que los antiguos denominaban “razón perezosa”, que conducía a una perplejidad paralizante ante la evidencia de que, haga lo que haga, lo que haya de ser, será. Los acontecimientos futuros son necesarios, bien por estar previstos en el plan incommovible de una divinidad omnisciente, bien por el encadenamiento necesario de las causas (según que el modelo elegido fuera teleológico o mecanicista). Cualquier enunciado que construyamos sobre los acontecimientos futuros será, como ocurre con cualquier otro tipo de enunciación, verdadero o falso, mas nunca indeterminado: <<la enunciación debe ser siempre verdadera o falsa en sí misma, aunque nosotros no conozcamos siempre lo que es>>. Al aplicar a la praxis esta concepción de la necesidad, que Leibniz considera equivocada, hace nacer lo que él denomina el *fatum mahumetanum*, que contrasta con el *stoicum* y, por último, con el *christianum*, siendo éste el único concepto de destino que admite Leibniz. El primero es denominado así por imputarse entonces a los turcos la tendencia a no evitar el destino, incluso a <<no apartarse de los lugares infectados de la peste>>, por la misma inevitabilidad de lo que haya de acontecer a que nos hemos referido. Frente a este fatalismo, el *fatum stoicum* es más próximo al cristianismo, pues no empuja a la pasividad y suministra el consuelo ante las penalidades por la serenidad que predica

⁴ G. W. Leibniz, *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* [1710], Garnier-Flammarion, Paris, 1996, págs. 36-37. Para una visión más amplia del pensamiento de Leibniz, cfr. J. A. Nicolás Marín, *Razón, verdad y libertad en G. W. Leibniz: análisis histórico-crítico del principio de razón suficiente*, Universidad de Granada, 1993. (La traducción de los textos de Leibniz es mía.)

⁵ *Ídem.*, págs. 438-439.

⁶ *Ídem.*, págs. 441-442.

⁷ *Ídem.*, pág. 443.

ante los acontecimientos necesarios. Sin embargo, encuentra Leibniz que esta consideración de la necesidad conduce en el mejor de los casos a una tranquilidad o “paciencia forzada”, mas no a la felicidad. Para lograrla hemos de situarnos en el *fatum christianum* que combina la idea de necesidad con el concepto de un Dios providente absolutamente bueno y sabio: <<Es como si se les dijera a los hombres: haced vuestro deber, y estad contentos de lo que suceda, no sólo porque no podéis resistir a la providencia divina o a la naturaleza de las cosas (lo que podría bastar para estar tranquilo y no para ser feliz), sino más bien porque estáis en manos de un buen maestro>>⁸. Leibniz prefiere hablar, en lugar de determinismo o fatalismo, que niega la libertad, de una <<graduación en la necesidad>>⁹.

Estas piadosas palabras escritas por Leibniz, tal vez desde un confortable estudio, tienen sentido y fuerza para calmar las tribulaciones de un ser en cuya existencia el bien y el mal, la felicidad y la desgracia se entreveran, como suele acontecerle a cualquiera de los que tenemos la suerte de vivir en un mundo próspero y relativamente en paz. Pero, ¿qué sucede cuando este mundo muda radicalmente de semblante, como ocurrió en cualquiera de las dos guerras, y durante años algunos seres no conocen más que el mal bajo sus más espantosas apariencias? O, aún más, ¿cómo pueden hacer felices estas palabras a quienes no han conocido para sí y para los suyos más que el sufrimiento sin tregua? Pensamos, por ejemplo, en una criatura nacida y muerta en un campo de exterminio, o en uno de esos miles de niños que cada día mueren de inanición. Estas son las víctimas inocentes que han hecho a Camus y a tantos otros levantar su protesta contra estas teodiceas que, lejos de redimirlas, añaden crueldad a su condena. ¿Cabe plantearse la posibilidad de que el gozo infinito de una eternidad colme o compense a quien, en su vida humana, su única vida humana, no ha conocido más que miseria y dolor, y ninguno de los bienes o virtudes de los hombres? ¿Puede un gozo infinito aliviar un dolor infinito? Creo que no, porque una vida así constituye un fracaso rotundo. Si Camus describe la felicidad como el perfecto acoplamiento entre la actividad de un ser y su naturaleza, hay en las víctimas inocentes un buen ejemplo de infelicidad extrema.

La teoría kantiana del *mal radical*¹⁰ es aquí esencial y fue la que prendió en los pensadores románticos, excepción hecha de Nietzsche. Kant profundiza los planteamientos leibnizianos en defensa de la libertad humana, mas versiona la doctrina del pecado original con su teoría del mal radical y su afirmación de la doble naturaleza humana: <<Si decimos: el hombre es por naturaleza bueno, o bien: el hombre es por naturaleza malo, esto significa tanto como: contiene un primer fundamento (insondable para nosotros) de la adopción de máximas buenas o de la adopción de máximas malas (contrarias a la ley), y lo contiene de modo universal en cuanto hombre>>¹¹. Se está refiriendo Kant a esa inclinación natural al mal que, según Agustín, tiene su origen en la culpa primera. Precisa, después, que existen <<tres grados diferentes de esta propensión: en primer lugar, es la debilidad del corazón humano en el seguimiento de máximas adoptadas (...), o sea, la fragilidad de la naturaleza humana; en segundo lugar, la propensión a mezclar motivos impulsores inmorales con los morales (...), la impureza; en tercer lugar, la propensión a la adopción de máximas malas, esto es: la malignidad>>¹². Pero

⁸ *Ídem*, pág. 31.

⁹ *Ídem*, pág. 33.

¹⁰ André Malraux recogió en su obra esta teoría kantiana. En su última novela, *La lutte avec l'ange* —obra inacabada de la que sólo se ha publicado la primera parte bajo el título *Les noyers de l'Altenburg*—, describe el ataque con gas lanzado en 1916 por los alemanes en el frente ruso del Vístula, y escribe: <<Si recupero esto es porque busco la región crucial del alma donde el Mal absoluto se opone a la fraternidad>> (Citado por Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, 1997, págs. 66-67). Un estudio más profundo en torno a la teoría kantiana del mal radical se encuentra en J. Gómez Caffarena, *El teísmo moral de Kant*, ed. cit.

¹¹ I. Kant, *La religión dentro de los límites de la mera Razón* [1793] (traducción, prólogo y notas de Felipe Martínez Marzoa), Alianza Editorial, Madrid, 1995, págs. 31-32.

¹² *Ídem.*, pág. 38.

Kant no acaba de aclarar si ese mal radical es imputable al sujeto libre o si, por el contrario, es una tendencia natural y, por consiguiente, involuntaria. Pretende aquí ofrecer una versión laica del pecado original cristiano: <<Esta propensión misma tiene que ser considerada como moralmente mala, por lo tanto no considerada como disposición natural sino como algo que puede ser imputado al hombre, y, consecuentemente, tiene que consistir en máximas del albedrío contrarias a la ley>>¹³. Sin embargo, continúa Kant su razonamiento afirmando que, de partir del libre albedrío de cada individuo, estas máximas serían puramente contingentes, lo cual no casa con la universalidad de esta propensión al mal, por lo que se refiere a él diciendo que parece estar <<entretelado en la naturaleza humana misma y enraizado en cierto modo en ella>> —por eso la denomina “mal radical”—, lo que le lleva a hablar de <<una propensión natural al mal>> en la condición humana. Pero, temeroso de las consecuencias que semejante tesis tiene para la responsabilidad moral, vuelve a la posición inicial y sostiene: puesto que <<ha de ser siempre de suyo (el ser humano) culpable, podremos llamarla a ella misma un mal radical innato (pero no por ello menos contraído por nosotros mismos) en la naturaleza humana>>¹⁴. Y, unas páginas después: <<Ha de ser posible prevalecer sobre esta propensión, pues ella se encuentra en el hombre como ser que obra libremente>>. Kant conjuga así la doble esencia de este mal radical: precedente, por un lado, de una inclinación o propensión natural del ser humano —única forma de explicar la universalidad del mismo—, mas imputable, por otro, al sujeto, pues éste dispone en su razón y voluntad de los recursos necesarios para oponerse a esta propensión y prevalecer sobre ella. Así de ambigua resulta ser la posición kantiana respecto al problema de la culpa moral.

1.2. Culpa moral y culpa ontológica

Pascal, <<el más grande de todos, ayer y hoy>>¹⁵, es, junto con Agustín, el interlocutor preferido por Camus en su diálogo con el cristianismo. Desde 1936 hallamos referencias en su diario que indican que la obra pascaliana se encuentra entre sus lecturas habituales junto a Tolstoi, Nietzsche, Chestov; también le interesan la Biblia, el Corán y la literatura hindú¹⁶.

Siendo el mal carencia de ser para la teología y la filosofía platónica, el pecado, considerado como un fruto del mal, supone una propensión a la nada, una disminución en el ser. Pascal consideró la existencia de diversos grados en el ser, siendo Dios el único ente al que se aplica la existencia con propiedad, mientras que las criaturas sólo son en sentido derivado. En este contexto, el mal supone una disminución ontológica o un incremento en la carencia original de las cosas creadas. El mal en sí es, en el extremo de la cadena ontológica, el no-ser, la nada¹⁷.

Pero hay un tipo de mal que, al exigir una participación de la voluntad libre, adquiere cierta entidad; es el mal moral, el pecado. Satán, síntesis de todos los males, es un ángel caído, un pecador. Y el pecado es, para la teología tradicional, causa de otras deficiencias.

El profesor Hervé Pasqua¹⁸ le atribuye a Camus un defecto del que, según él, adolece la sociedad moderna: ignorar una metafísica que tenga en cuenta a la persona y se abra a la perspectiva moral, indispensable para resolver la tragedia humana. Se pregunta si no es cierto que Camus no ha visto la raíz moral del mal porque no comprende el pecado, y ha acabado por hacer del mal un principio ontológico autónomo. Sin embargo, para admitir la naturaleza moral

¹³ *Ídem*, pág. 42.

¹⁴ *Ídem*, pág. 42.

¹⁵ *Carnets III*, pág. 177.

¹⁶ *Carnets I*, págs. 26 y 241.

¹⁷ Cfr. Denise Leduc-Fayette, *Pascal et le mystère du mal. La clef de Job*, Les éditions du Cerf, París, 1996, pág. 242.

¹⁸ Hervé Pasqua, “Albert Camus et le problème du mal”, *Les Études philosophiques*, 1, 1990, págs. 49-58.

del mal, al menos de algún tipo de mal —cosa que Camus hace—, no es necesario suscribir la noción religiosa de pecado, como parece sugerir el profesor Pasqua. Camus habla de culpabilidad e inocencia pero al margen de cualquier concepción religiosa, en el contexto de una moral atea (<<*culpa sin Dios*>>¹⁹), que Pasqua tal vez no admita.

Con *L'homme révolté* pretende hacer un diagnóstico del nihilismo ensayando una vía moral de salida del mismo. Es cierto, no obstante, que Camus tiende a contextualizar el concepto de culpa en un ámbito religioso, reivindicando, frente a él, la inocencia humana en el sentido griego (y nietzscheano), en cuyo universo <<*hay más faltas que crímenes, siendo la desmesura el único crimen definitivo*>>²⁰. En la mitología griega, la inocencia humana predomina, pues aunque <<*cada religión gira en torno a las nociones de inocencia y culpabilidad, Prometeo, el primer rebelde, rechazaba, no obstante, el derecho de castigar. Zeus mismo, Zeus sobre todo, no es bastante inocente para poseer ese derecho*>>²¹.

La obsesión que embarga la trama de la novela *La chute*, con abundantes referencias autobiográficas, consiste en descifrar el <<*enigma de la culpabilidad*>>²², origen de la infelicidad humana. Se pone de relieve la importancia de la caída en el contexto de la explicación religiosa del problema del mal: dado que el culpable merece castigo, el mal queda justificado. Camus mantiene la noción de culpa, mas la relativiza y circunscribe al terreno moral.

El concepto metafísico u ontológico de culpa, versión filosófica del pecado original, es rechazado por Camus. Junto a este concepto de culpa ontológica —relacionado con el mal metafísico y el mal físico—, que afecta a la propia raíz del ser, aparece el de culpa moral, que sí admite Camus y exige la participación de la voluntad libre. En la primera coinciden el cristianismo y filósofos como Kant (con su teoría del mal radical vinculada a la doctrina cristiana del pecado original), F. Hebbel y Nietzsche (ruptura del principio de individuación que estudiábamos en el capítulo I); en la segunda, y ateniéndonos a las fuentes del pensamiento camusiano, sólo está el cristianismo. Para Camus el concepto de culpa moral sigue vigente en el seno de una moral laica que permite hablar de responsabilidad y, por consiguiente, de culpa individual.

En *La chute*, el particular oficio del protagonista, Jean-Baptiste Clamence —<<*soy juez-penitente*>>²³—, pone de manifiesto la doble naturaleza de este personaje que pretende ser espejo del hombre de su tiempo. Pero el desencantado Clamence no atribuye en exclusiva el sentimiento de culpabilidad a la tradición judeo-cristiana, sino a la propia crueldad de los seres humanos, jueces inflexibles de acciones y pensamientos propios y ajenos. Se diría que el entretenimiento preferido de los seres humanos consiste en juzgar y condenar. Las religiones cumplen entonces un papel de terapia purificadora: a pesar de los juicios condenatorios de los hombres, Dios te perdona²⁴. Es precisamente el sentimiento de culpa, desconocido por Clamence hasta el suceso de la mujer ahogada en el Sena a la que no presta auxilio, el que desquicia su existencia y le arroja fuera del paraíso: la consciencia de culpa es un exilio fuera de los reinos de

¹⁹ <<*Dios no es necesario para crear la culpabilidad ni para castigar. Los seres se bastan. Es la inocencia rigurosa lo que podría fundar*>> (*Carnets III*, pág. 125).

²⁰ *L'homme révolté*, II, 440.

²¹ *Ídem*, 643

²² Roger Quilliot, “Présentation de *La chute*”, I, 2009.

²³ *La chute*, Gallimard, París, 1956, pág. 11. Roger Quilliot ha escrito: <<Meursault era la simplicidad, la desnudez y la inocencia encarnadas; Clamence es duplicidad, máscara y disimulo>> (I, 2003). (La traducción es mía.) Es clara la proximidad léxica entre ‘Clamence’ y ‘clémence’ (clemencia).

²⁴ La cercanía con la tesis expuesta por S. Freud en *El malestar en la cultura* es aquí evidente. (Versión española de Luis López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.)

la inocencia y la infancia, una caída en que Clamence, como también Cristo, viven para siempre²⁵.

Clamence comienza confesándose culpable: es su faz de penitente, y su autorretrato vale para cualquier otro ser humano, convirtiéndose en un espejo donde su interlocutor observa su propia máscara. Aquí comienza a actuar como juez. El protagonista de la novela sostiene haber vivido en una inocencia truncada la noche en que fue testigo de un suceso trágico: una mujer desconocida se ahoga en el Sena ante sus propios ojos, y no intenta nada por evitarlo. Desde ese momento, el sentimiento de culpa le arroja al exilio. El grito de aquella mujer y la mala consciencia le acompañarán ya para siempre, cayendo sobre él el veredicto de los otros: es culpable. Clamence recuerda su vida de abogado en París, antes del mencionado episodio, cuando, según dice, se dedicaba a la defensa de las nobles causas y le embargaban sentimientos sinceros, como la satisfacción de encontrarse del lado del bien. Sentía un franco desprecio hacia todos los jueces y su consciencia estaba en paz: gozaba entonces de su propia existencia sin más. El nuevo y pesimista Clamence se burla cínicamente de esos sentimientos puros, y acaba convenciéndose de que sólo la desgracia puede alcanzarnos un juicio favorable ante el implacable criterio de nuestros semejantes y de nuestra propia consciencia. Pero, frente a esta condena, señala que, antes de la caída, la idea de la propia inocencia surge del fondo de nuestro ser con naturalidad, de manera espontánea, siendo el sentimiento de culpa lo artificialmente añadido:

<<La idea más natural del hombre, la que surge en él ingenuamente, como del fondo de su naturaleza, es la idea de su inocencia. Desde este punto de vista, todos somos como ese joven francés que, en Buchenwald, se obstinaba en presentar una reclamación ante el escribiente, también prisionero, que registraba su llegada. ¿Una reclamación? El escribiente y sus camaradas reían: “Inútil, amigo. Aquí no se presentan reclamaciones”. “Es que, mire usted, señor -decía el francés- mi caso es excepcional. ¡Yo soy inocente!”>>²⁶.

En las aguas del Océano, que todo lo envuelven, ve Clamence un símbolo de las <<amargas aguas del bautismo>>, es decir, del sacramento purificador del cristianismo y, por consiguiente, de la culpa universal: <<no salimos nunca de esta inmensa pila bautismal>>, exclama²⁷. El hombre ha perdido la inocencia, <<la santa inocencia del que se perdona a sí mismo>>²⁸, sintiendo hastío hacia su propio ser. Clamence establece una analogía entre el sentimiento de culpa y el instrumento medieval de tortura que constreñía el cuerpo de la víctima: un habitáculo estrecho en el que no podía extender su cuerpo, obligándole a permanecer siempre encogido. El aprisionamiento físico y mental, dice Clamence, inoculaba en el sujeto la consciencia de su miseria. La inocencia, por el contrario, es el sentimiento de mayor libertad que hace sentir la existencia como goce y plenitud. Pero la vida fue mancillada por el pecado en el cristianismo platónico, dando lugar a una moral de renuncia que ahoga esa inocencia.

Sólo en el fútbol y el teatro se sentía Clamence inocente —la referencia autobiográfica es aquí, y en otros lugares de la obra, muy clara—²⁹. Grecia es el modelo de la existencia anclada en la inocencia, como luego veremos. Pero este modelo exige, según él, poseer un corazón puro³⁰.

²⁵ Cfr. Jean-Pierre Ivaldi, “Le silence protéiforme”, Anne-Marie Amiot et Jean-François Mattéi (eds.), *Albert Camus et la philosophie*, PUF, París, 1997, pág. 273.

²⁶ *La chute*, ed. cit., pág. 88.

²⁷ *Ídem*, pág. 118.

²⁸ *Ídem*, pág. 157.

²⁹ *Ídem*, págs. 95-96.

³⁰ *Ídem*, pág. 106.

1.3. Culpa moral y responsabilidad

En la dicotomía culpa-inocencia, recurrente en su obra, Camus se pronuncia a favor de la inocencia humana o, al menos, en defensa de la justificación del ser humano a tenor de su naturaleza débil y su libertad frágil y relativa. En *L'état de siège*, el pueblo sitiado de Cádiz dice por boca del coro trágico: <<¡Hermanos, esta angustia es más grande que nuestra falta, no hemos merecido esta prisión! ¡Nuestro corazón no era inocente, pero amamos el mundo y sus veranos: esto hubiera debido salvarnos!>>³¹; y, unas páginas después, el juez sentencia que <<todo el mundo traiciona porque todo el mundo tiene miedo. Todo el mundo tiene miedo porque nadie es puro>>³². Y aunque, como se ve en estos fragmentos, Camus reconoce que no cabe hablar de inocencia sin mancha en el caso del mal moral, cuando se refiere a la culpa relativa del ser humano lo hace para defenderlo de la condena radical que supone la pena de muerte, como en *Réflexions sur la guillotine*, donde escribe que <<sin inocencia absoluta, no existe juez supremo>>³³, y se requiere un juez así para dictar una sentencia que no admite apelación. No se adhiere a la ingenua antropología rousseauiana del buen salvaje, ni al intelectualismo moral socrático que no halla más origen al mal que la ignorancia, pues Camus también conoce la labilidad humana, por lo que <<el rebelde no puede hallar reposo. Conoce el bien y hace a su pesar el mal>>³⁴. El eco paulino y agustiniano es aquí claro.

De hecho, la antropología implícita en *La chute* nos presenta una imagen de la condición humana marcada por dos signos distintivos: vanidad y miseria, expresada en el doble rostro de Clamence. Coincide aquí Camus con el análisis pascaliano que veía en el sufrimiento jobiano el símbolo de los males que cercan al ser humano, y en Salomón la síntesis de las humanas vanidades³⁵.

La posición de Camus respecto al problema de la responsabilidad moral tampoco es fácil de establecer con nitidez y, en ocasiones, es errática. En *Actuelles I* podemos leer: <<Mi posición personal, en tanto que pueda ser defendida, es estimar que si los hombres no son inocentes, no son culpables más que de ignorancia>>³⁶. Esta afirmación lo sitúa en una posición similar a la socrática, pero de ninguna manera puede ser considerada como la opinión predominante en Camus. Una tesis muy distinta se contiene en textos como *Le malentendu*, *Le rénegat*, *Lettres à un ami allemand* o *L'homme révolté*.

En ellos predominan los personajes responsables del daño que han causado. La madre de Marta asesina a sangre fría y lo hace por medrar; en sus cartas a un anónimo “amigo” nazi, Camus le reprocha su crueldad y sostiene sin ambigüedad la gravedad de su crimen y el castigo que merece. Pero en Camus la condena está siempre atemperada por la medida y su amor al ser humano. Nada de condenas sin apelación posible y, mucho menos, de condenas generalizadas, pues suele buscar siempre atenuantes de la culpa o, al menos, circunstancias que la expliquen.

Tal vez el concepto moral de responsabilidad no adquiera en Camus la relevancia que tiene en otros pensadores, lo que puede truncar en ocasiones el necesario tránsito desde una moral excesivamente exigente hacia una praxis política y de compromiso. Este concepto requiere además un pronunciamiento en torno a la dialéctica libertad-determinismo. Kant sostuvo que el ser humano, en cuanto causa incondicionada, *causa sui*, es decir, como ser que puede decidir determinado por la universalidad de sus máximas, es sujeto moral (libre); pero, como fenómeno,

³¹ *L'état de siège*, I, 227.

³² *Idem*, 252.

³³ II, 1054-1055.

³⁴ *L'homme révolté*, II, 689.

³⁵ Cfr. Denise Leduc-Fayette, *Pascal et le mystère du mal. La clef de Job*, ed. cit., págs. 20-21.

³⁶ II, 380.

pertenece al mundo sensible, y está sujeto a leyes naturales. Es, así, ciudadano de dos mundos. Y es en esta doble ciudadanía donde se juega la responsabilidad: consiste ésta en que la vertiente nouménica responsabilice a la sensible de la acción realizada. La razón pura exige a nuestro ser fenoménico un reconocimiento de que, cuando no ha seguido la ley moral, lo ha hecho a voluntad. Así, ser responsable, responder de mi acción, es, para Kant, reconocerse como autor incondicionado de la misma³⁷.

En esta línea se mueve también Sartre, para quien la responsabilidad se basa en que, dado que somos *necesariamente libres* y estamos obligados a elegir un proyecto, a mantenerlo o rechazarlo y a elegir los valores o criterios que hagan de ese proyecto digno de ser escogido, no hay lugar para justificarme de mis acciones aludiendo a algún motivo o circunstancia que quede fuera de mi capacidad de elección. Así, la responsabilidad es ante todo una cuestión de asumir nuestra situación como algo elegido por nosotros. Decir lo contrario, sostiene Sartre, es mentir o argumentar de mala fe.

A. C. MacIntyre ha insistido asimismo en que determinismo y libertad son irreconciliables: la acción es libre cuando va dirigida por razones y éstas son por completo distintas lógicamente de cualquier tipo de causa. Los deterministas, a su vez, responden que, ciertamente, las razones favorecen o inhiben nuestras acciones, pero que aquéllas están a su vez determinadas.

Camus quiere buscar también aquí una tercera vía. En este sentido la referencia a Nietzsche es inevitable. En él hay que diferenciar dos planteamientos: uno, la relación que establece entre los conceptos de responsabilidad y de culpa; y otro, su apuesta por una liberación de ese sentimiento de culpabilidad, y, por tanto, por la inocencia humana. En *Genealogía de la moral* habla de tres sentidos de responsabilidad: responsabilidad-promesa, responsabilidad-deuda y responsabilidad-culpa. Tan sólo el primero es para él aceptable. En cuanto a la relación que se establece entre el deudor y el acreedor, Nietzsche señala que Dios es el acreedor máximo ante el cual todos somos deudores. Éste es para él el origen del sentimiento de culpabilidad asociado al concepto de libre arbitrio. La libertad se basa, a su vez, en la duplicidad sujeto-objeto establecida por la metafísica racionalista; pero, sostiene Nietzsche, esta duplicidad es falaz, puesto que el sujeto vive en sus actos y no puede distanciarse de ellos para juzgarlos y, en su caso, reprimirlos. El sujeto no es libre para modificar sus conductas. La consecuencia es la negación de los conceptos de culpa y responsabilidad moral.

Camus se aproxima al planteamiento nietzscheano, pero sin suscribirlo, al analizar el concepto de responsabilidad en relación con el de destino. Se trata de ponderar la responsabilidad en la medida en que se limita la libertad, y la posibilidad de elección deja de ser completamente indeterminada. Responsable es quien puede responder cabalmente de sus actos a quien inquiere sobre el sentido de los mismos. Pero es el caso que, en Camus, queda siempre un fondo de destino indeterminado sobre el que nadie, desde luego no el propio sujeto, puede dar explicación. En *L'étranger* –una reflexión en torno a la responsabilidad moral del reo– y *Le malentendu* aparecen sujetos que son en parte responsables, pero también víctimas de la fatalidad de unas circunstancias que no dependen de su voluntad y que les empujan a obrar de una determinada manera. Esta actitud contrasta con la del existencialismo sartriano, para el que somos hechura de nosotros mismos y quien sostiene lo contrario tan sólo busca excusas.

En *La chute*, Clamence, contra lo que a veces se ha supuesto³⁸, creemos que es un profeta de la inocencia humana. Como Nietzsche, Clamence quiere erradicar la mala consciencia del pecador, denunciar la condena del género humano emitida tanto desde el cristianismo, como

³⁷ Cfr. I. Kant, *Fundamentación de la Metafísica de las costumbres* [1785] (trad. de M. García Morente), Espasa-Calpe, Madrid, 1983, págs. 114 y sigs.

³⁸ Cfr. Javier Fuentes Malvar, *Estructura del comportamiento humano en Camus*, Universidad Complutense de Madrid, 1981, pág. 320.

desde ciertas posiciones ateas: incluso el existencialismo, en la interpretación que Camus hace del mismo, conduce a esta condena. Esa falsa idea de culpa universal es una de las fuentes de la infelicidad de los hombres; aunque también lo es el hecho de comprender la afinidad que nos une al canalla hacia el que podemos sentir a un tiempo repulsa y familiaridad, pues nada humano nos es ajeno³⁹. Camus se refiere al rostro humano del asesino que puede ser un buen vecino, un cortés ciudadano, un afectuoso padre. Son los rasgos de humanidad que, a veces a nuestro pesar, hallamos en los seres humanos más crueles, y que Camus relata en sus *Lettres à un ami allemand*. La presencia rotunda del mal puede convivir en buena armonía con los aspectos más apacibles y tranquilizadores de la naturaleza humana. Usando de una poderosa retórica, Clamence hace de su confesión —en vivo contraste con la confesión agustiniana— una acusación contra el cristianismo y la hipocresía moral. Camus traslada así a su obra el debate ilustrado que protagonizaron Rousseau, firme defensor de la bondad natural del hombre, y Kant, con su teoría del mal radical.

Cuando Camus habla de la inocencia del mundo y del hombre, se sitúa más allá de las categorías morales, rechazando su propiedad para caracterizar la bondad o maldad de los seres: éstos son y debemos amar el mundo como es. Por esto no estima adecuado decir, con Rousseau, que el ser humano es bueno por naturaleza, sino inocente, en el sentido de ignorar cualquier norma que no sean las fuerzas del instinto. A partir de aquí, si consideramos al ser humano como sujeto autónomo inserto en una sociedad, entonces sí aparecen unas reglas de juego que pueden ser más o menos humanas según respeten o no la dignidad de cada individuo. En este contexto sí cabe hablar de bondad o maldad y, desde luego, de responsabilidad, si bien con las matizaciones que ya hemos indicado.

En el ser humano actúan, como en todos los seres, las fuerzas irracionales de la vida, y es la voluntad racional la que, en los estrechos márgenes que conceden las circunstancias, debe decidir dónde está el bien humano. Decir que el hombre es bueno por naturaleza, carece de sentido para Camus, pero aún es más pernicioso para él decir que el hombre nace manchado por la culpa o atravesado por un mal radical que hiere su naturaleza y tuerce su voluntad. Como criatura natural el ser humano es moralmente neutro, mas como sujeto social adquiere carácter moral y, en este caso, unos códigos morales ayudarán mejor que otros a que desarrolle en grado máximo su humanidad: a ello debe contribuir una moral laica, racional y autónoma.

Es en este contexto donde Camus habla de responsabilidad y culpa, dejando claro que ambas son siempre relativas, pues existen circunstancias que superan la voluntad del individuo pero que la determinan.

³⁹ Leonardo Sciascia establece una analogía entre los campos nazis de exterminio y los procesos seguidos en el siglo XVII contra los embadurnadores, inocentes tomados como chivos expiatorios al ser acusados de causar las epidemias de peste, y escribe: <<Esto nos recuerda aquel libro de Charles Rohmer, *El otro*, que es lo más terrible que nos ha quedado en la memoria y la consciencia de toda la literatura sobre los horrores nazis publicada de 1945 en adelante: “una demostración por el absurdo, en el cual es justamente la parte de humanidad que subsiste en los burócratas del Mal, su capacidad de sentir y actuar como cualquiera de nosotros, lo que da la exacta medida de su negatividad”. Nicolini —*Peste e untori* [1937]— nos advierte que es precisamente esto lo que aterra: aquellos jueces eran honestos e inteligentes, de la misma manera que los verdugos de Rohmer eran sentimentales, buenos padres de familia, amantes de la música y respetuosos de los animales. Aquellos jueces fueron “burócratas del Mal”, y a sabiendas>> (Nota a Alessandro Manzoni, *Historia de la columna infame* [1842] —traducción de Elcio di Fiori—, Bruguera, Barcelona, 1984, págs. 10-11).

1.4. Culpa trágica

Retrocediendo hasta el siglo V a. de C., hallamos una concepción de la culpa moral muy distinta, y más próxima a la que suscribe Camus, que aquí se aparta de la identificación entre culpa trágica y culpa metafísica u ontológica (como ruptura de la unidad originaria) que llevan a cabo tanto Schopenhauer como Hebbel y Nietzsche.

El profesor José Rambla⁴⁰ se pregunta acerca de la falta de Jerjes en la tragedia *Los Persas* de Esquilo, y afirma que ésta consiste en haber acometido la batalla naval <<enorgullecido por la abundancia de sus naves>> (v. 352). Su falta, así, es la *hybris* o desmesura, porque el rey ha querido sobreponerse y dominar a los mismos dioses (v. 821); <<porque al florecer, la desmesura produce la espiga del terror y la cosecha que se recoge son lágrimas>> (vv. 821-822). Pero al indagar la causa de esa desmesura aparece un elemento fundamental: la maldad de los dioses que, cegando al héroe, lo empujan a cometer su falta. Hace referencia el profesor Rambla a la insistencia del coro que nos recuerda que es la obra del engaño de algún dios, pues Ate, la diosa del error, puede envolver en sus redes a los mortales. Se manifiesta así <<la envidia de los dioses>> (v. 362), <<la hostilidad de los dioses>> (v. 604), y, en general, la acción maléfica de la divinidad. Por esta razón escribe el profesor: <<Todos los textos que atestiguan de modo más o menos explícito que todos los bienes son regalo de los dioses, incluyen una insinuación de que también los males hay que cargarlos a cuenta de ellos — vv. 103-113, 215-225, 454-455, 495, 497, 652-656, 915-917, 951—>>, y señala cómo, desde el primer golpe asestado por la suerte (vv. 568-570), los persas están a su merced. Ante estos hechos es difícil imputar responsabilidad alguna al héroe Jerjes. Sin embargo, acaba decantándose por una “culpabilidad mitigada” dado, en primer lugar, el aspecto de castigo que muestran los acontecimientos dolorosos que caen sobre los persas; también el matiz subjetivo que encierra la *hybris*, y, por último, la propia forma de presentar las acciones de Jerjes bajo el aspecto de errores subjetivos. Concluye así: <<Jerjes ha sido agente responsable de una acción reprobable, pero ha sido al mismo tiempo en esa acción víctima de fuerzas superiores>>, y recuerda las palabras de Pablo, que no se destacó por su aprecio al pensamiento griego: <<No hago el bien que quiero, sino el mal que no quiero>> (*Romanos*, 7, 19).

El carácter ambiguo de la responsabilidad del héroe es puesto de manifiesto por Camus y es precisamente, como vimos anteriormente, un elemento esencial para mantener la tragicidad de la obra, haciendo ver simultáneamente la fuerza poderosa de los dioses y la capacidad creíble de acción subjetiva del héroe, ambas bajo el poder supremo del destino. Las acciones del héroe pueden modificar la voluntad de los dioses, atrayéndose su favor o su ira, aunque los designios del destino son inmovibles para unos y otros. Como ya hemos señalado anteriormente, los problemas de interpretación estriban en la violencia que hacemos a la tragedia clásica cuando pretendemos amoldar su visión estética del mal moral a los cánones moralizantes judeo-cristianos.

En efecto, los dioses griegos no son ni omnipotentes (el destino está sobre ellos), ni dotados de bondad infinita (los hay malvados). No son tampoco incompatibles con el error y el engaño, como demuestra la diosa Ate, o el mismo Zeus. Así, en el *Prometeo encadenado* (única obra que se conserva completa de la trilogía de Esquilo sobre este titán), aparece la ingratitud y maldad de Zeus que en su batalla contra Crono, su padre, por el dominio del Olimpo, fue ayudado por la astucia de Prometeo. Tras alcanzar el poder, Zeus otorgó facultades a todos los dioses, mas no concedió nada a los mortales, pues deseaba exterminar su raza: tan sólo Prometeo se opuso a ello y, por esta razón, llama tirano y caprichoso a Zeus. Aparece también en la

⁴⁰ José Rambla, “Sobre la culpabilidad de Jerjes en *Los Persas* de Esquilo”, *Convivium. Revista de humanidades. Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona*, 21, enero-junio de 1966, págs. 253-258.

tragedia cómo Zeus es más débil que la Necesidad o Destino, gobernado por las tres Moiras: Átropo, Cloto y Láquesis.

Dioses y hombres pueden ser víctimas del mal por igual. Se supera así el contexto del drama (una sola fuerza es legítima, normalmente la divinidad) y aparece el de la tragedia, donde ni el poder ni la razón están sólo de una parte.

También en la *Ilíada* hallamos la ejemplar exposición del tema de la obcecación del héroe que le induce a la insensatez con la intervención de los dioses; esa obcecación o extravío no es castigo de una culpa contraída, sino que constituye la misma culpa y el origen de la culpa. Homero, como Esquilo o Sófocles, están lejos del esquema de la culpabilidad: el hombre es por antonomasia “el mortal”, y esa fatalidad de la muerte mediatiza todos los actos humanos hiriéndoles de impotencia e irresponsabilidad. Es la labilidad de los seres homéricos que con brillantez ha analizado Paul Ricoeur⁴¹. La conducta de estos personajes se desarrolla como una serie de acontecimientos cuasi impersonales, manejados por la diosa Ate. El origen de la culpa se sitúa en una divinidad, unas veces es Zeus, otras la Moira, o bien Ate, la hija de Zeus; permanece así un fondo anónimo o impersonal de divinidad responsable del mal moral. El carácter trágico surge cuando lo predestinado topa con la grandeza heroica: el destino siente la resistencia de la libertad, rebota contra la obstinación del héroe y acaba por aplastarlo; así surge el terror y la compasión.

Para que aparezca el momento ético del mal, y su corolario, la culpa moral, hace falta superar el contexto trágico y situarnos en un contexto de responsabilidad; es necesario que la culpabilidad comience a distinguirse de la finitud. Pero esa distinción no es posible en el ámbito de la predestinación trágica. De hecho, Camus mantiene esa amalgama finitud-acción moral que evita hablar de responsabilidad plena y que utiliza como argumento contra la pena capital. Pero el héroe trágico no es tampoco inocente del todo, y su culpa es la *hybris* o desmesura, el rechazo de su propia finitud, el no someterse a la medida de lo humano.

La culpa y la responsabilidad moral poseen un carácter ambiguo en la tragedia, pero esta ambigüedad tiene que ver con una concepción de la libertad del individuo como posibilidad limitada, cercada por el destino y los dioses; así como con una concepción del mal como propiedad que atañe no sólo a la voluntad humana, sino también a la divina; y no con una ausencia de valores morales, como afirmó Nietzsche. Pero si la tragedia persiste es porque estas circunstancias no son utilizadas por el héroe como coartada o atenuante de sus errores —aquí estaría la mala fe de que habla Sartre—, sino que él actúa siempre <<como si>> —es la expresión que utiliza Camus— su libertad y su capacidad de acción fueran ilimitadas (como ilimitada es su voluntad), acabando por enfrentarse a un poder que, a la postre, le supera.

Para Camus, la filosofía de Hegel constituye una lectura del cristianismo bajo la óptica de la dialéctica idealista⁴²; y esto se destaca cuando teoriza el concepto religioso de culpa absoluta o universal. Camus escribe: <<*Hegel perdona, sin duda, los pecados al final de la historia. Hasta entonces, sin embargo, toda operación humana será culpable. “Inocente es, pues, sólo la ausencia de actividad, el ser de una piedra, ni siquiera el de un niño”>>. En Hegel, así, todo individuo es culpable y no se sustrae a la negatividad de la historia.*

Herederas del idealismo hegeliano son, en opinión de Camus, las ideologías fascistas, dado que se someten a la lógica de la eficacia y al principio según el cual el que vence tiene razón. Llevadas por una visión hegeliana de la historia, arrojaron la culpa sobre los pueblos que se disponían a exterminar, pues quien tortura a sus semejantes tiene que crear la culpabilidad en la víctima para salvar su propia consciencia e imponer el progreso histórico como ley absoluta⁴³.

⁴¹ Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* [1960] (traducción Cecilio Sánchez Gil), Taurus, Madrid, 1969, págs. 517 y sigs.

⁴² Cfr. *L'homme révolté*, II, 549 y sig.

⁴³ Cfr. *Ídem*, 589.

Frente al mundo de la culpa generalizada, que Camus ve representado por el cristianismo y el idealismo, y por las derivaciones de éste, defiende el carácter ambiguo de la culpa del héroe griego.

Después de este recorrido por los conceptos de culpa, libertad y responsabilidad moral en Camus, nos disponemos ahora a analizar la posibilidad de construir un discurso moral que introduzca referentes de sentido en la acción del hombre rebelde.

2. Propuesta de sentido desde el fracaso de la teodicea

La obra camusiana, impregnada de su obsesión por la justicia, pretende establecer valores supraindividuales que den un sentido a la vida humana y permitan una solidaridad entre los hombres, marcados universalmente por la experiencia común del sufrimiento. Y es la propia acción rebelde la creadora de esos valores al margen de toda fe religiosa: el hombre rebelde construye una moral laica sin más sanción que la razón humana.

En *Carnets I*, página 229, vemos que el título inicialmente previsto para una obra del absurdo, estrenada en 1944, como *Le Malentendu* era *Budejovice*, y que el tema central sobre el que la pergeñaba era <<el mundo de la tragedia y el espíritu de rebeldía>>. En la misma página, fechada en abril del año 1941, ya se propone la creación de una novela sobre la peste y escribe: <<Peste o aventura –novela>>. Todas estas anotaciones aparecen bajo el epígrafe <<IIª serie>>. Camus es aquí consciente de que su obra se inicia en el absurdo (primera serie) y se prolonga en la rebeldía (segunda). Además, lo que es más importante para nosotros, vincula su segunda etapa con la tragedia. *Le malentendu*, no obstante, debe ser incluida en la primera serie. De hecho, en su discurso de Estocolmo rectifica estas primeras clasificaciones y escribe: <<Tenía un plan preciso cuando comencé mi obra: quería en primer lugar expresar la negación bajo tres formas. Novelesca: fue *L'étranger*, teatral: Calígula, *Le malentendu*, e ideológica: *Le mythe de Sisyphe*. Pero era para mí, si puede decirse así, la duda metódica de Descartes. Sabía que no se puede vivir en la negación y lo anunciaba en el prefacio de *Le mythe...*; preveía lo positivo bajo las mismas tres formas. Novelesca: *La peste*, teatral: *L'état de siège* et *Les justes*, e ideológica: *L'homme révolté*. Ya intuía una tercera línea en torno al tema del amor>>⁴⁴.

Por tanto, proyectó sobre la rebeldía (considerada como actitud humana esencial) la elaboración de una obra global en tres géneros como había hecho en torno al tema del absurdo. Si en el absurdo *Le mythe de Sisyphe* constituía el centro temático, en la rebelión lo será *L'homme révolté* (1951), ensayo filosófico sobre un asunto que ya había encontrado expresión literaria en 1947 con *La peste*, en 1948 con *L'état de siège*, y en 1949 con *Les justes*, obra en que introduce la presencia del coro con un papel similar al que cumplía en la tragedia clásica: hacerse portavoz de la sabiduría dionisiaca que anuncia que la muerte del individuo es la verdad definitiva.

La peste gira en torno a la rebeldía que provoca el dolor. En la época del absurdo hemos personificado esa actitud en Job como modelo judío, a quien Bloch, en *El principio esperanza*, llama el “Prometeo hebreo”⁴⁵, dado que ambos toman a su cargo la defensa o justificación del ser humano, es decir, la antropodicea, vinculada en el caso de Job a los padecimientos causados por el mal físico y el moral. Job le reprocha a Yaveh su crueldad (como Prometeo a Zeus) y su silencio ante el mal⁴⁶. Para Bloch, Job es un modelo de rebeldía y esperanza sin Dios⁴⁷. Pero en Camus este papel lo encarna Prometeo, amigo de los hombres, que viene a ocupar el lugar que Sísifo había ostentado en la primera época.

La peste establece una dialéctica entre la visión cristiana del sufrimiento (representada por el sacerdote Paneloux) y la actitud del rebelde ateo (el doctor Rieux).

En el primer sermón que pronuncia al sobrevenir la epidemia, Paneloux (presentado como jesuita estudioso de la obra de Agustín, analista del individualismo moderno, y defensor de un

⁴⁴ “Commentaires”, II, 1610. Camus no menciona aquí *La mort heureuse* entre las obras del absurdo.

⁴⁵ Cfr. Denise Leduc-Fayette, *Pascal et le mystère du mal. La clef de Job*, ed. cit., págs. 81 y sig.

⁴⁶ Job, IX, 22-24 y XXIII, 3 y sig.

⁴⁷ Frente al Job paciente de los capítulos I, II y el Epílogo, el de los capítulos III al XXXI es un héroe rebelde que encarna el sufrimiento inútil del justo y la oscuridad del mal. Job, junto a Moisés, representa para Bloch —*El Ateísmo en el cristianismo*— la categoría de la apertura, del éxodo (la salida de Dios), la de la esperanza propiamente atea. (Cfr. Denise Leduc-Fayette, *Pascal et le mystère du mal. La clef de Job*, ed. cit., pág. 83.)

cristianismo exigente⁴⁸), presenta la plaga como el justo castigo por los pecados cometidos. Se apoya en el *Éxodo* para mostrar cómo la peste ha sido un instrumento habitual con que golpea a sus enemigos el brazo justiciero de Dios. Para Paneloux, el sufrimiento, contra toda apariencia, nunca es inútil porque bajo el mal germina el bien: <<Este mismo azote que os martiriza, os eleva y os muestra el camino (...) Este ejemplo comporta su lección. A nuestros espíritus más clarividentes, les ayuda a valorar ese resplandor excelso de eternidad que existe en el fondo de todo sufrimiento>>⁴⁹.

Esta era la interpretación cristiana que habitualmente se había dado a las diversas oleadas de peste que asolaron Europa en la Alta Edad Media. Sin embargo, en Giovanni Boccaccio se observa ya un retorno desde esta concepción cristiana al espíritu griego como anuncio del ya próximo Renacimiento. Bajo la figura de los cuerpos celestes, Boccaccio apela al ciego destino como posible origen de la calamidad y escribe: <<Digo, pues, que los años de la fructífera Encarnación del Hijo de Dios eran ya mil trescientos cuarenta y ocho, cuando a la egregia ciudad de Florencia, insigne cual ninguna entre las italianas, llegó la mortífera pestilencia, la cual, o por obra de los cuerpos celestes o enviada sobre los mortales por la justa ira de Dios para escarmiento de nuestros inicuos actos, había comenzado algunos años antes en las tierras de Oriente, a las que despojó de un crecido número de vidas>>⁵⁰.

Rieux, sin embargo, adopta ante la desgracia colectiva una actitud solidaria, calificada por los más ácidos críticos de la obra camusiana como “moral de Cruz Roja”⁵¹. No busca el consuelo en promesas arriesgadas, sino que se limita a intentar reducir el espanto con su acción, y no deserta de su empeño aunque la epidemia le supere y derrote cada día. Dice que si él creyese en un Dios todopoderoso no se ocuparía de curar a los hombres, pues dejaría para Él esa misión, y desde su ateísmo afirma: <<Estoy inmerso en la oscuridad, pero intento ver claro>>⁵². Para él tan sólo importa socorrer con urgencia al que sufre y luchar contra un mundo mal hecho, aunque no confía en la victoria, ni se acostumbra a ver morir bajo un cielo inmenso y silencioso⁵³. La peste es una interminable derrota para él, edulcorada sólo en parte por victorias parciales y provisionales; es la noche a la que alude en sus palabras. Orán acaba convirtiéndose en una *isla desdichada*, imagen invertida de aquella otra soñada por Thomas Moro a la que llamó Utopía; azotada por un sufrimiento no épico, sino monótono, cansino, poco propicio para el heroísmo, más próximo al desánimo y la indiferencia⁵⁴.

La novela alcanza uno de sus momentos decisivos con la muerte del hijo del juez Othon, que hará que la dialéctica Peneloux-Rieux sufra un giro: el jesuita abandona su perspectiva inicial. Su primera homilía fue dispuesta a partir de ideas extraídas de la obra de Agustín, en cuya lectura se hallaba engolfado cuando le hacen el encargo de predicar en la ciudad asolada; pero su segunda filípica la compone con su experiencia directa del dolor humano bajo el castigo divino; su fe ahora es más humana y atormentada, y, por ello, está más próxima a la apuesta de Pascal: <<Hermanos míos, el momento ha llegado. Es preciso creerlo todo o negarlo todo. ¿Y quién, entre vosotros,

⁴⁸ I, 1294.

⁴⁹ I, 1299.

⁵⁰ Citado por Leonardo Sciascia en su “Nota” a Alessandro Manzoni, *Historia de la columna infame* [1842], ed. cit.

⁵¹ Así, por ejemplo, Jean-Jacques Brochier, *Albert Camus, philosophie pour classes terminales* [1971], La Différence, París, 2001.

⁵² I, 1322.

⁵³ I, 1323. Puede establecerse un paralelismo entre este personaje camusiano y la concepción del héroe en Bloch. Sobre ésta ha escrito el profesor Estrada: <<De ahí, *El ateísmo del cristianismo* que propugnaba Bloch, la exaltación del héroe rojo que muere por la humanidad futura, por la sociedad sin clases, sin esperar redención alguna. Hay grandeza en esa solidaridad que se basa en la dignidad del hombre, querida por sí misma, sin referirla a Dios alguno. La teología ha estado ciega en no ver que ese ateísmo es un humanismo y que hay en él un compromiso envidiable para muchos creyentes>> (“¿Desde el sufrimiento encontrarse con Dios?”, *Communio* XXXII, 1999, pág. 109).

⁵⁴ I, 1373-1374.

osaría negarlo todo?>>⁵⁵. La teodicea, sostiene ahora el jesuita, no tiene respuesta satisfactoria, el sufrimiento de los inocentes no tiene explicación. Él mismo muere buscando respuestas.

Camus valora en el cristianismo el modelo de sufrimiento humano que ofrece Cristo, así como el contenido humanista del Evangelio: su rechazo de la injusticia, la defensa de los débiles y excluidos, y la reivindicación de la fraternidad y la compasión universales, y todo ello en una sociedad que no era igualitaria. El mensaje de fraternidad del cristianismo evangélico, unido a la racionalidad de los fines —con un intento de fundamentación de los valores morales—, y a un profundo amor por la vida (que Camus considera más griego que cristiano), constituyen los ejes básicos a partir de los que Camus edifica su propuesta atea de sentido desde el fracaso de la teodicea.

2.1. Rebeldía y sentido

Camus pone de relieve en *L'homme révolté* —cuyo primer tercio está consagrado casi íntegramente a analizar la rebelión del ser humano contra Dios a cuenta del mal— la figura del Dios del Nuevo Testamento como intento de solución parcial al problema del mal y la muerte. A partir de la muerte de Cristo en la cruz, esos cargos le son imputables en menor medida que al Dios judío: <<Cristo vino a resolver dos problemas principales, el mal y la muerte, que son precisamente los problemas de los rebeldes. Su solución consistió, ante todo, en cargar con ellos. El dios hombre sufre también, con paciencia. Ni el mal ni la muerte le son ya imputables en absoluto, puesto que él es torturado y muerto>>⁵⁶.

Sin embargo, en opinión de Camus, la puesta en duda de la propia naturaleza divina de Cristo, vuelve a colocar las cosas donde estaban. La miserable pasión de Dios aliviaba la agonía de los hombres, pero <<a partir del momento en que el cristianismo, al salir de su período triunfante, se encontró sometido a la crítica de la razón, en la medida exacta en que la divinidad de Cristo fue negada, el dolor volvió a ser patrimonio de los hombres. Jesús fracasado no es sino un inocente más al que los representantes del Dios de Abraham han masacrado espectacularmente>>⁵⁷.

Nietzsche y Dostoievski protagonizan para Camus la rebelión contra el Dios-Amor que representa Cristo. Tenía un primer antecedente en el marqués de Sade, exponente de la <<negación absoluta>>, enfrentado a Cristo a quien considera la cara amable del Dios cruel de Abraham. Sade tiene una idea de Dios como ser criminal que destruye al hombre y le niega⁵⁸.

Ya en el siglo XIX, Dostoievski atacará al cristianismo en nombre de la justicia, que es el valor supremo para calibrar la obra del mismo Dios. El escritor ruso pretendía sustituir el reino de la gracia por el de la justicia, y esta es, para Camus, su gran aportación, representada por Iván Karamázov. Éste juzga a Dios para tomar el partido de los hombres y poner el acento en su inocencia, sosteniendo que la condena a muerte que pesa sobre ellos constituye una injusticia⁵⁹. Para Iván, la fe implica resignarse a la injusticia, y por eso rechaza la vida inmortal que aquélla promete: tener fe supone pagar el alto precio de aceptar que el sufrimiento de los inocentes ha de tener algún sentido, alguna justificación. El sufrimiento de los inocentes es, de nuevo, el escándalo de la fe, lo que hace imposible que alguna teodicea pueda resultar satisfactoria. <<Toda la ciencia del mundo no vale las lágrimas de los niños>>, afirma Iván; y Camus interpreta: <<No

⁵⁵ I, 1402.

⁵⁶ II, 444.

⁵⁷ II, 446. Se refiere aquí Camus a Arrio (años 256-336), sacerdote de Alejandría que situaba a Jesús en la máxima cercanía de la divinidad, pero sin reconocerle como Dios. Pretendía así salvar el monoteísmo cristiano. Su doctrina, conocida como arrianismo, fue condenada el año 325 en el concilio de Nicea, convocado por el emperador Constantino.

⁵⁸ Cfr. *L'homme révolté*, II, 448.

⁵⁹ Cfr. *Ídem.*, 465 y sig.

dice que no hay verdad. Dice que, si hay una verdad, no puede ser sino inaceptable>>; mencionando, en este contexto, las palabras de Stendhal, <<La única excusa de Dios es que no existe>>⁶⁰.

Al estar privado de la dirección divina, el mundo carece de unidad y finalidad, por lo que no puede ser juzgado, al no existir ningún “deber ser” ideal con el que confrontarlo. Es la posición nietzscheana, según la cual el mal debe aceptarse como un aspecto más de la realidad y pretender su justificación es plantear un pseudoproblema. Pero Camus no acepta de esta tesis lo que pueda contener de aceptación pasiva de la injusticia. Para él la muerte de Dios, consecuencia de la protesta del hombre contra un mal para el que no tiene explicación, es un acontecimiento que comenzó al final del mundo antiguo, con Lucrecio, y tiene su punto culminante con Nietzsche⁶¹. A partir de este momento, el hombre decide <<excluirse de la gracia y vivir por sus propios medios>>, es decir, sustituir el reino de la gracia, propio de la divinidad, por el de la justicia y la rebeldía, característico del ser humano. Ahí quiere hilvanar un discurso con sentido, renunciando a toda esperanza fuera de la historia.

El problema es que se asesinó a Dios en nombre de una justicia mancillada, y se acabó traicionando esos nobles orígenes de defensa de la dignidad. Queda, pues, una ardua tarea por hacer en este reino de la justicia humana. La rebelión que propone Camus pretende ser una alternativa de sentido tanto a las propuestas del cristianismo, como a las que se derivan de lo que denomina la <<rebeldía metafísica>>. Se trata de erigir ese *demos* de la justicia y de la comunidad en el seno de la historia, sin caer en los excesos de quienes han colocado en el pedestal vacío de Dios a la Razón o a la Idea, nuevas deidades en cuyo nombre se han cometido crímenes: <<Asesinar a Dios y edificar una Iglesia es el movimiento constante y contradictorio de la rebeldía. La libertad absoluta acaba siendo una prisión de deberes absolutos, una ascética colectiva. El siglo XIX, que es el de la rebeldía, desemboca así en el XX, siglo de la justicia y de la moral, donde todos se golpean el pecho>>.

2.2. Rebeldía y moral

Camus, según venimos exponiendo, concede a los valores morales un lugar destacado en la segunda parte de su obra. Pero esto plantea diversos problemas que abordaremos en las páginas siguientes.

En primer lugar, nos preguntaremos si cabe hablar de valores morales universales después de que los filósofos de la sospecha hayan puesto el acento en el origen patológico de los valores morales imperantes —propios de los débiles, de las clases dominantes o del super-ego—. En este contexto habla F. Noudelmann del “contractualismo camusiano”, muy cercano a Hannah Arendt: <<La amistad para Camus es un asunto de hombres, de individuos (...) El contrato no debe engendrar ninguna alienación y se establece de individuo a individuo. (...) Más que un proyecto de paz perpetua de tipo kantiano, este cosmopolitismo camusiano le aproxima más bien a Proudhon y las sociedades cooperativas —cfr. “Ni victimes ni bourreaux”, II, 348—>>⁶². Como veremos, este contrato entre individuos parte de la concepción camusiana de la naturaleza humana contenida en *L’homme révolté*, que le aleja definitivamente del existencialismo.

En segundo lugar, hablaremos de la tragedia. Si en el absurdo rechazábamos la posibilidad de la misma por la ausencia de valores que rigieran la acción, el problema es ahora otro: al buscar una salida al sinsentido a través de la rebelión moral, ¿no se diluye el conflicto trágico, o, en términos camusianos, no renunciamos a las conquistas del absurdo? Nietzsche, por esta razón, abandona la moral y busca la salida a través del arte, ya que el arte es, simultáneamente, velo —

⁶⁰ *Ídem.*, 476.

⁶¹ Cfr. *Ídem.*, 510.

⁶² F. Noudelmann, *Albert Camus et la philosophie*, ed. cit., pág. 150.

que nos protege— y desvelamiento del abismo. Donde se admite la existencia de valores absolutos, ¿no estamos destruyendo la tragedia? ¿En qué medida la propia aparición de la moral y lo que ella implica de valor y, por tanto, de sentido, disuelve la tragedia?

Intentaremos probar que, a pesar de todo, la tragedia pervive y, más aún, que sólo adquiere su sentido en esta segunda época del pensamiento camusiano. Además, a favor de Aristóteles, y contra la opinión de Nietzsche, creemos que también en la tragedia clásica, que es la que inspira a Camus, hallamos valores morales, pues ¿qué otra cosa sino la compasión mueve a Antígona a enterrar a su hermano, violando las normas y afrontando su propia muerte? No es éste, pues, un personaje absurdo sino, más bien, rebelde. Para Camus el principal mensaje contenido en la tragedia griega es el de la medida. Amamos lo ilimitado y lo exigimos, pero hemos de renunciar al mismo contra la tiranía de nuestro propio deseo.

Pero nuestro objetivo no es sólo presentar el pensamiento de Camus bajo la óptica de la tradición trágica, sino también mostrarlo como una defensa de la inocencia de la existencia humana. Camus postula una moral de corte kantiano que renuncia a los postulados, dejando intacto lo absoluto de la obligación incondicional: el hombre como sujeto digno y único fin en sí mismo. Lo absoluto como punto de partida, mas lo relativo como resolución y consejo de praxis vital.

2.2.1. La salida del sinsentido

El recurso a la rebeldía si no está mediado por una apelación al otro, desemboca en un pensamiento solipsista. Por eso escribe Camus que la rebelión es el grito que surge del esclavo cuando siente mancillada en él la humanidad, que percibe como un valor compartido, contenido en su totalidad en cada individuo, pero, a su vez, compuesto por todos y cada uno de los miembros presentes, pasados y futuros de la especie humana. La dialéctica hegeliana amo-esclavo se transforma con la rebeldía camusiana en una dialéctica entre iguales: en su propio movimiento de rechazo a la <<orden humillante de su superior>> toma el esclavo consciencia de formar parte de una humanidad que a todos equipara en dignidad y derechos, y que le lleva más allá del estado de simple negación en que se hallaba:

<<Aunque muy confusa, una toma de consciencia nace del movimiento de la rebeldía: la percepción, súbitamente evidente, de que hay en el hombre algo con que el hombre puede ser identificado (...) El esclavo, en el instante en que rechaza la orden humillante de su superior, rechaza también el estado de esclavitud mismo. El movimiento de rebeldía le lleva más allá del simple rechazo. Supera incluso el límite que fijaba a su adversario, pidiendo ahora ser tratado como un igual. (...) Esa parte de sí mismo que quiere hacer respetar, la coloca entonces por encima del resto, y la proclama preferible a todo, incluso a la vida. Se convierte para él en el bien supremo. (...) La consciencia nace con la rebeldía>>⁶³.

La praxis rebelde solidaria surge de la experiencia del dolor, como indica Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*, pero esa angustia vital que lleva a Unamuno a creer en Dios, empuja a Camus a confiar en el hombre⁶⁴, rechazando a un tiempo el pesimismo y la resignación. Se trata de arbitrar una salida al sinsentido en el orden moral, dado que ésta resulta inviable en el ámbito teórico. Ésta es una de las características que le apartan de Sartre y le llevan a afirmar: <<No me atrae demasiado la muy célebre filosofía existencialista; y, para decirlo todo, considero falsas sus conclusiones>>⁶⁵. En efecto, la actitud de Sartre ante el absurdo es muy diferente, pues

⁶³ *L'homme révolté*, II, 424.

⁶⁴ Cfr. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, págs. 130 y sigs; 177 y 245-246.

⁶⁵ "Le pessimisme et le courage", *Combat* (septiembre de 1945), II, 312.

si *La náusea* implica sumisión y complacencia hacia el absurdo, la obra camusiana de la rebeldía constituye una lucha contra el sinsentido.

Al describir la personalidad del conquistador, uno de los modelos de hombre absurdo, Camus indicaba en *Le mythe de Sisyphe* que hay que elegir entre la contemplación y la acción, y añadía:

<<Si elijo la acción, no creais que la contemplación me resulta como una tierra desconocida. Pero no puede dárme todo y, privado de la eternidad, quiero aliarme con el tiempo (...)>>

Los conquistadores saben que la acción es en sí misma inútil. Sólo hay una acción útil, aquella que rehiciera al hombre y la tierra. Jamás reharé a los hombres. Pero hay que hacer “como si”>>⁶⁶.

Como vemos en estos fragmentos, la rebeldía era presentada en su ensayo sobre el absurdo como una de las consecuencias del razonamiento absurdo y como la única posición filosófica coherente en el seno del sinsentido, definiéndola como *<<una confrontación perpetua del hombre con su propia oscuridad>>⁶⁷*, que, a la postre, resulta inútil y sin esperanza, pues *<<esta rebeldía no es más que la seguridad de un destino abrumador, menos la resignación que debería acompañarle>>*. En este ensayo la rebelión, la libertad y la pasión van precedidas del posesivo ‘mi’, pues son consideradas experiencias vividas de manera estrictamente personal, que se imponen a quien haya hecho la travesía por el absurdo. Sin embargo, en *L’homme révolté* la rebeldía adquiere otro nivel: se define como una característica esencial al ser humano e incluso como el movimiento mismo de la vida.

En el primer ensayo, se sostiene que frente a los *sauts* religioso y existencialista, el rebelde es quien, poseído por la *hybris*, se obstina lúcidamente en mantenerse en vida, rechazando todo lo que en ella resulta insatisfactorio, pero renunciando a todo consuelo y a toda esperanza. La importancia de la acción es que *<<esta rebeldía otorga su precio a la vida. Extendida a lo largo de toda una existencia, le restituye su grandeza (...) El espectáculo del orgullo humano es inigualable>>⁶⁸*.

La praxis rebelde en este momento inicial en la obra de Camus, parece poseer sólo un valor testimonial, teñida como está de fatalismo e individualismo. Los siguientes fragmentos de *Le mythe de Sisyphe* así lo demuestran:

<<El absurdo es su tensión más extrema, la que mantiene constantemente con esfuerzo solitario, pues sabe que, con esta consciencia y esta rebeldía día a día, testimonia su única verdad que es el desafío>>⁶⁹.

Y unas páginas después describe el lúgubre horizonte de un hombre que se enfrenta a la muerte renunciando a todo consuelo, y se obstina en el absurdo hasta sus últimas consecuencias:

<<El hombre absurdo atisba así un universo ardiente y helado, transparente y limitado, donde nada es posible sino que todo está dado, y más allá del cual sólo están el hundimiento y la nada. Puede entonces decidir aceptar vivir en un universo tal y utilizar sus fuerzas, su rechazo de esperar y el testimonio obstinado de una vida sin consuelo.

Pero ¿qué significa la vida en un universo así? Nada más por ahora que la indiferencia por el futuro y la pasión de agotar todo lo que se ofrece. La creencia en el sentido de la vida supone siempre una escala de valores, una elección, nuestras preferencias. La creencia en el absurdo, según nuestras definiciones, enseña lo contrario.

Saber si se puede vivir sin recursos, eso es todo lo que me interesa>>⁷⁰.

⁶⁶ *Le mythe de Sisyphe*, II, 165-166.

⁶⁷ *Ídem.*, 138.

⁶⁸ *Ídem.*, 139.

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ídem.*, 142-143.

En lo sucesivo Camus irá modificando esta concepción inicial de la rebeldía, dándose así una evolución en su pensamiento hacia posiciones más realistas que no renuncian, sin embargo, al planteamiento trágico. Así, en el prólogo que escribe en 1953 con motivo de la publicación de *Actuelles I*, al referirse al peligro de que una nueva guerra asole Europa, sostiene que la primera tarea de los intelectuales y artistas es la de proponer la esperanza de valores más que la certidumbre de la destrucción, y dice que esa esperanza no puede resultar inútil⁷¹.

Puede sorprendernos saber que estas palabras pertenecen al mismo autor que escribió las páginas desoladas de *Le mythe de Sisyphe* o *L'étranger* que tanto gustaron a Sartre. Pero estas líneas confirman lo que ya apuntábamos más arriba: que no hay un único Camus, el del absurdo, sino dos, y que el primero ya soñaba con el segundo. Así, en la novela *La mort heureuse*, obra contemporánea de *Noces* y *L'envers et l'endroit*, anterior, por tanto, a la etapa del absurdo, ya aparecen referencias claras a la rebeldía como eje existencial básico: <<Ante el sufrimiento y la soledad, su corazón hoy decía: "No". Y ante el gran desamparo que le colmaba, Mersault sentía que su rebeldía era, para él, la única cosa verdadera y que el resto era miseria y complacencia (...) Trataba de comprimir en su corazón la rebeldía de la vida>>⁷².

También en *Remarque sur la révolte* (texto aparecido en *L'existence* en 1945), cuando aún no se ha publicado ninguna de las obras de la rebeldía, y están muy recientes todas las del absurdo, encontramos ya germinalmente todas las ideas contenidas en el ensayo sobre la rebeldía. Camus es ya consciente de su evolución intelectual que le conduce hacia una salida del absurdo a partir de 1942 en que comienza a redactar *La peste*.

En *L'homme révolté* se desdice de algunas de las impracticables exigencias que había impuesto a la rebeldía en su anterior ensayo. No podemos calibrar hasta qué punto influyeron en este proceso de evolución las voces que, tanto desde posiciones cristianas como marxistas, le acusaban con insistencia de pesimismo, adjetivo que siempre le molestó de forma especial y del que trató de zafarse. En efecto, nadie puede luchar sin un horizonte de sentido ni una escala de valores, nadie puede obstinarse en una vida sin consuelo alguno, nadie puede escapar al desaliento si no encuentra más que sinsentido, oscuridad y soledad, elementos en que se desenvuelve Meursault, protagonista de *L'étranger*. La ausencia completa de esperanza no conduce sino al nihilismo, como el propio Camus reconoce en *L'homme révolté*⁷³. El esfuerzo ha dejado, pues, de ser solitario, y la escala de valores ahora sí que existe y está presidida por el valor absoluto del ser humano como ser libre y sujeto moral, digno por ello de respeto incondicional, único ser que merece la consideración de fin en sí mismo según el imperativo kantiano.

La perspectiva ha cambiado: de su relación personal con el mundo —*Le mythe de Sisyphe*—, Camus ha pasado ahora a analizar la relación del hombre con el problema de la necesidad histórica y del asesinato institucional, permaneciendo, sin embargo, la nada como el horizonte último de la acción: persiste, así, la tensión trágica entre desesperación y esfuerzo heroico. Es necesario proponer una conducta significativa que se compadezca con la no significación del mundo. Esto es lo esencial. Pensando en *El ser y la nada* reprocha al existencialismo <<de no inquietarse por nada>>, y añade en su diario: <<Proponer la cuestión del mundo absurdo es preguntar: "¿Aceptaremos la desesperación sin hacer nada?". Supongo que nadie puede responder sí honestamente>>⁷⁴.

⁷¹ Cfr. *Actuelles I*, II, 713-714.

⁷² *La mort heureuse. Roman*, Ed. Gallimard-NRF, Cahiers Albert Camus, Paris, 1971, 2001, págs. 88-89.

⁷³ *L'homme révolté*, II, 686.

⁷⁴ *Carnets II*, pág. 116.

2.2.2. Diversos tipos de rebeldía

L'homme révolté, desde su objetivo por comprender nuestro tiempo, afronta el análisis de la rebeldía en tres fases: en primer lugar define en su pureza el movimiento de la consciencia que llama “rebelión”; a continuación hace una consideración histórica de la misma bajo sus aspectos metafísico, literario y social, escudriñando al mismo tiempo las condiciones bajo las cuales este movimiento ha sufrido una desviación de sus propósitos originales a lo largo de los siglos XIX y XX —es lo que podemos denominar las patologías de la rebelión—; por último, expone la posibilidad de restaurarla en su verdad y pureza originales, de modo que el crimen quede rigurosamente excluido. En el último capítulo de la obra, “La pensée de midi”, expone los elementos que configuran una existencia trágica.

La figura de Prometeo, modelo de rebeldía, viene ahora a ocupar el lugar de privilegio que, en el absurdo, había tenido el mito de Sísifo.

En el ensayo se distinguen dos tipos de rebelión surgidas en los últimos dos siglos:

- la *metafísica*, dirigida contra la propia condición del ser humano en lo que ésta tiene de finita. Su objetivo es erradicar el sufrimiento y la muerte, que se utilizan como argumentos contra la existencia de Dios. Esta rebelión se ha expresado a través de la filosofía y el arte, siendo Sade uno de los precursores de la misma y uno de los mejores exponentes de la *desmesura* que conlleva. La rebelión metafísica parte de una insatisfacción completa respecto a la creación entera: <<Matemos a Dios para divinizar al hombre>> sería la consigna de sus aspiraciones desmesuradas que acaban por justificar el asesinato en nombre de esos mismos anhelos;

- la *histórica*, o rebelión de los esclavos contra sus opresores, que se realiza bajo el deseo de justicia y se dirige contra todo aquello que oprime al hombre. Engloba la rebeldía histórica aquellos acontecimientos subversivos que se han dado en Europa desde la Revolución francesa. Éstos son interpretados por Camus como la consecuencia lógica de las propias ambiciones de la rebelión metafísica: a demostrar tal relación de consecuencia lógica dedica Camus una parte importante de su ensayo. También en este caso las aspiraciones son desmesuradas: el objetivo tácito es alcanzar la libertad absoluta. Pero la libertad absoluta sólo puede ser la libertad de unos pocos que oprimen y socavan la del resto. Éste es el precio que debe pagar quien ha pretendido convertir a los hombres en dioses, cayendo en el pecado de la desmesura —*hybris*—, origen de todos los males que acechan a los mortales, tanto en la tradición judeocristiana —<<De ninguna manera moriréis>>, responde la serpiente a Eva; <<es que Dios sabe muy bien que el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal>>⁷⁵; el orgullo es también el primer pecado que menciona Elihú, el sabio, en su discurso a Job⁷⁶—, como en la griega —Sísifo, Ulises, Áyax, Edipo—⁷⁷.

El problema es éste: una y otra formas de rebeldía poseen el mismo punto de partida, que es la defensa de la dignidad del ser humano; pero también ambas acaban en el mismo callejón sin salida: la justificación racional del crimen, lo que supone una traición a esa dignidad que originalmente se trataba de defender. La rebeldía, de este modo, se desvirtúa y olvida sus orígenes.

Por tanto, no es ahora el suicidio —tema central de *Le mythe de Sisyphe*— sino el asesinato y su justificación moral el escollo principal al que se enfrenta la reflexión del hombre rebelde que dice no a la injusticia y al sufrimiento de los inocentes. Se plantea, así, por decirlo en

⁷⁵ Génesis, c. 3, vv. 4-5.

⁷⁶ Job, c. 33, v. 17.

⁷⁷ Platón, refiriéndose a los siete sabios, escribió: <<Prueba de su saber en este estilo son los dichos breves y dignos de memoria que cada uno pronunció cuando, reunidos en Delfos, quisieron ofrecer a Apolo, en su templo, las primicias de su sabiduría, y le consagraron las inscripciones que todo el mundo repite: “conócete a ti mismo” y “nada en demasía”>> —*Protágoras*, 343 d—.

términos pascalianos⁷⁸, la necesidad de construir la acción rebelde huyendo tanto del orgullo —el peor error humano y el origen de muchas injusticias— como de la desesperanza, pero sin caer en la tentación de postular una esperanza más allá de la muerte. Es necesario, según Camus, preservar la fidelidad al mundo, conjugando el amor (a la vida y a los hombres) y la rebeldía en una tierra <<abandonada por los dioses>> y donde <<todos mis ídolos tienen pies de barro>>⁷⁹.

2.2.3. *La peste: del ‘yo’ al ‘nosotros’*

La circunstancia de que la rebeldía es un acto fundamentalmente solidario, no individual, se hace patente tanto en *La peste* como en *L'état de siège*: en una y otra es la visión de la opresión ajena lo que provoca la rebelión de Rieux y de Diego. Ambos se rebelan contra la peste, un símbolo del mal que en la novela se adueña de los habitantes de Orán, y en la tragedia lo hace de los de Cádiz. En el primer caso es un símbolo del mal en general que atormenta a los humanos bajo muy diversas formas; mientras que en *L'état de siège* se limita al mal moral; en concreto, al poder político despótico que trata de someter a los individuos en nombre de la razón de Estado. El tema aquí es la tiranía, y el profeta que la anuncia es un personaje que se llama “Nada”, enemigo de toda moral.

El objetivo de la rebeldía es vencer la injusticia: <<¿Qué tengo que vencer en este mundo, sino la injusticia que se nos hace?>>, se pregunta Diego en *L'état de siège*. Este personaje encarna la moral rebelde: la libertad y la justicia son abolidas, todo es sometido al arbitrio de la Peste y de su secretaria, la Muerte; frente a ambas y Nada, que en esta obra representa el nihilismo como ingrediente básico de la sensibilidad absurda, Diego se levanta poniendo por encima de todos ellos el *honor*, virtud a la que Camus alude constantemente⁸⁰. La tragedia acaba con la muerte del héroe, pero su vida ha tenido sentido y su semilla permanece y germina, su lucha no es baldía.

La soledad decíamos que era una de las raíces del absurdo: el protagonista del relato *Jonas* —de *L'exil et le royaume*—, que posee contenido autobiográfico, así lo atestigua y, al final del relato, nos dejará con la incertidumbre de si la única palabra que aparece legible en su último lienzo es ‘solitario’ o ‘solidario’, expresión de dos alternativas radicales para el ser humano: la primera conduce al *sentiment de l'absurde* y la segunda al sentido.

El compromiso del doctor Rieux contra el sufrimiento de los hombres implica también una lucha heroica y trágica: está convencido de la derrota final pues el mal seguirá imperando, pero no por ello deja de combatir por amor al ser humano; si bien se trata de un amor difícil, teñido en ocasiones de desesperación, como cuando se enfrenta a los elementos más escandalosos del dolor y los contrapone a cualquier intento de *teodicea*, como la que pretende Paneloux, a quien replica: <<No, padre. Yo me hago otra idea del amor. Y rechazaré hasta la muerte amar esta creación donde los niños son torturados>>⁸¹.

Así, la propuesta de sentido, incluso contra la siempre victoriosa muerte, encuentra su mejor expresión en la lucha heroica del doctor Rieux, emblema de la nueva rebeldía que huye de la desesperanza y del orgullo, y no olvida sus generosos orígenes: la defensa incondicional de la dignidad sagrada (en el sentido de no supeditable a ningún otro valor) de cada persona. Como afirma Morvan Lebesque, que encuentra también numerosos rasgos de la vida de Camus en este personaje, <<Rieux, adiestrado por la miseria, ha aprendido en contacto con las enfermedades la

⁷⁸ Pascal escribió sobre el conocimiento humano: <<El conocimiento de Dios sin el de su miseria engendra el orgullo. El conocimiento de su miseria sin el de Dios engendra la desesperación>> —*Pensées*, en *Oeuvres Complètes*, Gallimard, París, 1969, parágrafo 75, pág. 1103—. (La traducción es mía.)

⁷⁹ *Noces*, II, 88.

⁸⁰ T. Bañeza Domínguez, “La ética de la rebelión en Albert Camus”, *CuadRS* 29-30, 1987, págs. 255-265.

⁸¹ *La peste*, I, 1397.

vanidad de las victorias siempre provisionales; sabe que la peste no puede ser sino un interminable desafío, pero también que el hombre exige el esfuerzo de salvarlo. Tarron le ofrece su ayuda en nombre de su moral, la comprensión (...) Al mal, los compañeros de *La peste* oponen la solidaridad. El drama es el de una fraternidad que encuentra en ella misma sus razones para actuar, fuera de todo mandato superior, fuera de todo bien absoluto. Negación de Dios; pero, en contrapartida, sentido profundo de lo sagrado>>⁸².

Al hablar de esta novela central en la obra camusiana, no podemos dejar de hacer referencia a Daniel Defoe. Este autor interesó a Camus, quien lo considera, junto a Tolstoi, Melville y Cervantes, uno de los hitos esenciales de la literatura escrita en lengua no francesa⁸³. El epígrafe de *La peste* es un texto extraído del prefacio que escribe Defoe para su *Robinson Crusoe*. Es posible que muchas de las vívidas descripciones de la epidemia contenidas en la novela camusiana encontraran su fuente de inspiración en la precisa y conmovedora crónica hecha por Defoe de la peste que asoló la ciudad de Londres durante el año 1665 y de la que fue testigo directo (*Diario del año de La peste —1722—*). La actitud representada por el jesuita Paneloux es la que defiende el propio Defoe en su crónica del suceso, pues concibe la enfermedad como un castigo divino cuya causa es la iniquidad humana: <<Volví a mi casa con el espíritu triste y afligido por la abominable perversidad de aquellos hombres, sin dudar de que pasarían a ser ejemplo espantoso de la justicia de Dios; pues yo veía en esta calamidad una ocasión particularísima para la venganza divina, y creía que Dios escogería en esta oportunidad a los que eran objeto de su desagrado, de manera más especial y notable que en cualquier otra época. (...) Éste era el día del castigo, el día de la cólera de Dios; y vinieron a mi memoria aquellas palabras, Jeremías v. 9: “¿No he de castigar yo estas cosas?”, dice el Señor, “¿y no se vengará mi alma de una tal gente?”>>⁸⁴.

También esa sensación desalentadora que embarga a Rieux al ver que, superada la calamidad, la gente vuelve a la algarabía de sus ocupaciones cotidianas o a sus mezquindades, con desenfado y despreocupación, como si la victoria hubiera sido definitiva, la hallamos en las últimas páginas de la crónica de Defoe: <<Desearía poder decir que los modales de las gentes habían adquirido, al igual que la ciudad, un nuevo aspecto (...) Mas, exceptuando algunos casos que podían encontrarse en familias e individuos particulares, debe confesarse que las costumbres de las gentes eran las mismas que tenían antes; y era muy poca la diferencia que podía apreciarse>>⁸⁵.

El sacerdote de *La peste*, por su parte, encarna sucesivamente dos formas enfrentadas de concebir la religión: una que podemos adjetivar de suprahumana, que sólo atiende a la transcendencia y mira al sufrimiento humano con desprecio: el hombre es culpable y la frágil naturaleza humana no merece sino un juicio inapelable y una condena proporcionada a su culpabilidad; y una segunda forma que podemos denominar trágica y que permanece presa de la incertidumbre, atenta y comprometida con el sufrimiento, atormentada por el escándalo de un Dios justiciero que no parece tener piedad de los inocentes, más próxima a la actitud heroica del doctor⁸⁶. Representan lo que Paul Ricoeur ha denominado la versión ética y trágica del mal, respectivamente⁸⁷.

⁸² M. Lebesque, *Camus par lui-même*, Du Seuil, París, 1970, págs. 85-86. (La traducción es mía.)

⁸³ *Carnets II*, pág. 12.

⁸⁴ Daniel Defoe, *Diario del año de La peste [1722]* (traducción de Pablo de Grosschmid), Seix Barral, Barcelona, 1996, págs. 83-84.

⁸⁵ *Ídem*, pág. 267.

⁸⁶ En *Judith*, la tragedia de Hebbel que hemos comentando, hallamos una conmovedora escena en que una madre que acaba de perder a su hijo se lamenta amargamente de la crueldad divina en presencia de un sacerdote: <<—Una madre (levantando en brazos a su hijo): ¿Es posible que una madre haya pecado hasta el extremo de que su hijo inocente tenga que perecer de sed? —El sacerdote: La venganza no tiene límites cuando el pecado no los conoce. —La madre: Pues yo te digo, sacerdote, que una madre no puede haber pecado hasta ese punto. La ira del Señor puede ahogar al

A pesar de tratarse de una novela, esta obra ha sido considerada una tragedia en sentido clásico. El profesor Lebesque no duda en calificarla así: <<Tragedia hasta en su desglose en cinco grandes capítulos —como los cinco actos tradicionales de la tragedia clásica—, no llevaba la indicación ‘novela’ en su cubierta; despreciando la virtud comercial del término, se sabía una crónica dramática, una suerte de teatro encerrado en un libro>>⁸⁸.

La propuesta camusiana de rebeldía no sólo va dirigida a cada individuo, sino también, y sobre todo, a la colectividad: tiene vocación de vertebrar la sociedad en torno a unos valores morales que tengan en la libertad y la dignidad de cada individuo sus referentes máximos:

<<Y yo, rechazando admitir esta desesperación y este mundo torturado, sólo quiero que los hombres descubran su solidaridad para entrar en lucha contra su destino escandaloso>>⁸⁹.

Camus plantea, si se nos permite decirlo así, una *religión de la solidaridad* basada en la fraternidad humana que aún permanece tras la muerte del Dios-Padre, solidaridad que no sólo se refiere al cercano, sino que se extiende también al extraño, tanto en el espacio como en el tiempo. La vida de Camus, que se autodenomina un <<écrivain de combat>>⁹⁰, nos ofrece un modelo de intelectual comprometido con su tiempo, como puede comprobarse en muchos de sus escritos e intervenciones públicas. En su obra encontramos críticas, reproches, pronunciamientos valientes y propuestas clarificadoras. Ninguno de los graves acontecimientos que agitaban la vida europea en aquellos difíciles años de las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta, dejaron de tener eco en su obra. En cierto modo podemos afirmar que se percibe a sí mismo como *el primer hombre* (título de su novela autobiográfica de publicación póstuma) que sucede a la época que Nietzsche denomina de “el último hombre”, aquel que desea la muerte y la nada, el hijo del nihilismo. Afrontaría así la difícil tarea de iniciar la creación de una nueva moral atea que fomente la vida.

Como profeta laico, Camus anuncia el inminente advenimiento de una nueva aurora que alumbrará una existencia huérfana tras la muerte de Dios y ensombrecida tras la tiranía de la razón. Nietzsche es aquí, de nuevo, su fuente de inspiración⁹¹. En marzo de 1954 mencionó por primera vez en público esa novela autobiográfica como proyecto futuro. Afirmó tener el título y el tema, así como el marco: <<esas tierras sin pasado de las que hablo en L’été, tierras imaginarias hechas con la aportación de muy diversas razas>>; y añade: <<imagino, pues, “un primer hombre” que parte de cero, que no sabe leer ni escribir, que no tiene moral ni religión. Sería, si usted quiere, una educación, sólo que sin educador. Se situaría en la historia contemporánea, entre las revoluciones y las guerras>>⁹².

Ya hemos visto cómo en diversos lugares de su obra, Camus señala el carácter provisional de *Le mythe de Sisyphe*, y se refiere a su deseo de acometer <<una inmensa revisión de valores, total y clarividente>>. Así, por ejemplo, la carta que dirige en 1943 a Francis Ponge⁹³, o su artículo “Le pessimisme et le courage”, aparecido en *Combat*, el diario de la Resistencia, en septiembre de 1945, donde afirma: <<Es un problema de civilización y se trata de saber si el hombre, sin el seguro de la eternidad o del pensamiento racionalista, puede crear por sí solo sus propios valores (...) Francia y Europa deben hoy crear una nueva civilización o perecer>>.

hijo que está aún en las entrañas; pero, si ha venido ya al mundo, debe vivir. Si engendramos, es a fin de poseer dos veces nuestro cuerpo y de poder amarlo en el niño, donde nos sonrío en toda santidad y pureza>> (F. Hebbel, *Judith* —traducción de R. Baeza y K. Rosenberg—, Atenea, Madrid, 1918, págs. 168-169).

⁸⁷ Cfr. *Finitud y culpabilidad* (trad. Cecilio Sánchez Gil), Taurus, Madrid, 1982, págs. 363-427.

⁸⁸ M. Lebesque, *op. cit.*, pág. 90. (La traducción es mía.)

⁸⁹ *Lettres à un ami allemand*, II, 240.

⁹⁰ Cfr. *Ce que je dois à l’Espagne*, II, 1908.

⁹¹ Cfr. F. Nietzsche, *La gaya ciencia* (traducción de E. Ovejero y Mauri), Aguilar, Buenos Aires, 1974, parágrs. 125 y 343.

⁹² Citado por H. Lottman, *Albert Camus* (traducción de A. Álvarez Fraile y otros), Taurus, Madrid, 1994, pág. 570.

⁹³ *Lettre au sujet du “Parti pris”*, II, 1662 y sigs.

El objetivo es salvar al ser humano del nihilismo mediante la praxis solidaria. En este punto, Camus se aparta de Nietzsche: el superhombre no tiene par, y el medio en que se desarrolla la predicación de Zaratustra es la soledad de las altas cumbres. Éstos son rasgos ajenos al rebelde camusiano: la fraternidad exige someterse a la alternativa de <<o todos o ninguno>>. Al mismo tiempo, esa fraternidad se apoya en una moral de la compasión extraña también al pensamiento de Nietzsche. Por eso escribe:

<<Los peores genios de la Europa de hoy llevan nombres de filósofos: se llaman Hegel, Marx y Nietzsche (...) Lo admirable, en Nietzsche, es que en él mismo hallamos elementos para corregir lo que su propio pensamiento tiene de nocivo. Le sitúo infinitamente por encima de los otros dos>>⁹⁴.

Puede observarse en la obra camusiana un progresivo distanciamiento de los postulados nietzscheanos paralelo a la evolución intelectual que, entre 1942 y 1951, le lleva a matizar, o incluso abandonar, algunos de los principios establecidos en la etapa del absurdo. En Camus, la compasión adquiere un valor positivo⁹⁵.

La profesora Ávila Crespo ha puesto de manifiesto la distancia que separa a Nietzsche de Schopenhauer en su consideración respectiva de la virtud de la compasión con estas palabras: <<Nietzsche está convencido de que, a pesar de que su filosofía es atea, Schopenhauer no ha conseguido deshacerse de prejuicios cristianos en su propuesta de una moral de la compasión. Schopenhauer, que no encontró en su filosofía un lugar para la fe, tampoco pudo nada contra la desesperación y la catástrofe que sigue a la pérdida de la divinidad. Si el sacerdote ascético había orientado la voluntad hacia la nada —el más allá—, el filósofo de Danzig no encuentra otra alternativa que el progresivo desasimiento, el olvido de sí y la autoaniquilación, y no reconocerá otro valor más alto que la compasión>>⁹⁶. En otro lugar, perfila la posición de Schopenhauer para quien <<(…) sólo aquéllos a los que les ha tocado en suerte un buen corazón, una voluntad buena, un carácter elevado y noble, actúan moralmente, es decir, por compasión. Tal es el único móvil moral, que supone una superación del principio de individuación y del egoísmo que es propio de tal principio>>⁹⁷.

La compasión es, así, una virtud con la que azarosamente es adornado el corazón de algunos. Schopenhauer se mueve en una consideración innatista del carácter, que no es sino la Voluntad singularizada en cada uno de nosotros: éste se hereda y es invariable, expresando así su desconfianza en las posibilidades de la educación como instrumento capaz de hacer de nosotros seres racionales y libres.

Camus, sin embargo, hará de la compasión una virtud esencial, en torno a la que pivotará la construcción de la moral atea que permita la salida del sinsentido; aunque, para él, ésta como las demás virtudes, supone una conquista del sujeto libre, resultado de la lucha que se origina en su interior y que le permite salir del estado de aislamiento en que los seres humanos propendemos a caer. Camus sustituirá la voluntad de dominio, con la que Nietzsche había teñido la acción del héroe, por el valor de la compasión como el único que puede orientar la rebeldía del hombre y para el hombre⁹⁸, oponiéndose con ello al filósofo alemán, para quien sólo los decadentes defienden que la compasión es una virtud⁹⁹.

⁹⁴ Gabriel d'Aubarède, "Rencontre avec Albert Camus", *Les Nouvelles littéraires* —10 de mayo de 1951—, en II, 1341.

⁹⁵ Para una visión más amplia del problema, cfr. A. Arteta, *La compasión: apología de una virtud bajo sospecha*, Paidós, Barcelona, 1996.

⁹⁶ R. Ávila Crespo, *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, 1986, pág. 22.

⁹⁷ R. Ávila Crespo, "Pesimismo y filosofía en A. Schopenhauer", *Pensamiento* 177, 45, 1989, págs. 66-67.

⁹⁸ Pedro Laín Entralgo ha escrito sobre la voluntad de poder y su origen en la modernidad: <<Grave desmesura hay asimismo en la valoración nietzscheana del poderío como suprema clave de la actividad social de los individuos y de la vida política de los pueblos; tesis que en sí misma, como Heidegger y Zubiri mostrarán, tiene su raíz en el radical voluntarismo de la actitud cartesiana ante el mundo, y por tanto en el origen mismo de la mentalidad moderna>>

2.2.4. *L'homme révolté*: posibilidad y necesidad de la moral

El principal problema que plantea Camus, una vez resuelto el que en *Le mythe de Sisyphe* era presentado como la única pregunta filosófica fundamental, <<¿merece la pena vivir?>>, es ahora responder a la cuestión de si el hombre puede crear valores morales, abandonar el nihilismo en un espacio equidistante con relación a lo que Camus denomina el hiperracionalismo —que supone una divinización de lo humano—, y al <<irracionalismo divino>> —básicamente el cristiano—. Las anotaciones preparatorias del ensayo sobre la rebeldía que encontramos en su diario confirman que éste es el hilo argumental que conducirá a Camus a *L'homme révolté*¹⁰⁰, y que su respuesta es afirmativa.

En 1953, con motivo de la publicación de una serie de artículos, entrevistas y otros escritos breves, aparecidos entre 1948 y 1953 bajo el título de *Actuelles II*, escribe refiriéndose al volumen anterior (*Actuelles I*, años 1944-1948):

<<Podría, en efecto, volver a escribir ahora, con algunas correcciones, el prólogo de ese primer volumen. Pero necesitaría añadir algunas certidumbres, la primera de las cuales es que comenzamos a salir del nihilismo. Me guardaré, sin duda, de dar valor universal a una experiencia personal y ese libro no propone ni una dogmática ni una moral completa. Afirma sólo, una vez más, que una moral es posible>>¹⁰¹.

Camus quiere mostrar a su hombre rebelde bajo los cánones del héroe trágico, escogiendo el modelo de Prometeo que actúa guiado por el espíritu de la medida (*sophrosine*). Su praxis rebelde se dirige contra aquello que considera una injusticia, y el impulso de esa praxis es una voluntad que exige abolirla para siempre. Sin embargo, el rebelde es consciente del carácter irresoluble del conflicto entre su exigencia y la realidad, por más que no desista en su voluntad de hacer que el dolor humano disminuya. Por eso escribe Camus:

<<El hombre de hoy que grita su rebeldía sabiendo que esa rebeldía tiene límites, que exige la libertad y sufre la necesidad, ese hombre contradictorio, desgarrado, pero consciente de la ambigüedad del hombre y de su historia, ese hombre es el hombre trágico por excelencia>>¹⁰².

L'homme révolté es, pues, un intento de edificar una nueva moral, a pesar de que podamos reprochar a Camus que, moviéndose constantemente en los límites de la metafísica y de la moral, no llegue a instalarse en ninguno de esos dominios en todo su ensayo.

Según Camus es posible crear valores morales a partir de la constatación de un valor supremo: la dignidad del sujeto humano, un valor que no es ni relativo ni negativo-reactivo (en el sentido nietzscheano). Subraya la pertinencia de recurrir a una instancia suprema sobre la que apoyar la moral, aunque esa instancia no sea metahistórica: la rebeldía inaugura una trascendencia horizontal que abre al sujeto a la dimensión del otro-semejante, por oposición a lo que puede denominarse la trascendencia vertical que es la que refiere a lo radicalmente-otro, o bien a las esencias del idealismo¹⁰³. Y es en esa nueva trascendencia donde se supera el absurdo.

Esta es la solución que Camus aplica a su propia vida, él que confiesa haber vivido mucho tiempo en el nihilismo, en el rechazo de todo valor, una posición puede conducir a admitir <<la muerte sin límites>>¹⁰⁴.

(Pedro Laín Entralgo, *Esperanza en tiempo de crisis*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1993, pág. 29).

⁹⁹ Cfr. F. Nietzsche, *Ecce Homo* (traducción de A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1978, págs. 26-28.

¹⁰⁰ Cfr. *Carnets II*, págs. 123-125.

¹⁰¹ *Actuelles II*, II, 713.

¹⁰² *Sur l'avenir de la tragédie*, I, 1709.

¹⁰³ Cfr. *Rémarque sur la révolte*, II, 1682 y sig.

¹⁰⁴ Cfr. *Défense de L'homme révolté*, II, 1702 y sig.

El absurdo es sólo un punto de partida, como lo había sido la duda metódica para Descartes¹⁰⁵. A partir de ahí hay que alcanzar una evidencia que quede al abrigo de toda sospecha: <<La primera y única evidencia que me es dada así, dentro de la experiencia absurda, es la rebeldía>>.

En la entrevista que concedió en mayo de 1951 a *Les nouvelles littéraires*¹⁰⁶, pronunció estas palabras:

<<Cuando analizaba el sentimiento de lo Absurdo en *Le mythe de Sisyphe*, estaba buscando un método y no una doctrina. Practicaba la duda metódica. Pretendía hacer esa “tabla rasa” a partir de la cual se puede comenzar a construir.

*Si se parte de que nada tiene sentido, entonces hay que concluir en el absurdo del mundo. Pero, ¿nada tiene sentido? Jamás he pensado que se pueda permanecer en esta posición. Ya cuando escribía *Le Mythe*, soñaba en el ensayo sobre la rebeldía que escribiría más tarde>>.*

Como Descartes, que legitimó la duda e introdujo en la filosofía moderna la prudencia y la crítica como actitudes racionales, no puede ser considerado un filósofo escéptico sino que, por el contrario, su dogmatismo le hizo ver la necesidad de destruir primero, para levantar luego un nuevo edificio sobre cimientos más firmes; tampoco Camus, siendo quien plantea el absurdo, es por ello un filósofo perplejo, que recomiende el ensimismamiento y la parálisis como única actitud sabia. Al contrario, todo su pensamiento está orientado hacia la praxis rebelde como actitud posible y necesaria para otorgar a la existencia un sentido humano.

Puede establecerse, así, un paralelismo entre el escepticismo metodológico cartesiano y la perplejidad existencial en el seno del absurdo camusiano: Descartes escapa de aquél mediante la evidencia epistemológica del *cogito*; Camus lo hace mediante la evidencia intuitiva de una dignidad universal que hace amable al ser humano¹⁰⁷. Como el *cogito*, el carácter de fin moral del sujeto humano como único ser digno en sí y por sí, no es el resultado de una demostración, sino de una evidencia que, en lugar de ser cognoscitiva como en el caso cartesiano, es ahora existencial.

La experiencia absurda operaba en el sujeto una deconstrucción de las que, hasta ese momento, habían sido sus certezas, tanto intelectuales como morales. Pero, al mismo tiempo, el sujeto puede percibir la necesidad de superar esa situación de *impasse*, siendo el propio absurdo el que determine la nueva búsqueda. En su grito desesperado percibe el hombre la evidencia existencial de su rebeldía. La búsqueda no se dirige hacia axiomas o principios metafísicos sobre los que reconstruir la ciencia, sino hacia valores morales sobre los que reedificar la vida: desde el momento en que se interroga sobre el sentido de su existencia, surge el absurdo; pero también la rebeldía que se levanta contra el sinsentido.

El héroe rebelde conquista el sentido a través de la solidaridad con todos los hombres, con los que siente fraternalmente el peso de la injusticia, el sufrimiento y la muerte: la soledad del trabajo de Sísifo se ha transformado en Prometeo en una lucha en favor del género humano. Es un conquistador trágico que quiere hacer posible una vida dichosa para el hombre aquí y ahora.

¹⁰⁵ Cfr. *L'homme révolté*, II, 419 y *Rémarque sur la révolte*, II, 1686-1687.

¹⁰⁶ Gabriel d'Aubarède, *Loc. cit.*, 1337 y sigs.

¹⁰⁷ El profesor Pedro Cerezo establece una analogía similar a ésta en relación con la consideración calderoniana del sueño, y escribe: <<Un caso privilegiado de esta experiencia de lo eterno en el hombre es el acto moral. Junto a la experiencia del ser mortal, se requiere otra complementaria, a la que podríamos llamar la experiencia de la solidaridad universal, que en el drama adopta la forma del amor. La vía ética se muestra así como la única forma de trascender el sueño hacia una verdad definitiva (...) Recuérdese que en una coyuntura semejante, Descartes había recurrido a la vía epistemológica del *cogito*. La vía escéptica no se podía restañar sin arribar a la certidumbre inmovible del propio acto pensante (...) Calderón prefiere otra vía. Su lema podría ser *amo ergo sum*. No es en el puro pensamiento, sino en el acto de amar, esto es, de simpatizar y compartir la suerte del otro, donde se revela una trascendencia que supera todo relativismo>> (“El sueño como método en el Barroco”, en *La Universidad Complutense Cisneriana*, Editorial Complutense, Madrid, 1996, págs. 395-396).

Esto nos lleva a la cuestión de cómo conjugar tragedia y moral. Como veíamos anteriormente, los valores morales no son ajenos a los argumentos de las tragedias griegas, que Camus interpreta en clave ética: la culpa y la responsabilidad moral poseen un carácter ambiguo en la tragedia, pero esta ambigüedad tiene que ver con una concepción de la libertad del individuo como posibilidad limitada, cercada por el destino y los dioses; así como con una idea del mal como propiedad que atañe no sólo a la voluntad humana, sino también a la divina; y no con una ausencia de valores morales, como afirmó Nietzsche.

Pero si la tragedia persiste es porque estas circunstancias no son utilizadas por el héroe como coartada de sus errores, sino que él actúa siempre “*como si*” su libertad y su capacidad de acción fueran ilimitadas, enfrentándose a una realidad que le supera. En la tragedia sí cabe hablar, por tanto, de una presencia de valores morales, en especial de la *sophrosyne* (moderación o templanza).

Ya nos hemos referido a Antígona, que encarna el conflicto entre la moralidad y la eticidad. La profesora Lourdes Rensoli Laliga ha analizado esta figura en relación con la de Sócrates en “Antígona y Sócrates o el precio de la sabiduría”, presentándolos como exponentes de la virtud interior y como víctimas de la justicia (*dike*) de la ciudad¹⁰⁸.

También hallamos un discurso moral tanto en el Prometeo de Hesíodo como, especialmente, en el de Esquilo: es un titán compasivo, que roba el fuego a Hefesto para entregárselo a “seres efímeros”. Prometeo concedió a los mortales otro regalo precioso: escapar al miedo obsesivo a la muerte, infundiéndoles para ello “ciegas esperanzas”. Tampoco Hefesto es ajeno a la virtud de la compasión y se apiada de la suerte de Prometeo, a pesar de ser él la víctima de su robo y quien debe ejecutar la sentencia de Zeus. Océano pide a Prometeo que reconozca su error (la *hybris*) y modere sus formas, recomendándole que actúe con mayor humildad. Cuando Prometeo es víctima de nuevos castigos (hundimiento de la montaña que lo sepulta en vida y grifo que le devora el hígado) por negarse a revelar a Zeus los secretos de la conspiración que amenaza su trono, las oceánides permanecen junto a él para darle consuelo. Y, por citar un caso más, en el *Agamenón* de Esquilo hay un elogio de la moderación y una condena de antivalores como la envidia, el engaño, o el ensañamiento con los vencidos.

El profesor Rodríguez Adrados, que indica el carácter premoral de la épica de Homero, reconoce sin embargo ya en ella una incipiente idea de la virtud moral de la compasión con estas palabras: <<Estos comienzos homéricos del ideal de la compasión, que se desprende de la esencia misma del conflicto trágico ya evidente para el poeta, podemos decir que han quedado ahogados en la lírica que le sigue. Pueden citarse pasajes de Píndaro en que se censura la falta de compasión de Fálaris o Clitemestra. Pero se trata de alusiones sueltas>>¹⁰⁹. Esta idea moral junto con las virtudes de la compasión y la moderación, tienen una presencia discreta en la época aristocrática, propia de la épica de Homero (donde sólo cabe hablar de una moral agonal de la gloria y la *euphrosyne* o “alegría del banquete”), pero sí que arraigan con fuerza en las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides.

El carecer de un desenlace que resuelva el conflicto (en las tragedias de Sófocles y Eurípides, que no en las de Esquilo) era otra de las características importantes de la tragedia, según veíamos más arriba. Camus es fiel a esta exigencia y así sucede en *La peste*, en *L'état de siège* o en *Les justes*: la lucha nunca acaba porque la injusticia tampoco termina. Cinco años antes de publicarse *La peste*, en diciembre de 1942, escribe en su diario: <<Moralidad de *La peste*: no ha servido para nada ni para nadie>>¹¹⁰.

Esta concepción de la novela fue respetada en su redacción final. De ahí la inquietud que siente Rieux al oír los gritos de júbilo de los supervivientes, ignorantes de que su salud es frágil y

¹⁰⁸ Lourdes Rensoli Laliga, “Antígona y Sócrates o el precio de la sabiduría”, *Alfa*, 7, 2000, págs. 129-144.

¹⁰⁹ Francisco Rodríguez Adrados, *La democracia ateniense* [1975], Alianza, Madrid, 1993, págs. 56-64.

¹¹⁰ *Carnets II*, pág. 68.

permanece amenazada por un bacilo que no muere ni desaparece jamás. La peste, exclama, no es sino <<una interminable derrota>>.

2.2.5. Universalidad de los valores morales

Ante el hecho histórico de la muerte del Dios cristiano, Sartre escribió: <<El existencialista piensa que es muy incómodo que Dios no exista, pues con él desaparece toda posibilidad de encontrar valores en un cielo inteligible; no puede haber un bien *a priori*, dado que no hay consciencia infinita y perfecta para pensarlo; no está escrito en ninguna parte que el bien existe, que hay que ser honesto, que no hay que mentir, porque precisamente estamos situados en un plano donde sólo hay hombres. Dostoievski escribió: “Si Dios no existiera, todo estaría permitido”. Aquí está el punto de partida del existencialismo>>¹¹¹.

Si con la existencia de Dios negamos también la existencia de una esencia humana *a priori*, como hace Sartre, entonces nos enfrentamos a la imposibilidad de fundamentar valores morales de ámbito universal que guíen nuestra conducta. Si tales valores no existen realmente, si nada obliga a nada, ¿de dónde sacar la fuerza necesaria para adquirir un compromiso frente a la injusticia? Para el profesor Vicent Engel, <<asumir una separación entre lo divino y lo humano, es elegir voluntariamente la tarea de fundar una ética gratuita, en el sentido de que no reposa sobre la esperanza de algún paraíso. Es la elección de proponer el acto moral por sí mismo —conclusión que no había de esperar al siglo veinte para ser formulada por Kant—>>¹¹².

Pero, excluida la divinidad, Camus pretende hallar un núcleo de fundamentación moral en el ser humano. El proyecto de proveer a la moral de fundamento racional y justificación es ilustrado, siendo el formalismo kantiano uno de sus mayores exponentes. Se trataba de dar a la moral una base teórica en un mundo secularizado donde la religión no puede ya ofrecer ese trasfondo que la filosofía tampoco parece capaz de dar. Estos intentos de justificación han sido diversos, destacando los de Hume, a través del sentimiento; Diderot, del deseo; Kant, de la razón; y Kierkegaard, del acto de elección¹¹³. En opinión de muchos, todos estos ensayos han fracasado, y, según Alasdair MacIntyre, la razón de tal desengaño es que todos estos filósofos ilustrados comparten un principio básico: una determinada concepción de la naturaleza humana en la que pretenden basar su justificación de la moral que no es coherente con su forma de entender las normas morales. El antepasado común de ambas concepciones (de la naturaleza humana y las normas) es el esquema moral trazado por Aristóteles en *Ética a Nicómaco*, con su distinción entre el ser y el deber-ser: en primer lugar, el hombre tal-como-es; después, el hombre como-podría-ser si realizara su naturaleza o esencia (*telos*); y, por último, la ética como conjunto de normas que ayudan a pasar de lo primero a lo segundo¹¹⁴. En el seno del pensamiento cristiano, ese paso no era posible sin la ayuda de la gracia, dada la impotencia de la razón. Pero a partir del siglo XVII, cuando se abren camino el mecanicismo y la secularización, se le devuelve tal poder a la razón a la vez que se rechaza el modelo teleológico aplicado a la naturaleza humana. Pero ese moderno rechazo de la teleología crea, en opinión de MacIntyre, un desajuste en el esquema moral clásico aristotélico que ahora queda reducido a sólo dos elementos de difícil relación: en primer lugar, una cierta visión de una naturaleza humana inadecuada tal-como-es; y, en segundo, un conjunto de normas morales privadas de contexto teleológico. Kant sí reconoció el problema, y en el segundo libro de la segunda *Crítica* afirma que sin un segmento teleológico el proyecto moral se hace ininteligible: de ahí su introducción de los postulados y del presupuesto del <<destino de la naturaleza>> en lo que se refiere a la historia, por cuanto ésta supone la realización de un plan

¹¹¹ J. P. Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Nagel, París, 1968, págs. 35-36. (La traducción es mía.)

¹¹² V. Engel, *Loc. cit.*, pág. 83. (La traducción es mía.)

¹¹³ Cfr. Alasdair MacIntyre, *Tras la virtud* [1984] (traducción de Amelia Valcárcel), Crítica, Barcelona, 1987.

¹¹⁴ Alasdair MacIntyre, *Op. cit.*, págs. 74-75.

oculto de la naturaleza, encaminado al establecimiento de una constitución estatal perfecta en el seno de <<una gran federación de naciones>>, y a la paz perpetua, como única situación en que la naturaleza puede desarrollar plenamente en la humanidad todas sus disposiciones .

Camus también se mueve en ese contexto de fundamentación ética. Propone una moral de corte kantiano (en la consideración del ser humano como fin en sí mismo y en el carácter incondicional del imperativo) pero sin postulados, aunque no sin utopía, como luego veremos. Respeta, así, ese <<segmento teleológico>> de que habla MacIntyre: los postulados se refieren al individuo, la utopía a la sociedad: el individuo posee una naturaleza humana que es la que es y no debe ni puede ser cambiada, pero la sociedad sí posee un carácter perfectible que tiene como *telos* adecuarse cada vez mejor a esa naturaleza humana digna y sagrada que es patrimonio común, pero que sólo se da en cada individuo (es decir, el *telos* social es crear condiciones de convivencia que permitan a los individuos una vida más libre, digna y feliz). La dignidad es el elemento central de esa naturaleza humana, y sólo adquiere sentido en la reciprocidad dialéctica: mi dignidad exige ser reconocida por otro ser cuya dignidad, a su vez, admito; la dignidad como valor que abarca a todo el género humano sin exclusión posible, pues la omisión de uno solo implicaría el quebranto de un principio absoluto o incondicional. Acatando tal valor sentimos la esclavitud del semejante como una agresión a nuestra propia condición: surge así la compasión, el sentimiento que nos empuja a la rebeldía.

Pero, compartiendo con Kant el valor incondicionado del imperativo de la dignidad, y dada la impotencia que Camus atribuye a la razón humana para alcanzar lo absoluto, ese principio moral e incondicionado de la dignidad universal del ser humano se descubre, más que a través del intelecto, por un sentimiento de fraternidad universal que se despierta en el ser humano cuando se rebela contra la opresión, y que, según Camus, le lleva a afirmar: <<Me rebelo, luego somos>>. En este sentido, podemos definir la posición camusiana como moral del sentimiento, lo que le aparta del formalismo kantiano.

El discurso de Camus será éste: tras la duda aparece una primera evidencia intuitiva de naturaleza existencial y moral: me rebelo, luego existo. Pero, ¿qué se rebela en mí y contra qué? La rebeldía se dirige contra toda forma de opresión que suprima mi libertad y dignidad como ser humano. Lo que desencadena el movimiento es la consciencia inmediata que todos tenemos de esa dignidad sagrada. La naturaleza humana se expresa así como fuerza que derriba la opresión. No puede ser definida, pero sí presentida en sus manifestaciones, tal como ocurría con el sentimiento del absurdo. La primera expresión de esta rebelión la encuentra Camus en el esclavo que, llegado a un determinado punto, se levanta contra el yugo de su señor para decir basta.

El fin de esta rebeldía es restaurar la libertad y la dignidad dañadas en la opresión. Es el movimiento que se verifica entre la negación de la esclavitud y la afirmación de una dignidad mancillada: <<El movimiento de la rebeldía se apoya, al mismo tiempo, sobre el rechazo categórico de una intrusión juzgada intolerable y sobre la certidumbre confusa de un derecho (...) La rebeldía no se da sin el sentimiento de tener uno mismo, de alguna manera, y en alguna parte, razón. Es por esto que el esclavo rebelde dice a la vez sí y no (...) Demuestra, con testarudez, que hay en él algo que “vale la pena preservar...”, que exige ser protegido. En cierta forma, opone al orden que le oprime una suerte de derecho a no ser oprimido más allá de lo que puede admitir>>¹¹⁵.

Sartre, preso en la misma línea historicista de Hegel y Marx —que analizaremos después—, sostiene que la esencia del hombre es posterior a su existencia histórica; es decir, que el sujeto empieza por no ser nada, y que sólo será después y tal como se haya hecho a sí mismo, siendo éste el primer principio del existencialismo¹¹⁶. En Sartre no cabe hablar, pues, de esencia *a priori*, sino sólo de proyecto, cargando sobre cada individuo la responsabilidad completa de toda

¹¹⁵ *L'homme révolté*, II, 423.

¹¹⁶ Cfr. J. P. Sartre, *Op. cit.*, pág. 22.

su existencia, pues en cada una de sus elecciones se elige a sí mismo en completa libertad. Nada más lejos, pues, que la existencia de una naturaleza humana universal en la que Sartre no encuentra sino un prejuicio teológico: <<¿Qué significa aquí —se pregunta— que la existencia precede a la esencia? Esto significa que el hombre existe en primer lugar, se halla, surge en el mundo, y que se define después. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque no es en principio nada. Sólo será después, y será tal como él se haya hecho. Así, no hay naturaleza humana, porque no hay Dios para concebirla>>¹¹⁷.

Este planteamiento es el que, en opinión de Camus, inaugura el <<*mundo del pecado y de la culpabilidad generalizada*>> y, al mismo tiempo, hace inviable cualquier fundamentación de la moral al margen de la religión.

Mas el hecho de que no pueda ser definida, que Camus admite, no constituye un argumento contra la existencia de una naturaleza humana *a priori*¹¹⁸. Algo semejante ocurre con la propia realidad del mundo, el ser en sentido genérico, del que formamos parte y del cual, por tanto, no podemos alejarnos para analizarlo desde una posición externa y privilegiada. La esencia humana, como naturaleza común a todos, es sólo intuible, y el atributo con que se manifiesta al rebelde es el de la dignidad: éste es el primer y más alto valor. En este sentido exige una primacía para el *ser moral* respecto del hacer. <<*Me rebelo, luego somos*>>, es, según Camus, la intuición del esclavo que se levanta contra su opresor. Para neutralizar lo que denomina <<*el vértigo del movimiento*>>, Camus recurre al <<*fijismo griego*>> como única vía para superar esos aspectos del idealismo alemán que, en su opinión, lesionan la dignidad humana:

<<*Como Darwin reemplazó a Linneo, los filósofos de la dialéctica incesante han reemplazado a los armoniosos y estériles constructores de la razón. De aquí data la idea —hostil a todo el pensamiento antiguo— de que el hombre no posee una naturaleza humana dada de una vez por todas, que no es una criatura acabada, sino una aventura que él mismo puede en parte crear*>>¹¹⁹.

<<(El rebelde) *actúa entonces en nombre de un valor, aún confuso, pero que él siente, al menos, como algo que comparte con todos los hombres (...)* Pero importa señalar ya que este valor que preexiste a toda acción contradice a las filosofías puramente históricas, en las que el valor es conquistado —si es que se conquista— al final de la acción>>¹²⁰.

Para Camus el fundamento y la única justificación de la rebelión lo constituye ese valor que se encarna en el oprimido y la intuición del mismo exige al rebelde incluso el sacrificio de la vida. El rebelde lo es en tanto que ha descubierto en sí mismo y en los demás hombres —incluido el amo— un valor, una dignidad.

¿Por qué se rebelan los seres humanos si no hay nada permanente que preservar?, se pregunta Camus. Lo que está en juego es la condición del hombre en general, dado que el rebelde lucha movido por un sentimiento que desborda su propia individualidad: todos se encuentran prendidos en una unidad que tiene su raíz en el propio ser del hombre¹²¹. Por eso, <<*este valor que quiere defender el individuo no está representado por él solo. Son precisos todos los hombres para componerlo*>>.

Esa intuición del valor compartido de la dignidad sagrada de los seres humanos que alumbra la rebelión, constituye para Camus el fundamento de la moral laica, racional y autónoma.

¹¹⁷ *Ídem.*, págs. 21-22. (La traducción es mía.)

¹¹⁸ Agustín fue el primero que planteó la llamada cuestión antropológica en filosofía, haciendo ver en sus *Confesiones* cómo la pregunta acerca de la naturaleza humana sólo puede ser respondida por un ser supremo, autor de la misma. Por eso, para Sartre, el interrogante sobre la naturaleza del hombre no es menos teológico que el referido al ser divino: ambos sólo cabe establecerlos en el marco de una respuesta divinamente revelada. (Cfr. Hannah Arendt, *La condición humana* —traducción de Ramón Gil Novales—, Seix Barral, Barcelona, 1974, págs. 23-24.)

¹¹⁹ *L'homme révolté*, II, 542.

¹²⁰ *Ídem.*, 425.

¹²¹ Cfr. Castro Vallejo, "Camus y el existencialismo", *Pensamiento*, 29, 1973, págs. 232-234.

Por el contrario, tanto la rebelión metafísica como la histórica se desarrollan en el seno del nihilismo. Superarlo supone reivindicar el valor del presente, exaltar la vida y estar dispuestos a mantener la dignidad humana como único bien absoluto. Hemos, pues, de elegir entre una vida sin valores en la que sólo impere la ley de la eficacia, que es la ley del más fuerte —el hiperracionalismo y la moral vitalista nietzscheana vienen a coincidir en sus consecuencias, conduciendo ambos al nihilismo—, y una vida plenamente humana, orientada por valores que la encumbren como el bien supremo y hagan posible la felicidad en este mundo, aquí y ahora: éste es el camino solidario de la compasión y la fraternidad. Pero no se trata, para Camus, de un planteamiento pragmatista, sino de una concepción “existencial” de la esencia¹²² basada tanto en la racionalidad de los fines (Kant)¹²³, como en el sentimiento universal de fraternidad.

En la medida en que se apoya en un sentimiento de fraternidad y de respeto a una naturaleza humana común, indefinible pero sí intuible en la rebeldía, Camus concibe la moral como un proyecto universal, válido para todo el género humano.

2.2.6. Moral y praxis política

El discurso de los valores implica que no todo esté permitido, pues éstos imponen límites a la acción revolucionaria. Camus sostiene que la acción rebelde desemboca en dos antinomias fundamentales: la que se establece entre la violencia y la no-violencia, y la que se da entre la justicia y la libertad¹²⁴.

a) Violencia/no-violencia

Camus analiza la figura histórica de Kaliayev, terrorista ruso que en 1905 atenta contra el gran duque Sergio, en torno al cual gira la tragedia *Les justes*. A este personaje dedica también numerosas páginas de su ensayo sobre la rebeldía, en concreto el capítulo titulado “Les meurtriers délicats”. Kaliayev presenta como norma de su acción el <<*bien supremo y doloroso*>> de la compasión. Estos terroristas, que se juegan su propia vida, sólo tocan la de los demás con una consciencia desgarrada, sabedores de los problemas morales que el asesinato entraña: tan sólo con su propia muerte puede el terrorista justificar la muerte que ha causado, pues una vida humana no puede pagarse sino con otra vida, y no con un ideal, por justo y deseable que resulte¹²⁵. Con ellos, sostiene Camus, el espíritu de la rebelión, desvirtuado por la filosofía alemana y su razón histórica absoluta, redescubre sus verdaderos y nobles orígenes: la defensa de la dignidad humana como valor inalienable, <<*demostrando por última vez en nuestra historia que la verdadera rebelión es creadora de valores*>>.

La única victoria de la rebelión para esos revolucionarios de principios de siglo es que triunfe sobre la soledad y la negación, <<*rehaciendo, hombre por hombre, una fraternidad*>>. La solidaridad es el motor que les impulsa y también su única justificación¹²⁶. Colocando el valor de la vida humana por encima de cualquier ideal, estos revolucionarios disuelven, según Camus, la amenaza del nihilismo.

Cuando Kaliayev va a atentar contra el gran Duque, que representa el avasallamiento del pueblo ruso por el despotismo de los zares, se encuentra con que éste va acompañado de varios

¹²² Cfr. José Antonio Pérez Tapias, *Filosofía y crítica de la cultura*, Trotta, Madrid, 1995, cap. 10.

¹²³ Un dato significativo es que, a lo largo de sus diarios, publicados en tres volúmenes, donde Camus anota sus lecturas, sus proyectos de creación, los acontecimientos de su vida que considera más relevantes, etc., no aparece mencionado ni una sola vez el nombre de Kant. Él mismo no era consciente de su deuda con el filósofo alemán.

¹²⁴ Cfr. *L'homme révolté*, II, 689-690.

¹²⁵ Éste será justamente el precio que Judith quiere pagar en recompensación por su asesinato del héroe Holofernes en la tragedia de Hebbel.

¹²⁶ *Les justes*, I, 320.

niños en el coche. Desiste entonces de su empeño, consciente de la necesidad de preservar la inocencia: <<asesinar niños es contrario al honor. Y si un día, viviendo yo, la revolución debe separarse del honor, la abandonaré>>¹²⁷, responde a Stepan, personaje que encarna al revolucionario ortodoxo que persigue la justicia como ideal abstracto. No todo está permitido, le dice, pues el honor <<es la última riqueza del pobre>>.

Se actúa en nombre de la justicia y el honor, en favor del hombre y no contra él. Pero el gran Duque también es un hombre, y su muerte será causa de dolor para sus próximos y de quebranto para la dignidad sagrada de todos: cualquier asesinato supone un daño irreparable, una condena absoluta y definitiva que, por lo mismo, exige la culpabilidad absoluta del ajusticiado. Todos estos extremos son tenidos en cuenta por *les justes*, que piensan que cuando la gravedad de la injusticia y el sufrimiento padecidos por un pueblo no dejan más alternativa al revolucionario que la muerte del déspota, entonces el que aprieta el gatillo, consciente de la no justificación moral de semejante acto, ha de estar dispuesto a pagar el más alto coste para resarcir el daño causado: <<si me equivoco, la prisión y la muerte serán mi pago>>¹²⁸, afirma Kaliayev.

Sólo entregando su propia vida puede Kaliayev evitar ver su acción como un acto criminal injustificable, pues <<muchas cosas mueren con un hombre>>. Por eso decide que, tras arrojar la bomba, se lanzará bajo los caballos: <<si no muelo, entonces seré un asesino>>¹²⁹. El peligro es que <<pueden venir otros que nos pidan permiso para matar y que no paguen con su vida>>¹³⁰, le replica Dora, terrorista que comparte la visión de Kaliayev.

El personaje camusiano, así, sólo recurre a la violencia como último recurso y con todo tipo de prevenciones morales.

b) Justicia y libertad

A la segunda de estas antinomias dedica Camus buena parte de su ensayo sobre la rebeldía, dado que <<la historia de las revoluciones muestra usualmente que —la libertad y la justicia— entran casi siempre en conflicto, como si sus exigencias mutuas fueran irreconciliables. La libertad absoluta es el derecho del más fuerte. Mantiene entonces los conflictos que conducen a la injusticia. La justicia absoluta pasa por la supresión de toda contradicción: destruye la libertad>>¹³¹.

Ambos son bienes que el hombre desea por igual pero que no casan con facilidad: una justicia sin límites acaba con la supresión de la libertad; una libertad absoluta sofoca la justicia, tal como ya lo planteara Kant en su opúsculo *¿Qué es la Ilustración?* Esta antinomia adquiere especial relevancia en un momento histórico en que, desde un punto de vista excesivamente simplificador, algunos querían ver representados los términos de la contradicción en dos bloques ante los que urgía definirse: la URSS representaría la justicia; Occidente, la libertad.

En relación con el problema de la libertad y de las relaciones humanas, Camus se opone tanto a los planteamientos hegelianos como a los sartrianos¹³². Sartre había definido al hombre como libertad: el ser humano es plenamente responsable de sus decisiones y acciones, y pretender refugiarse detrás de cualquier determinismo físico, biológico o de otro tipo, es un acto de mala fe, según sostiene en su obra *L'Existentialisme est un humanisme*.

Situado en este planteamiento de libertad e indeterminación absolutas, mi relación con los otros se reduce básicamente a la búsqueda del reconocimiento mutuo¹³³: somos a condición de ser

¹²⁷ *Ídem*, 340.

¹²⁸ *Ídem*, 371.

¹²⁹ *Ídem*, 373.

¹³⁰ *Ídem*, 384.

¹³¹ *L'homme révolté*, II, 691.

¹³² Cfr. Castro Vallejo, *Loc. cit.*, págs. 227-236.

¹³³ Cfr. *L'homme révolté*, II, 547 y sigs.

reconocidos por los demás, de manera que los otros suponen un obstáculo a mi libertad pero, a la vez, una condición indispensable para mi propia existencia. En la lucha por el reconocimiento mutuo no hay más salida que la de dominar o ser dominado: incluir al otro en mi proyecto, convirtiéndolo en objeto, o dejarme absorber por el suyo. Sartre coincide aquí con Hegel, en cuya filosofía, señala Camus, <<la consciencia de sí es... necesariamente deseo>> que se dirige a los otros; pues la consciencia, para ser, necesita <<ser reconocida y saludada como tal por las demás consciencias>>. Este proceso en la dialéctica amo-esclavo significa también el predominio necesario de uno de los términos. El vencedor en la lucha inmoviliza al vencido: las relaciones humanas se limitan a ser una lucha de poder, y Camus cree que así lo confirma la historia de las revoluciones de los dos últimos siglos.

La moral camusiana niega tanto la cosificación (o instrumentalización) de las personas que encontramos en Hegel y en Sartre, como la libertad absoluta que hallamos en éste. En la rebeldía, la consciencia de mi dignidad y la del otro es un valor previo, que no exige (más bien impide) la utilización interesada del semejante. La rebelión no puede tampoco reclamar una libertad total puesto que ella nace de la aceptación de un límite. Lo contrario es ignorar sus orígenes, y es la historia de esta ignorancia y de la consiguiente degeneración de la rebelión lo que pretende demostrar *L'homme révolté*.

<<La libertad más extrema, la de matar, no es compatible con las razones de la rebeldía. La rebeldía no es nunca una reivindicación de libertad total>>¹³⁴.

Respecto a la cosificación de las personas y las relaciones de poder, el dilema de la dialéctica amo-esclavo se resuelve en la disyuntiva de matar o ser esclavo. Desde el momento en que Camus niega a la auténtica rebelión el derecho a lo que llama la libertad suprema de matar, está rechazando, implícitamente, la reducción arbitraria de las relaciones intersubjetivas a la de poseedor-poseído.

Tras la muerte de Dios, el espíritu revolucionario, fraguado a la lumbre del pensamiento alemán, elige la historia como único campo de actuación posible, siendo la razón y la justicia los objetivos a alcanzar en el paraíso —la ciudad del hombre divinizado— que se anuncia tras la supresión de todas las contradicciones históricas: la historia es la nueva divinidad a quien todo se sacrifica. Se inaugura la tiranía del devenir. Ésta es, para Camus, la clave de bóveda de los movimientos revolucionarios —anarquistas y marxistas— y fascistas del XIX y el XX, todos ellos, aunque con muchos matices, herederos de Hegel y del optimismo ilustrado del XVIII:

<<A los regicidas del XIX suceden los deicidas del XX que llegan hasta el final de la lógica rebelde y quieren hacer del terror el reino en que el hombre será dios. El reino de la historia comienza e, identificándose a su única historia, el hombre, infiel a su verdadera rebeldía, se verá abocado a las revoluciones nihilistas del siglo XX que, negando toda moral, buscan desesperadamente la unidad del género humano a través de una agotadora acumulación de crímenes y guerras. A la revolución jacobina (...) sucedieron las revoluciones cínicas, sean de derecha o de izquierda (...) Todo lo que era de Dios será ahora rendido al César>>¹³⁵.

En tal proceso de desarrollo histórico no existen normas ni valores previos: el propio devenir, sujeto a una supuesta lógica interna, va marcando la regla del desarrollo más conveniente. No caben juicios morales *a priori*, sólo obedecer y esperar. En semejante escenario, las exigencias de justicia, libertad y racionalidad se transforman en ideales abstractos y absolutos, en nombre de los cuales se termina por instrumentalizar al mismo ser para cuya defensa fueron erigidos. Son planteamientos en los que Camus insiste en diversos lugares de su obra. Así, en la conferencia *Sur l'avenir de la tragédie*, a la que ya hemos hecho referencia, señala: <<El mundo que el individuo del siglo XVIII creyó poder someter y modelar por la razón y la ciencia ha tomado una forma en efecto, pero una forma monstruosa. Racional y desmesurada a un tiempo:

¹³⁴ *Ídem.*, 687.

¹³⁵ *Ídem.*, 540.

es el mundo de la historia. (...) Tras haber divinizado el reino humano, el hombre se vuelve de nuevo contra ese dios>>¹³⁶.

La fe ciega en la razón, el hiperracionalismo, y el discurso de la eficacia (o de la razón instrumental) no sólo constituyen parte de las causas que han llevado a las revoluciones a la justificación del asesinato; son también origen del hastío y el nihilismo que envenenan el corazón del hombre moderno.

Pero las raíces de esta divinización de la historia se prolongan mucho más allá del siglo XVIII. Roger Quilliot, al reflexionar sobre el trabajo de graduación de Camus en torno a las semejanzas y diferencias entre la cultura griega y la cristiana, destaca los orígenes cristianos que Camus atribuye al historicismo con estas palabras: <<Y la tesina concluye en un doble movimiento: simpatía por el cristianismo, considerado como un rechazo de la pereza del corazón y de la serenidad socrática, como una suerte de heroísmo espiritual y de exaltación permanente en el compromiso; pero también desprecio ante lo que él denomina el providencialismo cristiano, que le parece desembocar necesariamente en una filosofía de la historia; aquí se abandonan la inocencia y la luz griegas; entramos en el mundo del pecado y de la culpabilidad generalizada>>¹³⁷.

c) ¿Renuncia Camus a la acción revolucionaria?

El problema que surge aquí es si *L'homme révolté* deja o no abierta la posibilidad a una auténtica acción revolucionaria, dadas las condiciones morales que establece.

Las reacciones a la publicación de esta obra, tanto por parte de los intelectuales de izquierdas (especialmente Sartre), como por los de derechas (particularmente Marcel), no se hicieron esperar. A partir de los años cincuenta, se produce un público cisma y separación entre Sartre y Camus, que se traduce en una guerra de artículos. Camus observa en el marxismo de Sartre una perspectiva parcial que traiciona lo individual en favor de lo colectivo. Sartre, por su parte, acusa a Camus de falta de voluntad para comprometerse en los procesos históricos.

Se trata de saber si el ensayo de Camus deja o no abierta la posibilidad para que se dé una verdadera acción transformadora, dado el gran número de prevenciones que Camus establece para que la dignidad de cada individuo quede a salvo, y evitar así que la rebelión se desvirtúe. ¿Reduce esto la rebelión a una moral de "Cruz Roja", como le reprochan Sartre o, más recientemente, Jean-Jacques Brochier, a una acción testimonial sin resultados concretos?

Aparece aquí la tensión entre la necesaria lucha contra la injusticia y la exigencia de que la misma no acabe por convertirse en un combate entre víctimas y verdugos, habida cuenta de que Camus denomina nihilismo no sólo al discurso de la eficacia a todo precio, sino también al de la que denomina <<abstención práctica>>¹³⁸.

En *Les mains sales* [1948], por ejemplo, Sartre aborda el asunto. La obra constituye una severa crítica al idealismo político y a la pureza ideológica, así como a la obediencia ciega y al asesinato como arma revolucionaria, elementos presentes en la acción política de los partidos comunistas en diversos países. Sartre se sitúa de parte del pragmatismo y la estrategia que representan Hoederer y Jessica, frente a una disciplina de Partido que, en nombre de esa ortodoxia, hace y deshace vidas y destinos. En nuestra opinión, la obra sólo salva a Hugo, aristócrata e intelectual anarquista, que representa la inocencia, casi la ingenuidad moral que todos quieren utilizar en su propia ventaja o beneficio.

Temps Modernes, la revista de Sartre, contenía en su número de mayo de 1952 una severa crítica firmada por Francis Jeanson, escrita por encargo directo del propio Sartre. Allí se afirmaba:

¹³⁶ *Sur l'avenir de la tragédie*, II, 1709.

¹³⁷ R. Quilliot, "Commentaires", en II, 1221. (La traducción es mía.)

¹³⁸ Cfr. *Révolte et servitude*, II, 771.

<<¿Tenía realmente Camus la esperanza de suprimir el “curso del mundo” rechazando cualquier acción en el mundo? Si la rebeldía de Camus quiere ser deliberadamente estática sólo puede afectarle a él. Por el contrario, a poco que pretenda influir en el curso del mundo, tiene que entrar en el juego, insertarse en el contexto histórico, determinar en él sus objetivos, elegir sus adversarios>>¹³⁹.

En el número de agosto del mismo año, aparece un artículo de Sartre en el que dirige duras críticas al ensayo y se pregunta: <<¿Dónde está Meursault, Camus? ¿Dónde está Sísifo? ¿Dónde están ahora esos trotskistas de corazón, que predicaban la revolución permanente? Sin duda, asesinados, o en el exilio. Se ha instalado usted en una dictadura violenta y ceremoniosa, que se apoya en una burocracia abstracta y pretende hacer reinar la ley moral>>¹⁴⁰. También Simone de Beauvoir arremete contra Camus en su novela *Les mandarins*¹⁴¹.

Camus responde a las críticas en una carta que dirige al director de *Temps Modernes* el 30 de junio de 1952 y que aparece publicada bajo el título de “Révolte et servitude”¹⁴². La forma en que está redactada indica que Camus ve claro que detrás de Jeanson está la pluma de Sartre y, por esta razón, a lo largo de ella se dirige siempre a éste y le atribuye todas y cada una de las palabras de la crítica aparecida en la revista. De hecho se refiere a Jeanson como <<el autor de vuestro artículo>>. Camus resume las críticas que se le hacen a *La peste* y a *L’homme révolté* en varias ideas:

- Aislarse lejos de las miserias humanas en una isla de pureza.
- Hacer un manual antihistórico y un catecismo para abstencionistas.
- Caer en un “irrealismo” que acaba siendo útil al pensamiento reaccionario.
- Haber abandonado la “subjetividad concreta” que inspiraba *L’étranger* para situarse en una perspectiva desde la que observar los acontecimientos de *La peste* caracterizada por ser una <<subjetividad fuera de situación>> que <<no los ve por ella misma y se limita a contemplar>>.
- Situar a los personajes de *La peste* bajo una <<moral de Cruz Roja>>.

Responde afirmando que <<si hay evolución de *L’étranger* a *La peste*, se realiza en el sentido de la solidaridad y la participación>>, y con relación a la crítica según la cual, con sus exigencias de buena voluntad y su refugio en la “alta teología”, acaba desentendiéndose de la miseria de los que pasan hambre, contesta lacónicamente: <<Tal vez responda un día a esta indecencia (...) Vuestro colaborador quisiera que nos rebelamos contra todo, salvo contra el partido y el Estado comunistas>>.

Camus reclama su propia independencia intelectual preguntándose si no ser marxista implica necesariamente ser de derechas. Acusa a Sartre y a los intelectuales de izquierda de actuar con servilismo respecto a la Unión Soviética porque, en su opinión, no recriminaban o silenciaban sus políticas de exterminio y su régimen dictatorial¹⁴³.

Tan sólo unos días después de la prematura muerte de Camus, Sartre escribe un famoso elogio fúnebre aparecido en España en febrero de 1960. En él se lamenta de sus desavenencias y ruptura, que reduce a una simple riña e interpreta como <<otra manera de vivir juntos>>. Sartre insiste en sus posiciones al definir al desaparecido como un <<cartesiano del absurdo>> que <<se negaba a abandonar el terreno seguro de la moralidad y a internarse por los caminos inciertos de la praxis>>¹⁴⁴.

¹³⁹ Citado por H. Lottman, *Albert Camus*, ed. cit., pág. 539.

¹⁴⁰ Citado por H. Lottman, *Ídem.*, pág. 542.

¹⁴¹ Cfr. *Carnets III*, pág. 146.

¹⁴² II, 755-774.

¹⁴³ Cfr. *Carnets III*, págs. 90, 101-102 y 150.

¹⁴⁴ J. P. Sartre, “En la muerte de Albert Camus”, *Ínsula*, 159, 1960, pág. 1.

Por su parte, las críticas que Gabriel Marcel hace a la obra se resumen fundamentalmente en la imposibilidad de precisar algunos de los conceptos empleados por Camus para referirse a la rebeldía, como son los de <<pureza>> y <<rebeldía metafísica>>; así como el análisis, en su opinión insuficiente, que Camus hace del propio concepto de rebeldía, situándolo, según Marcel, en el ámbito de lo lógico-lingüístico, cuando su espacio propio es el existencial, el de la praxis. Asimismo rechaza lo que denomina la desproporción entre el poderoso aparato crítico que Camus despliega para analizar las perversiones contemporáneas de la rebeldía, frente a las escasas conclusiones positivas a las que llega. Concluye su crítica señalando que un pensamiento tan poderosamente centrado en la rebeldía como única actitud coherente y que, al mismo tiempo, renuncia a toda forma de <<transcendencia auténtica, es decir, vertical>>, está abocado a la desesperación sin remedio, pues <<el rebelde está destinado a ser triturado entre las potencias ciegas contra las que pretende dirigirse sucesiva o incluso simultáneamente>>¹⁴⁵.

En relación con los análisis políticos contenidos en *L'homme révolté*, y en oposición a lo que considera el vigor y la actualidad de sus planteamientos morales, Roland Quilliot también se suma a las críticas, al señalar la “decadencia” de estos análisis, si bien le reconoce a Camus su perspicacia al subrayar que los comunistas de la época rendían un culto irracional, casi religioso, a la historia que tenía consecuencias fatales¹⁴⁶.

Si nos atenemos a los hechos históricos que envolvieron la vida de Camus, tres parecen ser relevantes para medir el grado de su compromiso real, y para evaluar la coherencia entre sus planteamientos teóricos y su forma de actuar: su relación con el Partido Comunista Francés, su participación en la Resistencia y sus posiciones respecto a la guerra de liberación argelina.

En la guerra de Argelia se enfrentará a situaciones sin salida. Camus era *pied-noir* y hombre de izquierdas. Ambas cosas hacían difícil su posición. Hay quien llega a calificar la actitud de Camus ante este conflicto de hipócrita. Es el caso de Jean-Jacques Brochier, defensor a ultranza de los planteamientos de Sartre¹⁴⁷. Sin embargo, en nuestra opinión, sus acusaciones son muchas y graves, pero los datos en que las apoya son pocos y sujetos a interpretación. Por ejemplo, cita el caso de Jean de Maisonseul, que se ocupaba de un comité para la salvaguarda de los civiles durante la guerra argelina, un movimiento que había sido impulsado por Camus. Él había exigido al F.L.N. y a las autoridades militares francesas preservar la integridad de los civiles, dado que éstos no tenían nada que ver en el conflicto. Tal actitud es ridiculizada por Brochier con estas palabras: <<Como si, en una guerra subversiva y de guerrilla, hubiera una diferencia entre civiles y combatientes. Recordemos que la armada de ocupación francesa en Argelia no reconocía a los combatientes del A.L.N. el estatuto de prisioneros de guerra porque oficialmente no había guerra en Argelia>>¹⁴⁸.

Brochier justifica la acción del ejército francés de ocupación cuando detiene a un inocente (Maisonseul), pero acusa a Camus que, a la postre, hace lo que era justo y preciso: manifestar públicamente su condena por tal detención.

Sin embargo, creemos que, en todo caso, las palabras de Brochier son un testimonio a favor de la postura de Camus, pues la estrategia del ejército francés de no conceder a los prisioneros argelinos dicho estatuto sólo demuestra la torticera política francesa. El intento camusiano de preservar los derechos de los civiles en este contexto, nos parece adecuado y elogiabile en cualquier conflicto armado.

Camus no renunció en ningún momento a la acción política. Al contrario, participó activamente en órganos en defensa del pueblo argelino, como *Alger républicain* y *Soir*

¹⁴⁵ G. Marcel, “L’homme révolté”, *La Table Ronde*, 146, 1960, págs. 80-94.

¹⁴⁶ Roland Quilliot, “Lumières et ambiguïtés de la trajectoire camusienne”, *Albert Camus et la philosophie*, ed. cit., págs. 189-204.

¹⁴⁷ Jean-Jacques Brochier, *Albert Camus, philosophe pour classes terminales* [1971], La différence, París, 2001.

¹⁴⁸ Jean-Jacques Brochier, *Op. cit.*, pág. 45. (La traducción es mía.)

républicain, lo que le acarreó constantes enfrentamientos con la censura impuesta desde la metrópoli. También participó activamente en la resistencia francesa a la invasión nazi a través de las páginas de *Combat*.

Respecto a la polémica desatada por *L'homme révolté*, Jeanyves Guérin, en un artículo que responde al libro de Jean-Jacques Brochier, sostiene que tras de ella se escondían resentimientos de viejos correligionarios políticos: <<Mejor estrategia que Camus, Sartre supo multiplicar y desarrollar su fuerza de choque comunicacional (...) El debate de 1952 es esencialmente político y la ejecución de *L'homme révolté* un exorcismo partisano de guerra fría. Saint-Germain-des-Prés tuvo su pequeño proceso de Moscú (...) En su libro, osa atacar los dos pilares de la ortodoxia progresista, la absolutización de la historia y la monopolización de la idea socialista por el PCF>>¹⁴⁹.

En el mismo lugar, Guérin se refiere a las difíciles relaciones de Camus con los intelectuales franceses en el contexto de sus filiaciones políticas respectivas¹⁵⁰. También encuentra razones de fondo en el abandono de Camus de la sección argelina del Partido Comunista Francés (del que fue miembro entre 1935 y 1936), frente a la tesis defendida por Brochier que reduce el distanciamiento camusiano del comunismo a puro dandismo intelectual. Acerca de esta filiación comunista, Herbert Lottman dice que, a pesar de no tener nunca ningún cargo de importancia en el seno del Partido, fue sin embargo el comunista más activo y más conocido de la vida política y cultural argelina. Es un dato a tener en cuenta, pues si ser comunista en París no era arriesgado, algo diferente sucedía en Argel: al estimular abiertamente el nacionalismo argelino, los comunistas despertaban desconfianza entre la población francesa¹⁵¹.

Su abandono del Partido Comunista estuvo motivado por su apoyo al pacto firmado entre Francia y Stalin cuando éste apoya la política militarista y de represión en las colonias adoptada por los gobiernos occidentales ante la amenaza nazi. Frente al Partido, Camus está a favor de los árabes. En los años cincuenta, cuando rechaza la independencia como solución al problema argelino, será acusado por el Partido Comunista, paradojas de la historia, de servir al colonialismo francés.

Camus confiesa estar hastiado de recibir lecciones de aquellos censores, entre los que incluye al propio Sartre, que, en su opinión, no han hecho otra cosa más allá de <<colocar su cómodo sillón en lo que ellos consideran el sentido de la historia>>¹⁵². Y es que, como se ve en la acritud de sus palabras, estas polémicas le causaron quebranto emocional. Por ello, decide huir de París buscando el aislamiento y el silencio en viajes frecuentes a Argelia, Italia y Grecia a partir del año 1954, hasta apartarse definitivamente de la capital en 1958, cuando elige Lourmarin como lugar de residencia, en Provenza, a más de mil kilómetros de la capital, pero muy cerca de su amado Mediterráneo.

En sus diarios aparecen una y otra vez estos acontecimientos¹⁵³ que, en nuestra opinión, acabarán influyendo decisivamente en la modificación de sus planteamientos morales, como veremos al final de este trabajo.

En “Préface à l'édition américaine du théâtre”, de 1957, reflexionando sobre la naturaleza trágica del conflicto moral que atraviesa su obra *Les justes*, tensión entre fuerzas equilibradas en cuanto a la razón que les asiste, sostiene, frente a quienes opinan que su concepción de la rebeldía conduce a la parálisis, a la imposibilidad de actuar y tomar partido, dado que todos los seres humanos son, a la vez, culpables e inocentes, y que la razón no está nunca de forma absoluta de

¹⁴⁹ Jeanyves Guérin, “Camus, philosophe pour classes terminales?”, en *Albert Camus et la philosophie*, ed. cit., pág. 96. (La traducción es mía.)

¹⁵⁰ *Ídem*, pág. 91.

¹⁵¹ H. Lottman, *Albert Camus* [1978], ed. cit., págs. 177 y 121-122.

¹⁵² II, 772.

¹⁵³ *Carnets III*, págs. 62 y sigs.

una parte, que <<sería falso concluir que todo se equilibra y que respecto al problema aquí planteado —el totalitarismo y la acción revolucionaria—, recomiende la inacción. Mi admiración por mis héroes, Kaliayev y Dora, permanece intacta. Tan sólo he querido mostrar que la acción en sí misma posee límites. Sólo es buena y justa aquella acción que reconoce esos límites y que, si hay que franquearlos, acepta al menos la muerte>>¹⁵⁴.

2.2.7. El “pensamiento del mediodía”

El último capítulo de *L’homme révolté* está dedicado a <<La pensée de midi>>¹⁵⁵, que es la propuesta camusiana de una filosofía alternativa (mediterránea la llama a veces) al idealismo alemán dominante en los últimos siglos. Se trata de una filosofía centrada en la dignidad del ser humano, los valores de la compasión y la medida, y el *amor fati*.

En lo que respecta a la caracterización de la nueva existencia y al pensamiento que la preside, es el Zaratustra de Nietzsche la fuente de inspiración de Camus. Éste piensa, sin duda, en esa sabiduría gozosa y agradecida a una tierra que, en su mediodía luminoso, hace exclamar al profeta: <<Como uno de esos barcos cansados, en la más tranquila de todas las bahías: así descanso yo también ahora, cerca de la tierra, fiel, confiado, aguardando, atado a ella con los hilos más tenues. ¡Oh felicidad! ¡Oh felicidad! ¿Quieres acaso cantar, alma mía? Yaces en la hierba. Pero ésta es la hora secreta, solemne, en que ningún pastor toca su flauta>>¹⁵⁶.

El rebelde camusiano renuncia al terror porque hay límites morales infranqueables que están por encima de la eficacia histórica —único valor que parecen reconocer las revoluciones herederas de la filosofía hegeliana— y que ya no tienen apoyatura sobrenatural: el ideal moral es ahora, si se nos permite decirlo así, el de una santidad sin Dios¹⁵⁷. La solidaridad sentida entre hombres libres y dignos constituye el surtidor del cual el rebelde extrae la fuerza necesaria para sostener su inagotable lucha:

<<La rebeldía demuestra por sí que es el movimiento mismo de la vida (...) Es amor y fecundidad, o no es nada. La revolución sin honor, la revolución del cálculo que, prefiriendo un hombre abstracto al hombre de carne, niega al ser tantas veces como sea necesario, coloca el resentimiento en el lugar del amor. Tan pronto como la rebeldía, olvidando sus generosos orígenes, se deja contaminar por el resentimiento, niega la vida (...) Entonces no es ya rebeldía ni revolución, sino rencor y tiranía>>¹⁵⁸.

La solución a las antinomias que señalábamos entre violencia/no-violencia y libertad/justicia la simboliza Camus en Némesis, la diosa griega modelo de *sophrosyne* que inspira la rebeldía del héroe Prometeo. Se trata de conjugar las exigencias de justicia y libertad bajo el único valor no relativizable de la dignidad de cada ser humano.

El tema de la desmesura humana preocupa desde los inicios a Camus, que ya en *Noces* reflexiona sobre ella y la señala como origen de males e injusticias que han assolado la historia¹⁵⁹. La obra *Les justes* expresa el que para él es el tema central de la tragedia clásica: la medida, la contención del deseo y el orgullo en los límites de la moral. Hay aquí una situación trágica porque ambos son inextinguibles. No se trata de ahogarlos, cosa imposible de hacer sin aniquilar también la naturaleza humana:

¹⁵⁴ “Préface à l’édition américaine du théâtre”, I, 1733.

¹⁵⁵ Nietzsche titula el libro cuarto de *La voluntad de poder*, su último proyecto, “El gran mediodía”.

¹⁵⁶ F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, “A mediodía”, ed. cit., pág. 355.

¹⁵⁷ Esta noción de santidad conecta con la que expresa Emmanuel Lévinas en *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad* [1961] donde defiende una “metafísica a-tea” que se prohíbe la utilización de cualquier recurso al concepto de Dios y sostiene que <<la estructura formal del lenguaje anuncia la inviolabilidad ética del otro y, sin ningún resabio ‘numinoso’, su ‘santidad’>> (—traducción de Daniel Guillot— Sígueme, Salamanca, 1997, pág. 209).

¹⁵⁸ *L’homme révolté*, II, 707.

¹⁵⁹ Cfr. *Le vent à Djémila*, II, 61-66.

<<El tema constante de la tragedia antigua es así el límite que no puede ser rebasado. A ambos lados de este límite se encuentran fuerzas igualmente legítimas en un enfrentamiento vibrante e ininterrumpido. Equivocarse sobre este límite, querer romper ese equilibrio, es abismarse>>¹⁶⁰. Y en el prefacio a la edición americana de su obra teatral indica que <<nuestro mundo nos muestra hoy un rostro repugnante, justamente porque está fabricado por hombres que se conceden el derecho de franquear esos límites, y en primer lugar el de matar a los otros, sin morir ellos mismos>>¹⁶¹.

Ni siquiera en Nietzsche se da una renuncia tan expresa a la posibilidad de hacer reales los ideales supremos como en Camus. Aquél, deudor del Romanticismo, postulaba el advenimiento del superhombre. Frente a toda desmesura, Camus propone una <<sabiduría solar>> inspirada en la armonía griega. No hay libertades absolutas: Prometeo se rebela contra Zeus, pero uno y otro están sujetos a un Destino que los supera a ambos. El héroe trágico escucha la sabiduría profunda que le habla de *medida*¹⁶².

Para Camus, la antítesis de la idiosincrasia de nuestra época está en la cultura griega, <<civilización hecha a medida de lo humano>>, cuyo centro de gravedad está en la dignidad de un ser que vive con armonía y gozo su existencia en la tierra, hasta el extremo de despertar la envidia de los dioses, seres dichosos por excelencia. Por eso, en *L'exil d'Hélène* encuentra tan extrema la distancia que a ambas las separa y escribe que le resulta <<indecente proclamar hoy que somos hijos de Grecia>>. La diferencia esencial entre una y otra estriba en sus aspiraciones respectivas. El hombre de hoy, hijo del nihilismo, encuentra tan vacía su existencia que no parece colmar sus ansias sino en lo absoluto, siendo el caso que éste acaba por tiranizarlo y hacer aún mayor ese vacío. Por el contrario, la reflexión griega deja escuchar tras los gritos desesperados del héroe <<la palabra eterna de Edipo que, ciego y miserable, reconocerá que todo está bien>>. De esta manera, el rechazo y el consentimiento se equilibran.

En la introducción a *L'homme révolté* afirma que la cuestión crucial que plantea el ensayo es la de elegir entre dos opciones contrapuestas, la primera de las cuales sostiene que toda rebelión termina en una justificación del asesinato, lo que implica admitir la culpabilidad absoluta del reo; y la que afirma que, aun admitiendo la responsabilidad humana, toda rebelión debe poner de manifiesto que tampoco hay culpables absolutos merecedores de la muerte¹⁶³. Camus, así, recomienda situarnos siempre en una actitud de indulgencia, y escribe:

<<Al final de una lucha a muerte en que la locura del siglo mezcla indistintamente los hombres, el enemigo sigue siendo el hermano enemigo. Aunque denunciado en sus errores, no puede ser despreciado ni odiado>>¹⁶⁴.

El hecho de que en el mundo actual se justifique el asesinato y se ampare legalmente la pena de muerte, indica que, en este contexto, la culpa del sujeto no admite apelación alguna. Esto se compadece, a su vez, con una concepción del individuo como hechura de sí mismo. Kierkegaard había señalado que esta moderna visión de la culpa es extraña al sentimiento moral griego que se desprende de las tragedias clásicas: <<Del mismo modo que en la tragedia griega la acción es algo intermedio entre el actuar y el padecer, así lo es también la culpa, y en esto consiste el choque trágico>>. En la modernidad, en cambio, <<se carga sobre las espaldas del héroe todo

¹⁶⁰ *Sur l'avenir de la tragédie*, I, 1705.

¹⁶¹ "Préface à l'édition américaine du théâtre", I, 1733.

¹⁶² Cfr. "Les fils de Caïn", en *L'homme révolté*.

¹⁶³ Así en la tragedia de Sófocles, Ulises siente compasión por su enemigo Áyax y se sorprende de la crueldad con que Atenea castiga al héroe llevándolo irremisiblemente a la perdición. También por magnanimidad, el héroe Aquiles se compadece de Príamo, padre de Héctor, caudillo de los troyanos (*Iliada*, Canto XXIV).

¹⁶⁴ *L'homme révolté*, II, 650.

el peso de su vida como si ésta fuese el resultado exclusivo de sus propias acciones y se le responsabiliza de todo>>¹⁶⁵.

Lo trágico, así, se sitúa a mitad de camino entre la inocencia y la culpa sin remisión, entre el fatalismo y el mito del hombre como obra exclusiva de su voluntad y su reflexión.

La lucha del rebelde es trágica por lo que tiene de incertidumbre, de interminable, de ausencia de certezas definitivas, de consciencia de los propios errores, de saber que las fronteras del mal son difusas; y de apuesta, a pesar de todo, por la dignidad y felicidad humanas; y lo es también por ser una lucha intestina entre la voluntad y la razón.

El dios Apolo, como Némesis, recomienda a los mortales mesura, huir de la *hybris*. El mundo acaba siempre por sepultar en el silencio las ambiciones excesivas de los mortales, que se enfrentan y combaten mutuamente en el escenario de la historia; si bien con ellas entierra también a sus víctimas. Las ruinas pétreas convertidas en cobijo de animales y terrazas de plantas trepadoras son, para Camus, un testimonio de esa derrota, pues, como escribe Sófocles en su tragedia *Áyax*, acerca de <<las figuras desmesuradas y vanas, ha dicho el adivino que caen bajo el peso de las adversidades que los dioses envían; así sucede con quien, nacido con la naturaleza de un hombre, acaba sin saber ceñir a la humana medida sus propósitos>>.

El deseo de lo absoluto lleva a Calígula a rechazar el amor y la amistad, en una búsqueda desesperada de la salvación de sí mismo contra los demás seres humanos: sólo al final comprende que la salvación no puede alcanzarse sino a través de la fraternidad. La muerte de Drusila es lo que desata su locura y le hace sentir el dolor y la insatisfacción en su existencia. Siente el vacío y elige el camino equivocado: la soledad y la instrumentalización de los demás seres humanos. Calígula encarna la rebeldía sin valores morales: es la antítesis de Prometeo. Con Calígula comprendemos que el nihilismo es el síntoma, y el terrorismo de lo absoluto, la causa. En este personaje se manifiesta en todo su furor y crudeza la pasión de lo imposible y sus funestas consecuencias:

<<Si su verdad es rebelarse contra el destino, su error es negar a los hombres. Infidel al hombre, por fidelidad a sí mismo, Calígula consiente morir por haber comprendido que ningún ser puede salvarse en soledad y que no se puede ser libre contra los otros hombres>>¹⁶⁶.

La sabiduría griega, como dijo Nietzsche y subraya Camus, consiste en el equilibrio entre Apolo y Dioniso. Este equilibrio ha de ser respetado por el rebelde que, como Edipo, sabe que el destino aparece como haz y como envés, y que hay que aceptar ambos¹⁶⁷.

En diversos lugares de su ensayo Camus anuncia, casi en términos místicos, el pronto advenimiento de la <<civilización de doble rostro>> —que afirma y niega a la vez—, una nueva época trágica, de la que él mismo sería el profeta —*el primer hombre*—:

<<En el corazón de la noche europea, el pensamiento solar, la civilización de doble rostro, aguarda su aurora. Pero ella alumbra ya los caminos de la verdadera sabiduría>>¹⁶⁸; y más adelante añade:

<<Al final de esas tinieblas, sin embargo, es inevitable que sobrevenga una luz y sólo es preciso que luchemos para que sea. Más allá del nihilismo, todos nosotros, entre las ruinas, preparamos un renacimiento. Pero pocos lo saben>>¹⁶⁹.

¹⁶⁵ S. Kierkegaard, “Repercusión de la tragedia antigua en la moderna”, en *Obras y papeles. IX. Estudios estéticos II: de la tragedia y otros ensayos*, (traducción de Demetrio Gutiérrez Rivero), Guadarrama, Madrid, 1969, págs. 20-21.

¹⁶⁶ “Préface à l’édition américaine du théâtre”, I, 1729-1730.

¹⁶⁷ Cfr. *Le mythe de Sisyphe*, II, 197.

¹⁶⁸ *L’homme révolté*, II, 703.

¹⁶⁹ *Ídem.*, 707. Estas palabras nos traen a la memoria aquellas que escribiera Nietzsche en *Ecce Homo* referidas a *El nacimiento de la tragedia* (ed. cit., pág. 71): <<En este escrito deja oír su voz una inmensa esperanza (...) Supongamos que mi atentado contra los milenios de contranaturaleza y de violación del hombre tiene éxito. Aquel nuevo partido de la vida, que tiene en sus manos la más grande de todas las tareas, el adiestramiento superior de la

Es la esperanza que encontramos ya en *L'exil d'Hélène* donde, tras un análisis pesimista de nuestros días, concluye exclamando:

<<¡Oh pensamiento del mediodía, la guerra de Troya se libra lejos de los campos de batalla! Una vez más, los muros terribles de la ciudad moderna caerán para liberar, “alma serena como la calma de los mares”, la belleza de Helena>>.

3. La antropodicea posible y necesaria de Camus

Ante el catálogo de horrores ofrecido por las revoluciones y el despotismo, Camus se pregunta si el hombre no será capaz de sujetar su deseo de lo absoluto y reconducir su lucha por un sendero más transitable sin dioses a la vista, ni en el cielo ni en la tierra. El reino de los fines en Kant, la Razón histórica en Hegel, la utopía comunista en Marx, son promesas de felicidad absoluta que colman esas ansias. Otros, por el contrario, encallaron en el pesimismo con una recomendación: la inhibición, la parálisis, la huida, la *ataraxia* es lo más conveniente para no sufrir en demasía. Pero si ésta no puede ser la solución del filósofo que pretende hacer viable una salida a la perplejidad, tampoco aquélla, dado que entre los principios básicos de su pensamiento está la renuncia a toda mitificación de los fines.

Camus se mueve entre contradicciones: el deseo de lo absoluto se da en el ser humano y no puede ser suprimido sin mutilación. Pero ese deseo implica tanto un impulso vital como un principio de muerte, de fanatismo. *L'homme révolté* se convierte entonces en una llamada a la tolerancia, al sentido de lo relativo y a la aceptación de los límites humanos.

Es posible una rebeldía que nos ofrezca progresos relativos, en lo que a la justicia se refiere, sin renunciar a sus orígenes nobles. Camus buscará ese difícil equilibrio en que su moral adquiere grados de exigencia heroicos: el gesto del rebelde será siempre trágico pues es consciente de que el abismo que separa lo que es necesario y lo que puede lograrse es intransitable. Sin embargo, y contra los postulados iniciales sentados por Camus en la época del absurdo, ahora sí considera posible establecer una moral con valor universal basada en una concepción apriorística de la naturaleza humana, cuyo rasgo esencial es la dignidad inviolable de cada individuo. Esta dignidad es intuita por cada rebelde en el movimiento mismo de su rebeldía contra la injusticia.

El problema ya no es la teodicea, sino la antropodicea, es decir, la justificación del hombre ante el mal, y lo que justifica al hombre, al abordar el mal, es la lucha contra él en sus diversas manifestaciones, frente a la resignación o el fatalismo. El problema del mal hay que asumirlo desde la dimensión ética y de sentido, articulando el qué puedo hacer kantiano con el qué puedo esperar.

Salir de la perplejidad del absurdo requiere confiar en valores, pero también es necesaria la esperanza. ¿Qué tipo de esperanza exige el rebelde camusiano? ¿Invalida esta esperanza el espíritu trágico que, según Camus, envuelve esta rebeldía? A estas cuestiones dedicamos el próximo capítulo de nuestro trabajo.

humanidad (...), hará posible de nuevo en la tierra aquel exceso de vida del cual habrá de renacer también la situación dionisiaca. Yo prometo una edad *trágica*: el arte supremo en el decir sí a la vida, la tragedia, volverá a nacer>>.

V. ESPERANZA DESDE LA ANTI-TEODICEA Y LA MORAL REBELDE

Le christianisme historique n'a répondu à cette protestation contre le mal que par l'annonce du royaume, puis de la vie éternelle, qui demande la foi. Mais la souffrance use l'espoir et la foi; elle reste solitaire alors, et sans explication (...) Le christianisme historique reporte au-delà de l'histoire la guérison du mal (...) Le matérialisme contemporain croit aussi répondre à toutes les questions. Mais, serviteur de l'histoire, il accroît le domaine du meurtre historique et le laisse en même temps sans justification, sinon dans l'avenir qui demande encore la foi.

L'homme révolté, II, 706.

La misma desproporción entre el deseo y la realidad nos obliga a cuestionarnos acerca de la esperanza, la tercera pregunta de la filosofía kantiana. Camus examina no sólo la esperanza en un más allá de la muerte, sino también la referida al devenir histórico.

Esta cuestión está en íntima dependencia con la que indaga por el *deber ser*, a la que hemos dedicado el capítulo anterior. Para Kant una voluntad buena actúa sólo por respeto al deber, de modo que ningún otro móvil la determina. Pero, a pesar de esta cláusula del formalismo kantiano, nos resulta difícil desligar en nuestra existencia la obediencia al deber con la confianza en un futuro mejor, siendo ésta precisamente el móvil más común en nuestra praxis moral. Para Camus, este anhelo es un rasgo esencial de la naturaleza humana y, por ello, no podemos renunciar a él.

Roland Quilliot coloca al rebelde camusiano ante la cuestión del deber y la esperanza en estos términos: <<¿Qué quedaría de la “rebeldía” si el atractivo del más allá y el deseo de inmortalidad se debilitaran —como es aparentemente el caso hoy en nuestra civilización—? ¿Qué subsiste de hecho de su heroísmo presuntuoso si la mayoría de los hombres se instalan sin drama en una existencia que saben efímera, indiferentes al sueño de una vida futura que sustituyen por el culto hedonista del presente?>>¹. La respuesta que ofrece Camus es que precisamente por esa consciencia lúcida y simultánea de nuestra finitud y de las miserias compartidas, surge el heroísmo que busca el sentido aquí y ahora sin aplazamientos posibles. Contener el humano deseo de inmortalidad y perfección no implica renunciar a toda forma de esperanza, ni tampoco a la lucha contra el mal.

En Camus, el concepto de rebeldía afecta al sentido y a la esperanza referidos ambos tanto al individuo como a la colectividad, porque la rebeldía moral (si permanece fiel a sus orígenes humanistas) salva del absurdo —categoría que describe la existencia del individuo—, mas también del imperio de la historia, presidido por la instrumentalización de los pueblos bajo el valor de la eficacia o de la mal llamada Razón de Estado que, a la postre, no representa más que el interés de unos pocos.

Los mitos ilustrados de la Edad de Oro y del buen salvaje se han invertido: el modelo no está ahora en el origen de los tiempos sino en su final (marxismo), o más allá de ellos (cristianismo). Son dos versiones de un mismo anhelo ilimitado que, en opinión de Camus, ignoran los límites del ser humano y buscan un consuelo que traiciona la vida en nombre de ideales absolutos.

Pretendemos también ahondar en la relación entre los conceptos de utopía y tragedia, para ver si pueden convivir sin anularse mutuamente. La respuesta dependerá de si es viable hablar de una esperanza relativa, e irá en la línea del <<optimismo trágico griego>>.

¹ Roland Quilliot, “Lumières et ambiguïtés de la trajectoire camusienne”, Anne-Marie Amiot y Jean-François Mattéi (edit.), *Albert Camus et la philosophie*, PUF, París, 1997, pág. 195. (La traducción es mía.)

1. La promesa escatológica

Lo que el profesor José Antonio Pérez Tapias denomina <<la simbólica de la resurrección>> expresa la respuesta de la fe cristiana <<ante el “aguijón apocalíptico” (la injusticia, el sufrimiento y la muerte)>>². Pero si el simbolismo de la resurrección se reduce a discurso conceptual, entonces una y otra vez rebrotan los problemas de la teodicea. La esperanza cristiana es la espera de quienes apelan a un juicio más justo que el de la historia³.

Como hemos ido analizando en las páginas precedentes, el problema de la teodicea puede expresarse en un razonamiento cuya primera premisa establece que existe un ser todopoderoso y bondadoso en grado sumo al que llamamos Dios; la segunda premisa es que Dios ha creado el mundo; la tercera reconoce que en el mundo existe el mal; y la conclusión es que la existencia del mal es problemática por no ser compatible con los atributos del ser supremo. Las soluciones a la aporía pueden ser varias: a) negarle a Dios algunas de las propiedades que le atribuye la teología tradicional, lo que, a la postre, resulta equivalente a su negación; b) aplazar la solución a un más allá en que todo quedará resuelto, es decir, proyectar la imagen del Dios retributivo a la ultratumba: ésta es la solución escatológica de la teología; y c) negar la existencia de Dios, que es la salida de Camus, cuya posición, parafraseando a Primo Levi, podría expresarse en la frase <<Auschwitz existe, luego Dios no>>.

Así, se comienza planteando un problema al dar por supuesta la existencia de un ser que trasciende la realidad fáctica, y se acaba resolviendo el problema apelando a una realidad metaempírica y a una existencia más allá de la vida terrenal que sin fe es imposible aceptar.

Este recurso a la escatología como salida al mal es la opción dominante en la teología cristiana. En la actualidad lo vemos formulado en teólogos como Adolph Lichtigfeld, de la Universidad de Sudáfrica, que escribe: <<Mientras limitemos nuestro pensamiento a una experiencia del mundo presente y consideremos este mundo como la única manifestación de la bondad y sabiduría divinas, el problema del mal no podrá ser solucionado>>⁴. En este sentido apela a la solución kantiana, que considera como incuestionable, ya que, si, con Kant, <<asumimos que el hombre es ciertamente el señor titular de la naturaleza... nacido para ser su último fin, esta doctrina puede constituir campos legítimos para la investigación especulativa>>. Así, la dimensión moral es la que abre la posibilidad de una metafísica y, por tanto, de la exigencia de la infinitud temporal como único ámbito existencial propio de un ser moral, o sea, libre. No es en el ámbito científico o especulativo donde se abre este vano metaempírico, sino en el práctico, porque el fracaso de la teodicea expresa la incapacidad de la razón humana para dar cuenta del mal. Así lo subraya Kant en *Sobre el fracaso de todos los intentos de teodicea*; si bien el escándalo del mal para la razón es aún mayor si se parte de la providencia de un Dios Todopoderoso que es el sumo bien.

La presencia del mal y la promesa de que no todo acaba aquí, le enseña al creyente que éste no es el mejor de los mundos. Ya que no hay respuesta al problema del mal, ¿cabe soñar con una derrota definitiva del mismo? Para Camus, el problema reside en que, aun suponiendo que la respuesta a esta pregunta fuera afirmativa, ese Dios reparador no resolvería el escándalo de las víctimas inocentes: para un niño cuyo tránsito por la vida no ha consistido más que en el lamento ininterrumpido provocado por la injusticia —un llanto que, en ocasiones, carece de otra

² José Antonio Pérez Tapias, “El aguijón apocalíptico y la filosofía de la historia”, *Diálogo filosófico*, 43, 1999, págs. 71-88.

³ Cfr. Pedro Laín Entralgo, *La espera y la esperanza: historia y teoría del esperar humano* [1962], Alianza, Madrid, 1984, pág. 363.

⁴ Adolph Lichtigfeld, “Una nota kantiana (Jaspers) sobre el problema del mal”, *Convivium. Revista de Humanidades. Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona*, 21, enero-junio de 1966, págs. 213-218.

respuesta que no sea el silencio definitivo de la muerte—, parece una ironía hablar del consuelo de una vida mejor en el más allá, pues el déficit del aquí y ahora ya nunca podrá ser colmado. Más bien se trataría de un bálsamo para quienes observan ese espectáculo sin poder hacer nada, o casi nada, por evitarlo. Quienes hemos gozado de los placeres de la vida, aunque haya sido con brevedad, ya hemos tenido más, infinitamente más, que esas víctimas despojadas de todo. Pero la esperanza cristiana de salvación no parece resolver el problema de la teodicea, además, porque el juicio de Dios se presenta siempre incierto para la víctima: el estigma del pecado original así lo indica. La afirmación de que sólo Dios conoce el corazón de los hombres, puede constituir un alivio, mas también una condena, pues la víctima puede pecar en su interior contra Dios si lo hace responsable de su sufrimiento. La universalidad de la salvación, para ser efectiva, debe contar con la colaboración del propio sujeto y la bondad de su corazón. Si a esto se replica que todos nos salvaremos finalmente, entonces lo que queda en entredicho es la justicia divina, a la vista de la conducta de algunos individuos.

Muchos autores han sostenido la opinión de que, si partimos de la realidad de la finitud humana desde la óptica de la existencia del mal y no admitimos más que la realidad fáctica, entonces no hay redención posible, ya que una esperanza sin trascendencia carece de fundamento último. La virtud del cristianismo sería engastar la infinitud en el seno de lo finito a través de la encarnación y crucifixión de Jesús, el ser divino humanizado y muerto. En este contexto de apertura a la trascendencia, el profesor Pérez Tapias se refiere a la <<nostalgia por lo absolutamente Otro>> que dice sentir Horkheimer y, conectando ese sentimiento con la tragedia humana, escribe: <<La muerte, y más con la negatividad añadida de la injusticia, cuestiona todo sentido>>⁵, y concluye con Habermas: <<La filosofía no puede consolar, por más —o justo por eso— que reflexione sobre la cuestión del sentido; la filosofía “no podrá ni sustituir, ni eliminar a la religión”.>>

Sin embargo, para Camus la escatología es un recurso *in extremis* ante la falta de respuestas satisfactorias⁶, o bien una <<beatitud privada de consciencia>>⁷. Cree incluso que la promesa de una eternidad personal puede constituir un elemento que priva de parte de su valor al esfuerzo moral, dado que éste viene entonces determinado por la búsqueda de una recompensa⁸. Camus subraya de qué distinta manera afrontan la muerte quienes como él carecen de esperanza en el más allá, y aquellos que gozan de ese anhelo⁹, y se refiere a la <<santidad de la negación>> y al <<heroísmo sin Dios>>¹⁰.

Quien decide apartarse de la religión, ¿puede encontrar entre los seres humanos, ya que no la redención, sí al menos consuelo? Camus cree que la respuesta es afirmativa. La presencia del mal nos sitúa ante la cuestión de la posibilidad de construir una esperanza sin trascendencia. Él confió en ello, o al menos lo creyó con firmeza hasta finales del año 1952, en que comienza a debilitarse su confianza en los principios establecidos en *L'homme révolté*, como se comprueba en el itinerario vital e intelectual que dibujan sus diarios¹¹. (A esa última peripecia camusiana dedicamos el capítulo VI.)

⁵ José Antonio Pérez Tapias, *Loc. cit.*, pág. 85.

⁶ *L'homme révolté*, II, 629.

⁷ *Carnets III*, pág. 121.

⁸ *Ídem.*, págs. 19 y 192.

⁹ *Ídem.*, págs. 241-242.

¹⁰ *Carnets II*, pág. 31.

¹¹ *Carnets III*, págs. 60 y sig.

2. El mito del progreso

La esperanza puede ocasionar en la existencia humana dos efectos opuestos, uno vivificante y otro paralizante¹². Éste último carácter lo presenta cuando la <<esperanza es la creencia ingenua de que el tiempo siempre juega a nuestro favor, que el tiempo cura todas las heridas, que, pese a todo, habrá un final feliz. La esperanza promete mucho y cuesta poco, por eso resulta tan tentadora. Pero, aunque no sea mala en sí, suele venir en siniestra compañía: la resignación, el abandono y la desidia. Si el tiempo acabará curándonos de nuestros males, lo mejor será esperar... a ver qué pasa>>¹³. Es por esto, seguramente, que la esperanza es presentada por Hesíodo en *Los trabajos y los días* como el último de los obsequios para los hombres contenidos en la aciaga vasija de Pandora¹⁴, personaje que juega un papel análogo al desempeñado por Eva en el *Génesis*.

Pero, por fortuna, tiene también un rostro distinto: la rebeldía humana tal vez no se hubiera puesto en pie ni sostenido a través de los siglos sin el impulso de la esperanza en que un mundo mejor era posible. Y, por eso, Esquilo, en *Prometeo encadenado*, ofrece otra imagen de este sentimiento, y presenta al amigo de los hombres entregándoles, junto al fuego, la esperanza como un bálsamo por el cual <<los mortales dejaran de andar pensando en la muerte antes de tiempo>>, y lo hizo, dice, porque sintió compasión por ellos¹⁵.

El que muestre uno u otro lado depende, en buena medida, de que se administre o no conjuntamente con la consciencia de la imperfección humana.

La crítica a las religiones positivas conduce a la filosofía a concebir una nueva forma de esperanza secularizada a partir de la Ilustración: nace así la historiodicea como promesa de un paraíso en esta tierra y culminación del tiempo humano. Pero Camus es también escéptico ante la idea ilustrada de progreso, expresión de una excesiva confianza en la progresiva y cierta emancipación del ser humano.

Hegel es quien asume y lleva esta idea ilustrada a sus últimas consecuencias. Puede concedérsele a Camus el mérito de haber sido pionero —y predecesor de filósofos postmodernos como Lyotard o Vattimo— en su crítica al sistema hegeliano desde una perspectiva no teodiceica¹⁶. En *Révolte et servitude* —que recoge el texto íntegro de la carta dirigida por Camus a Sartre, entonces director de *Temps Modernes*, como réplica a las duras críticas sobre la obra camusiana aparecidas en esta revista—, afirma que *L'homme révolté* <<no niega la historia sino que critica la actitud que pretende hacer de la historia un absoluto>>¹⁷. En efecto, el mito del progreso acabó fraguando en una concepción *emancipadora de la historia*. A ello contribuyeron Kant y, en especial Hegel, en cuyo pensamiento el concepto religioso de la Providencia se seculariza bajo el nombre de la “astucia de la razón”, siendo el caso de que <<toda historiodicea —no sólo la hegeliana— viene a legitimar la injusticia>>¹⁸.

Hegel insertó el mal en el devenir del desarrollo histórico como un ingrediente esencial de éste, recurriendo para ello a la propia dogmática cristiana que él quiso someter a los estrictos cánones de su racionalismo. Así, las verdades de la religión y de la moral fueron integradas en el

¹² Pedro Laín Entralgo ha destacado esos dos sentidos de la esperanza en *La espera y la esperanza: historia y teoría del esperar humano*.

¹³ Fidel Muñoz Villafranca, “Finitud y resistencia”, *Alfa*, 3, 1998, págs. 157-160.

¹⁴ Hesíodo, *Los trabajos y los días* (traducción de Adelaida y María A. Martín Sánchez), Alianza, Madrid, 1993.

¹⁵ Esquilo, *Tragedias* (traducción de Bernardo Perea Morales), Gredos, Madrid, 2000, págs. 281-282.

¹⁶ Cfr. Ramón Muns, “*L'homme révolté* d'Albert Camus: primera crítica no teodiceica al sistema omnicomprensiu I totalitzador de la filosofia de Hegel. Una proposta racionalvitalista per a un individualisme solidari”, *Revista de Catalunya*, 12, 1997, págs. 9-15.

¹⁷ II, 762.

¹⁸ Cfr. José Antonio Pérez Tapias, *Loc. cit.*

sistema filosófico hegeliano. Por eso, el mal no permanece como un enigma para la razón ni como un horizonte para la acción moral o para la esperanza religiosa, sino que se injerta en el saber total y queda racionalizado y reconciliado con el bien desde la perspectiva del Espíritu Absoluto. La razón, que conoce desde el Espíritu Absoluto, resuelve el problema del mal a nivel especulativo y teórico, obviando así los límites que había señalado Kant para la razón científica.

La filosofía de Hegel aparece así como un intento de sustentar al cristianismo sobre un cimiento filosófico que le devuelva el prestigio perdido tras la Ilustración —con el propio Kant arrinconando la religión en el ámbito moral—. La pretensión hegeliana recuerda a otra situación histórica similar: nos referimos al encuentro del cristianismo con la filosofía griega en los primeros siglos de nuestra Era. En ese momento fueron Pablo, Orígenes, Clemente, Tertuliano o Agustín los encargados de envolver el mensaje cristiano en las mimbres del discurso filosófico.

Para afirmar a Dios y justificarlo, llega Hegel más lejos que Leibniz, pues éste —como vimos antes— integra el mal en la armonía preestablecida en el mejor de los mundos posibles, mientras que aquél niega dialécticamente la realidad del dolor y el sufrimiento¹⁹. El mal queda justificado o, mejor, superado a partir de su función en el desarrollo histórico del Espíritu Absoluto. Bajo el argumento hegeliano de la astucia de la razón, se establece una historiodicea. El profesor Juan Antonio Estrada escribe: <<Se regresa al estadio del libro de Job: el impío que cuestiona a Dios es también el ignorante que no conoce la mente de Dios ni su gobierno providencial. Es decir, es aquel que ignora los costos del progreso y de la modernidad, el romántico idealista que sueña con principios éticos y humanistas desde los que pretende ilusoriamente oponerse a los costos del progreso. (...) La misma experiencia de la muerte, que es el símbolo por antonomasia del sufrimiento, queda neutralizada y legitimada>>²⁰.

La concepción hegeliana del progreso concluye en un triple juicio y absolución: teodicea, historiodicea y antropodicea. Si bien el ser humano queda justificado en un sentido muy diferente al que encontramos en el pensamiento camusiano. La antropodicea hegeliana se refiere a la apología colectiva del ser humano que, en cuanto civilización, constituye la encarnación del Espíritu Absoluto, el templo de la Razón Autoconsciente. En Camus, la antropodicea a que nos referimos supone una defensa de la inocencia originaria del ser humano, pero no sólo entendido como especie, sino también como individuo y, en este sentido, constituye una denuncia del escándalo del mal en todas sus dimensiones, pues en el individuo el sufrimiento no queda diluido en el mar de un supuesto progreso histórico de cuyos frutos no gozará.

El humanismo camusiano queda compendiado en *La peste* en las palabras que vienen a cerrar la crónica de la epidemia escrita por el médico: <<*Rieux decidió entonces redactar el relato que acaba aquí para no ser de los que guardan silencio, para testimoniar a favor de los apestados, para dejar al menos un recuerdo de la injusticia y de la violencia que habían padecido, y para decir simplemente lo que se aprende en medio de las plagas, que hay en los hombres más cosas admirables que despreciables*>>²¹.

La historiodicea hegeliana emerge, despojada de su idealismo, en el materialismo histórico marxista —a su análisis dedicamos el próximo apartado—, y en el existencialismo. El caso de Sartre es especial entre los demás existencialistas. Camus conocía su obra ya antes de escribir su ensayo sobre el absurdo, pues en 1938 y 1939 había publicado en *Alger républicain*

¹⁹ <<Así la filosofía de la historia recibe la significación de una teodicea y los que buscan honrar a la Providencia divina excluyendo de ella la necesidad la rebajan de hecho con esta abstracción a una arbitrariedad ciega e irracional (...). En la reflexión de los antiguos, por el contrario, se afirma: porque tal es así, así es y tal y como es debe ser. Aquí no subsiste ninguna contradicción y tampoco ninguna falta de libertad ni dolor ni sufrimiento>> (G. W. F. Hegel, *Werke VIII: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*, 290 —Citado por J. A. Estrada, “Teodicea y sentido de la historia: la respuesta de Hegel, *Pensamiento*, 52, 1996, pág. 368—).

²⁰ Juan Antonio Estrada, *Loc. cit.*, pág. 377.

²¹ I, 1473.

sendas reseñas sobre *La nausée* y *Le mur*²². Pero Sartre no aparece entre los existencialistas citados en *Le mythe de Sisyphe*, a quienes Camus acusa de caer en lo que denomina <<suicidio filosófico>>, a pesar de incurrir en su mismo error, pues las razones por las que Camus acabará rompiendo con él son la aceptación del sentido absoluto de la historia y de las utopías visionarias que, a la postre, suponen una renuncia —o evasión— al absurdo, o, mejor, a las conquistas del absurdo, que Sartre había asumido como punto de partida. En *Révolte et servitude* imputa al existencialismo los mismos defectos que al marxismo, y sostiene que <<el existencialismo estaba sometido también al historicismo y sus contradicciones>>²³.

Camus siente pasión por la vida: las realidades concretas, en especial los seres humanos, le provocan amor y compasión, y por eso cualquier intento de justificar el sufrimiento de la persona colocándolo dentro de algún fin o proyecto ideal, sea religioso, político o filosófico es anatema para Camus²⁴.

Pero la relación entre los conceptos de absurdo, esperanza, rebeldía y tragedia en la obra camusiana no es siempre clara y puede conducir a equívocos. El profesor André Comte-Sponville, en su artículo “L’absurde dans *Le mythe de Sisyphe*”, interpreta así el sentido que Camus confiere a la esperanza: <<Los griegos tenían razón cuando “de la caja de Pandora donde se agitaban los males de la humanidad, hicieron salir la esperanza después de todos los demás, como el más terrible de todos” —*Noces*, II, 76—. La esperanza no es sólo una vía de escape, frente al absurdo; es un error frente a la vida. Es aquí donde Camus se siente próximo a Epicuro, y más aún, porque lo siente más rebelde, de Lucrecio: “Toda la desgracia de los hombres procede de la esperanza”, escribe Camus a propósito de Epicuro (*L’homme révolté*, II, 441)>>²⁵.

Así es, Camus renuncia a la esperanza escatológica o religiosa, pero no a toda forma de esperanza, al menos en la segunda parte de su obra. ¿Cómo, si no, podría hablar de una necesaria utopía lúcida y relativa? Utopía y esperanza son conceptos que se requieren mutuamente. Para apoyar sus palabras, el profesor Comte-Sponville maneja textos que pertenecen a obras tan distantes en el tema y en el tiempo como *Noces* y *L’homme révolté*, como si en el pensamiento camusiano se diera una continuidad lineal. En lo que se refiere a la esperanza, el Camus de la primera obra mencionada no es el mismo que el de la segunda. Pero, además, en ambos casos, las palabras que cita se encuentran en un contexto de referencia clara al anhelo de otra vida, no a la esperanza en general. Así, en lo que se refiere al fragmento extraído de *Noces*, Camus escribe siete líneas más arriba: <<Pues si hay un pecado contra la vida, no consiste tanto en desesperar cuanto en esperar otra vida>>; y, por lo que se refiere al texto de *L’homme révolté*, hay que decir que, al menos en lo tocante a la esperanza, Camus no se siente próximo a Epicuro, ni tampoco a Lucrecio. Al contrario, ambos autores suponen, en su opinión, una transformación en el espíritu griego original, pues su rebeldía se aleja ya del *amor fati* griego y se aproxima a la desmesura de la modernidad.

La rebeldía de Epicuro, como la de Lucrecio, mata la sensibilidad —ataraxia— y seca la esperanza: precisamente en ellos comienza a tomar forma la <<la rebeldía metafísica>>, extraña a la mentalidad griega. Por eso escribe Camus en la página anterior a la que se refiere Comte-Sponville: <<Epicuro exilia la muerte del ser (...) La singular voluptuosidad de que habla Epicuro reside sobre todo en la ausencia de dolor; es la felicidad de las piedras. Para escapar al destino (...), Epicuro mata la sensibilidad, y, por supuesto, el primer grito de la sensibilidad que es la esperanza>>. Unas líneas después, añade, abundando en lo mismo: <<El largo

²² II, 1417 y sigs.

²³ *Révolte et servitude*, II, 763.

²⁴ Cfr. Robert Chester Sutton, *Human existence and theodicy: a comparison of Jesus and Albert Camus*, Peter Lang, New York, 1992, págs. 1-10.

²⁵ André Comte-Sponville, en Anne-Marie Amiot et Jean-François Mattéi (eds.), *Albert Camus et la philosophie*, PUF, París, 1997, pág. 164. (La traducción es mía.)

esfuerzo de este curioso espíritu se agota elevando murallas en torno al ser humano, reconstruyendo la ciudadela y ahogando sin piedad el irreprimible grito de la esperanza humana. Entonces, cumplido ese repliegue estratégico, sólo entonces, Epicuro, como un dios en medio de los hombres, cantará victoria>>.

En las últimas dos páginas de *Le mythe de Sisyphe* vuelve a incidirse en este rechazo de la esperanza en el más allá, que no de toda esperanza. En su artículo, Comte-Sponville presenta un nuevo texto de Camus extraído de las últimas páginas del ensayo sobre el absurdo: <<*La obra trágica podría ser aquella que, una vez exiliada toda esperanza futura, describiera la vida de un hombre feliz*>>²⁶. Pero en el mismo párrafo, siete líneas más abajo, vuelve a quedar claro qué tipo de esperanza disuelve la lógica del absurdo: <<*Nietzsche parece ser el único artista que ha extraído las consecuencias extremas de una estética del Absurdo, porque su último mensaje reside en una lucidez estéril y conquistadora, y una negación obstinada de todo consuelo sobrenatural*>>.

Muchas de las paradojas que se aprecian en la obra camusiana, se resuelven con la rebeldía: la fraternidad y el *amor fati* se conjugan para ofrecer una esperanza que <<disuelve el sinsentido>> sin renunciar a las contradicciones de la existencia humana. En el seno del absurdo sólo cabe el suicidio o la parálisis perpleja. Pero es nuestra opinión, como ya ha quedado recogido en otros lugares de este trabajo, que Camus nunca estuvo del todo sumido en el absurdo, de lo contrario no hubiera escrito *Noces*. Su amor por la vida en su estado natural lo salva inicialmente; después lo hará su compasión por el ser humano. El propio Meursault acaba su existencia con una declaración de amor a la naturaleza que no encaja con la personalidad que desarrolla en el resto de la obra, como han hecho notar algunos comentaristas. Todo parece indicar que, tanto en *L'étranger* como en *Le mythe de Sisyphe*, ya está presente, aunque germinalmente y sin que el propio Camus lo tenga aún claro, la fase de la rebeldía con la irrupción del *amor fati*, la moral laica de la fraternidad y la dignidad, y la utopía lúcida, elementos que pretendemos mostrar mantienen la tragedia o conflicto trágico, pero que disuelven buena parte de las exigencias del absurdo expresadas en el ensayo sobre el mismo. Así, cinco años después de la publicación de *Le mythe de Sisyphe*, el año de aparición de *La peste*, Camus escribe en su diario —17 de junio de 1947— su proyecto de continuar su obra, que se inicia en el absurdo, con una segunda parte dedicada a la rebeldía y una tercera dedicada al amor. En esta fecha ya tiene *in mente* incluso los posibles títulos de las que, posteriormente, serán obras esenciales: *L'homme révolté*, *Le premier homme*, o el nombre de personajes como Kaliayev. De <<*luchar y patallar para nada*>> se pasará en estos cinco años a la lucha heroica y solidaria de Rieux que es, también, una lucha esperanzada con la renuncia expresa a la mitificación histórica y sobrenatural.

3. Un paraíso al final de la historia

La tragedia oscila entre los polos de un nihilismo extremo y de una esperanza ilimitada.

L'homme révolté

Nos detendremos ahora a considerar la importancia que el pensamiento utópico tiene dentro de la obra de Camus, para caracterizarlo como utopía lúcida, es decir, ajustada a los requisitos que debe reunir un discurso de futuro para merecer el adjetivo de *no mitificado* porque sólo si permanece fiel a la tierra y a los hombres constituye, para Camus, un antídoto al nihilismo.

²⁶ II, 210.

El profesor Pérez Tapias ha realizado una crítica de la razón utópica²⁷, estableciendo la posibilidad y necesidad de una rehabilitación de la misma, más allá de las configuraciones patológicas en que ha degenerado. Para construir un nuevo pensamiento utópico humanizador propone un programa de desarrollo que se atenga, entre otras, a estas dos características:

- Que responda a una visión verdaderamente dialéctica, entendiendo por tal una dialéctica abierta, no determinista, que no cuenta con garantía alguna respecto a la consecución de las metas utópicas.

- Que sea capaz de mantenerse coherentemente fiel a la intención ética que la anima, la que subyace al interés emancipatorio y al interés <<por ser (más plenamente humanos)>>; intereses que activan la mirada crítica que capta la distancia entre *el mundo como es y cómo debe ser el mundo*, y el empeño por aproximar lo primero a lo segundo.

Examinaremos hasta qué punto la propuesta camusiana se ajusta a estas exigencias y cómo el respeto a las mismas, unido a su coherencia y honestidad intelectuales, le supusieron no pocos contratiempos e incomprensiones de parte de sus coetáneos; dificultades éstas que no le arredraron en su afán por ofrecer una salida y una esperanza, aunque problemáticas, a un ser humano aturdido por desgarradoras experiencias de sufrimiento y muerte.

3.1. La utopía, necesidad existencial

El pensamiento utópico no ha gozado de buena prensa en los últimos años y ha padecido un cuestionamiento radical en autores posmodernos, contribuyendo a ello precisamente esos sucesos desoladores que acabamos de referir: la idea de progreso, consustancial a la razón utópica, se ha venido abajo. El ser humano parece una especie abocada al fracaso.

Si bien es cierto que nadie en su sano juicio puede ignorar los enormes progresos que el hombre ha experimentado en campos como la medicina, la técnica, los medios de propagación de la información, la cultura y el conocimiento, y un largo etcétera, también lo es que todos estos logros han ido acompañados de terribles manifestaciones de crueldad, así como de un incremento notable en nuestra capacidad de destrucción y de un aplazamiento insoportable en la búsqueda de soluciones eficaces para una parte mayoritaria de la población mundial que aún malvive en condiciones miserables. Ante semejante panorama, la utopía parece quedar convertida en un reducto que sólo tiene cabida en las mentes calenturientas de los soñadores o, en el mejor de los casos, en el ámbito del arte o del juego.

Camus ha sido protagonista excepcional de estos acontecimientos, pero ante los múltiples desastres del pasado siglo mantuvo siempre una esperanza problemática en la condición humana: una esperanza crítica y lúcida que no nos permite hablar ni de pesimismo craso, ni de optimismo confiado; en todo caso, de un optimismo trágico.

En una sociedad que ya había perdido hacía tiempo su confianza ingenua en los valores religiosos y morales de antaño, sin asideros firmes desde los que reconstruir la esperanza dañada, el hombre parece encaminarse irremisiblemente hacia un mundo embrutecido en que la barbarie, la muerte, la nada, el absurdo son los protagonistas. Pero Camus quiere hacernos ver que no es la hora de la resignación, sino de la rebeldía que toma partido en favor de un ser de condición ambigua. Y es aquí donde la razón utópica reconquista el terreno perdido y, manteniendo la vigilancia crítica, hace sus propuestas revitalizadoras.

La utopía no constituye un añadido artificial, más o menos superfluo, a la naturaleza humana, sino que, por el contrario, <<responde, desde un punto de vista antropológico, a lo que

²⁷ J. A. Pérez Tapias, *Filosofía y crítica de la cultura*, Trotta, Madrid, 1995, págs. 107-108.

se ha llamado la *función utópica* (Bloch), o a la denominada por algunos estructura utópica del hombre, consustancial a su mismo inacabamiento>>²⁸.

El pensamiento utópico, a su vez, se encuentra íntimamente ligado a una capacidad que permite al ser humano rebasar las barreras del presente: la imaginación, facultad que nos libera de lo fáctico y nos transporta a mundos nuevos en el juego, la ensoñación, el arte o el pensamiento. Nietzsche se refiere al ser humano con la metáfora del “animal fantástico” para destacar la facultad de la imaginación como la más radicalmente humana, con la que fantaseamos e inventamos mitos (verdades útiles) que nos permitan vivir en medio de una realidad adversa. Pero, como ha indicado Bloch, las representaciones de la fantasía constituyen también la primera manifestación de la esperanza cuando ésta deja de ser <<un mero movimiento circunstancial del ánimo>> para convertirse en esperanza <<consciente-sabida>> con una función utópica²⁹.

Camus se ha hecho cargo de la importancia que la imaginación, así considerada, tiene en la determinación de los rasgos que configuran nuestra naturaleza, considerándola una de las facultades que nos definen. Su preeminencia se manifiesta en el hecho de que uno de los elementos que identifican la cultura occidental sea precisamente su permanente inconformismo con el presente, que la lleva a proponerse una y otra vez ideales, metas, utopías que persigue incansablemente, presa de una imaginación muy fecunda:

<<Todo el esfuerzo del arte occidental consiste en proponer modelos a la imaginación. Y la historia de la literatura europea no parece ser otra cosa que una serie de variaciones sobre esos modelos (...) Occidente no relata su vida cotidiana. Se propone sin descanso grandes imágenes que lo enardecen>>³⁰.

La utopía ha de mantener su lugar de privilegio, pues la postura de quienes se limitan a destacar sus puntos flacos puede desembocar fácilmente en el inmovilismo. Por otro lado, renunciar al componente utópico del pensamiento humano parece constituir también una quimera. En lugar de identificar toda forma de utopía con la mitologización de ideales, que conduce al fanatismo y la violencia³¹, viéndonos así condenados a rechazar uno de los elementos más ricos de nuestro acervo cultural y filosófico, parece más adecuado buscar tipos de pensamiento utópico que se sitúen al margen de esa sacralización de ideales considerada como una patología de lo utópico. La senda de la utopía no es necesaria ni esencialmente la de la violencia, sobre todo cuando no se absolutizan los fines y estamos dispuestos a admitir otras formas de racionalidad a la hora de discutir acerca de estos más allá, o más acá, distintas a la argumentación científica, única forma a la que Popper concede una validez decisiva y exenta de ambigüedades o incertidumbres que, a la postre, puedan dejar paso a la violencia como última forma de dirimir las diferencias.

Sin embargo, es cierto también que en muchas ocasiones la imaginación se convierte en una sierva demasiado dócil a las exigencias incondicionales de la voluntad humana, situándonos en el discurso del fanatismo y la intolerancia. Ante este peligro el rebelde ha de permanecer vigilante.

3.2. Crítica al marxismo: la renuncia a la violencia y a la dialéctica cerrada

Una de las corrientes de pensamiento utópico más vigorosas es, sin duda, la tradición socialista, representada por autores como Saint-Simon, Fourier o Proudhon que, tomando como punto de partida los ideales ilustrados —progreso, emancipación, razón crítica y autónoma—,

²⁸ J. A. Pérez Tapias, *Op. cit.*, pág. 98.

²⁹ E. Bloch, *El principio esperanza* (traducción de F. González Vicen), I, Aguilar, Madrid, 1997, pág. 133.

³⁰ *Carnets I*, págs. 231-232.

³¹ Cfr. K. Popper, *Utopía y violencia*, en A. Neusüss (ed.), *Utopía*, Barral, Barcelona, 1971, págs. 129-139.

presentan proyectos de transformación social que fraguan en una imagen ideal de <<sociedad emancipada cuyas condiciones de libertad y justicia permitan la vida digna para todos>>³². Este socialismo será calificado por Marx, en un tono despectivo, como <<utópico y acientífico>>, tratando con ello de distanciarse de planteamientos que él consideraba poco realistas.

La filosofía de Marx, no obstante, se inscribe en esta misma tradición de pensamiento, de la que bebe como una de sus fuentes principales; y también el suyo está animado por una clara intención utópica: en Marx es el comunismo, entendido como supresión de la propiedad privada, la única situación que hará posible la eliminación de todas las alienaciones que tiranizan al hombre y la realización plena de las potencialidades del ser humano; posibilitará, en definitiva, el nacimiento del hombre integral.

El camino que conduce a la consecución de este ideal de sociedad es descrito de manera rigurosa a través de las claves que aporta el materialismo histórico. Éste sustituye la “astucia de la razón” de Hegel por un nuevo rector de la historia: el desarrollo dialéctico de las fuerzas de producción. La clave de toda transición histórica de un modelo económico a otro hay que encontrarla en la dialéctica, entendida como contradicción real entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción. Cada estructura o modelo de sociedad dado históricamente, lleva en su interior la semilla de esta discordia que, a la postre, la encauzará irremisiblemente hacia un período de revolución social, preámbulo del alumbramiento de un nuevo sistema productivo con estructuras ideológicas asociadas. En esa sucesión ininterrumpida de fases de equilibrio entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción, y fases de revolución, Marx cree ver la lógica incuestionable de un desarrollo dialéctico que conducirá, a través de la revolución del proletariado, a un último y definitivo modelo de sociedad sin clases: el comunismo. La profecía de Marx consiste, pues, en afirmar que en cada nivel de producción la economía suscita los antagonismos que destruyen, en provecho de un nivel superior, la sociedad correspondiente: el capitalismo es el último de estos estadios de producción porque genera las condiciones en que todo antagonismo se resolverá y ya no habrá economía. Ese día nuestra historia se convertirá en prehistoria. Éstos son los elementos que configuran el aspecto *mitologizante* del pensamiento marxista y que merecen las críticas de Camus:

<<¿Cómo imaginar, en efecto, ese fin de la historia? Marx no retomó los términos de Hegel. Dijo muy oscuramente que el comunismo no era sino una forma necesaria del progreso humano (...) Pero, o bien el comunismo no resuelve la historia de las contradicciones y del dolor: no se ve entonces cómo justificar tantos esfuerzos y sacrificios; o la termina: no se puede imaginar la continuación de la historia sino como la marcha hacia esa sociedad perfecta>>³³.

Camus denuncia lo que denomina la <<complicidad profunda del marxismo y el cristianismo>> —que parte de una proximidad previa entre éste y el idealismo—, y se posiciona contra lo que concibe como dos formas de mitologización de la historia³⁴.

Esa sociedad futura es descrita por Marx con esos rasgos indefinidos y, a veces, parcialmente contradictorios con que se describen las utopías³⁵. No se trata de un camino fácil en ningún caso, sino que hallará resistencia por parte de los que han venido gozando tradicionalmente de la posición de dominio, razón por la cual la *violencia* será uno de los ingredientes *necesarios* en tal proceso de superación histórica.

Según Marx, cuando, en lucha contra la burguesía, el proletariado se una en una clase y mediante la revolución se erija en clase dominante, y en cuanto clase dominante suprima por la violencia las viejas relaciones de producción, suprimirá al mismo tiempo las condiciones de existencia para el antagonismo de clases en general, y, por tanto, su propia dominación de

³² J. A. Pérez Tapias, *Op. cit.*, pág. 100.

³³ *L'homme révolté*, II, 626-627.

³⁴ Cfr. *Carnets III*, pág. 209.

³⁵ Cfr. M. Bermudo de la Rosa, *Antología sistemática de Marx*, Sígueme, Salamanca, 1982, págs. 235 sigs.

clase³⁶; y <<solamente en un orden de cosas en el cual no existan clases ni antagonismo de clases, las evoluciones sociales dejarán de ser revoluciones políticas>>³⁷.

Marx describe así <<las incidencias de la guerra civil más o menos embozada que se plantea en el seno de la sociedad vigente hasta el momento en que esta guerra civil desencadena una revolución abierta y franca, y el proletariado, derrocando por la violencia a la burguesía, sienta las bases de su poder>>³⁸.

La fuerza de la violencia ejercida en nombre de esa meta ideal a la que vale la pena sacrificar los derechos individuales, y en nombre de la cual puede ponerse entre paréntesis, aunque provisionalmente, la dignidad que, como seres humanos, corresponde también a las clases dominantes, es algo que ha de mantenerse hasta el último momento como instrumento para erradicar cualquier brote de resistencia al advenimiento de la nueva sociedad:

<<Cuando ya no exista ninguna clase social a la que haya que mantener sometida; cuando desaparezcan, junto con la dominación de clase, la lucha por la existencia individual, engendrada por la actual anarquía de la producción, los choques y los excesos resultantes de esto, no habrá ya nada que reprimir ni hará falta, por tanto, esa fuerza especial de represión que es el Estado>>³⁹.

En estos fragmentos se dibuja lo que Camus denomina un *pensamiento utópico mitificado*, que no es consciente de sus *límites*, que no se hace cargo de la finitud humana ni de la ambigüedad de la historia y que, preso de un optimismo ingenuo, encumbra a la razón hasta cimas de las que luego se resiste a descender.

Camus comulgó en sus comienzos con esta forma de pensar, ingresando en el Partido Comunista Francés cuando contaba veintitrés años de edad. A afiliarse le empuja el fuerte deseo de <<ver disminuir la suma de desgracia y de amargura que envenena a los hombres>>, según confiesa en una carta a su maestro y amigo Jean Grenier⁴⁰. Pero su proceso de expulsión como militante llegó pronto: un año después.

Además de este ingrediente de violencia sobre el que volveremos más adelante, Camus tuvo siempre serias reservas respecto del análisis marxista de la historia. Así lo manifestó en diversos lugares de su obra. Las razones de estas discrepancias son varias:

1. La absolutización de la razón y la dialéctica, que acaba por violentar los acontecimientos históricos para que se ajusten al patrón establecido de antemano.
2. La concepción de la historia como un proceso regido por una serie de fuerzas que dirigen los destinos de la humanidad, más allá de las voluntades individuales de los hombres o colectivas de los pueblos, y que la hacen encaminarse hacia una meta que supone la consumación de todas las aspiraciones de progreso y humanización posibles. La concepción marxista de la historia constituiría, como la hegeliana, una readaptación de la vieja teleología aristotélica.
3. La tesis según la cual sólo existe un sistema económico y social que se acomode plenamente al perfil de una sociedad racional y humana, a cuya consecución debe sacrificarse cualquier otra consideración.
4. El sacrificio de los hombres del presente en nombre de las generaciones venideras para quienes está reservado gozar de esa utopía social que se persigue.
5. El asumir la necesidad de la violencia como arma para imponer el nuevo orden de libertad y justicia.
6. El totalitarismo en que, irremisiblemente, degeneran las mitificaciones de la razón y que Marx reconoce como un paso necesario, aunque provisional, en el camino hacia el comunismo.

³⁶ K. Marx, *El manifiesto comunista* (traducción de W. Roces), Ayuso, Madrid, 1975, pág. 96.

³⁷ K. Marx, *Miseria de la filosofía*, Aguilar, Madrid, 1975, pág. 245.

³⁸ K. Marx, *El manifiesto comunista*, ed. cit., pág. 84.

³⁹ K. Marx, *Obras escogidas III*, Progreso, Moscú, 1973, pág. 155.

⁴⁰ Citado por H. Lottman, *Albert Camus* (traducción de A. Álvarez Fraile y otros), Taurus, Madrid, 1994, pág. 99.

En su réplica a las críticas vertidas en *Temps Modernes* contra las obras camusianas de la rebeldía, Camus, reuniendo críticas contra el idealismo hegeliano y el materialismo histórico, pregunta retóricamente: <<¿Sí o no hay una profecía marxista, y es hoy contradicha por numerosos hechos? ¿Sí o no, La Phénoménologie de l'esprit autoriza una teoría del cinismo político y, por ejemplo, ha habido, sí o no, hegelianos de izquierda, y éstos han ejercido influencia en ese sentido en el comunismo del siglo XX?>>⁴¹.

Camus acusa en este mismo escrito a Marx de haber adulterado en su doctrina el método crítico más válido con un mesianismo utópico rechazable, y pide a quienes defienden el análisis marxista de la historia, que demuestren que la historia tiene un sentido necesario y un fin, y que la imagen sucia y desordenada que muestra no es más que un espejismo que oculta el progreso real e inevitable.

Contra lo que podemos denominar una dialéctica cerrada en la consideración de la historia, Camus la interpreta como un proceso abierto, ajeno a toda forma de concepción unívoca o de dirección única:

<<A pesar de la ilusiones racionalistas, e incluso marxistas, toda la historia del mundo es la historia de la libertad. ¿Cómo podrían estar determinados los caminos de la libertad? (...) Dios mismo, si existiera, no podría modificar el pasado. Pero el futuro no le pertenece ni más ni menos que al hombre>>⁴².

Sus más severas críticas irán dirigidas, no sólo contra el marxismo como sistema de pensamiento, del que dirá que es necesario conservar su aspecto de crítica social más que sus propuestas de futuro, sino contra el régimen que oficialmente había asumido los planteamientos del marxismo para llevarlos a la práctica: el comunismo soviético. En una época en que la mayoría de los intelectuales europeos de izquierda mantenían una actitud ambigua, cuando no claramente favorable, en relación con este régimen, haciendo oídos sordos a las denuncias sobre violación de todo tipo de derechos —ajusticiamientos por motivos políticos, exilios forzosos, falta de libertad de expresión—, siendo uno de los representantes más señalados de esta actitud el amigo y confidente de Camus durante muchos años, Jean Paul Sartre; Camus no dudó en mantener una actitud beligerante ante el bloque comunista, denunciando sin ambages esta situación y colocando el totalitarismo soviético junto al resto de los regímenes totalitarios vigentes en ese momento, fueran de un signo político o de otro: el régimen del general Franco recibía por parte de Camus críticas tan persistentes como las que hacía al régimen soviético⁴³. Con esta actitud trazaba un itinerario solitario y difícil para sí mismo y para aquellos que se negaban a admitir los abusos perpetrados contra la libertad y dignidad humanas en uno u otro bloque, en una época de guerra fría en la que todos tomaban partido por alguno de los bandos.

Camus contrapone al socialismo alemán, heredero del idealismo hegeliano en su interpretación de la historia, la <<tradición del pensamiento mediterráneo o del mediodía>>, expresión de la fuerza vital —que Camus califica en numerosas ocasiones, utilizando un término que consideramos desafortunado, como viril—. Respecto a esta tradición, escribe el profesor Ramon Muns: <<Camus considera que el conflicto profundo del siglo XX se establece entre los

⁴¹ II, 766.

⁴² *Carnets II*, pág. 141.

⁴³ En su obra de teatro *L'état de siège*, en la que vuelve a denunciar toda forma de totalitarismo político, y que algunos consideran como la versión teatral de *La peste* —extremo que Camus niega (Cfr. “Préface à l'édition américaine du théâtre”, I, 1732)—, la acción discurre en España. Esta obra fue escrita en 1948, cuando la dictadura franquista alcanzaba su mayor crudeza. Tal circunstancia no pasó desapercibida y le deparó críticas por parte de autores tan señalados como Gabriel Marcel, para quien hubiera sido más adecuado que una obra sobre la tiranía totalitaria se situara en los países del Este. Nueve años después escribirá Camus: <<Es interesante notar que esta pieza sobre la libertad fue tan mal recibida por las dictaduras de derecha como por las de izquierda. Representada sin interrupción, desde hace años, en Alemania, no ha sido puesta en escena ni en España ni detrás del telón de acero>>.

sueños alemanes y la tradición mediterránea: las violencias de la eterna adolescencia y la fuerza viril (...). La ideología alemana no es, en este sentido, más que una heredera del abandono, por la Iglesia, de sus raíces en el pensamiento griego, el que le da, en los orígenes, la universalidad. La Iglesia, una vez dilapidada esta herencia mediterránea, va a poner el acento sobre la historia en detrimento de la naturaleza y va a reivindicar cada vez más el poder temporal y el dinamismo histórico>>⁴⁴.

Precisamente en *La peste*, la gran novela de Camus, la enfermedad venía a simbolizar, según el propio autor manifiesta, lo absolutamente malo, el mal absoluto que se apodera de los hombres y los tiraniza una y otra vez sin remedio, siendo el totalitarismo una de las manifestaciones de ese mal⁴⁵. Contra el mismo no existen remedios mágicos ni soluciones definitivas dada la finitud de que adolecemos los humanos, y que con demasiada frecuencia parece que olvidemos. El ámbito propio del ser humano, repetirá incansablemente Camus, es el de lo relativo y no el de lo absoluto, independientemente de que éste se dé en el dominio del conocimiento, la moral, la religión o la política. Lo absoluto, es cierto, atrae poderosamente la voluntad humana, pero acaba esclavizándola o, mejor, la esclaviza desde el primer momento.

Contra Hegel, cuya filosofía expresa mejor que cualquier otra la nostalgia de unidad y el apetito de absoluto que nuestro corazón siente, Camus sostiene que ni lo real es enteramente racional, ni lo racional completamente real; y, contra los totalitarismos, que ellos son la expresión política de esas exigencias desmesuradas que acaban por hacer del hombre un mero instrumento:

<<Lo que está en juego es un mito prodigioso de divinización del hombre, de dominación, de unificación del universo por los únicos poderes de la razón humana. Lo que está en juego es la conquista de la totalidad, y Rusia cree ser el instrumento de ese mesianismo sin Dios. ¿Qué importan la justicia, la vida de algunas generaciones, el dolor humano, frente a ese misticismo desmesurado? Nada, propiamente hablando. Algunas inteligencias con formidables ambiciones conducen una armada de creyentes hacia una tierra santa imaginaria>>⁴⁶.

En una serie de artículos publicados bajo el título *Ni victimes ni bourreaux*, Camus sostiene que no puede apoyar de ningún modo un sistema político que legitima la violencia y el asesinato en nombre de un ideal: es la vieja doctrina de que el fin justifica los medios que, según su opinión, se encuentra claramente contenida en las propuestas marxistas. La única alternativa, afirma aquí, consiste en proponer una *<<utopía relativa>>⁴⁷* frente a las utopías mitificadas como la marxista, y, a más largo plazo, un orden universal instaurado no por medio de la guerra, sino por el entendimiento mutuo, por la fuerza del consenso. Los hombres deben aunar sus esfuerzos para elaborar un nuevo contrato social, mientras que, en todo el mundo, una convención internacional aboliría la pena de muerte para todos los casos. Combatir el miedo y el silencio, y defender el diálogo constituirá la esencia de ese proyecto de corte kantiano.

Pero vivimos en lo que Camus denomina el mundo del terror, que es aquel que está determinado por el racionalismo absoluto, tal como éste se manifiesta en el idealismo hegeliano y sus derivaciones filosóficas y políticas. La historia es concebida como un desarrollo sujeto a una lógica férrea que nos sobrepasa y cuyo valor absoluto se sitúa por encima de cualquier otro. El mundo de los hombres camina por el sendero único de lo racional que no admite atajos ni retrocesos y que no puede detenerse a hacer consideraciones morales en torno al derecho y la

⁴⁴ Ramon Muns, “*L’homme révolté* d’Albert Camus: primera crítica no teodiceica al sistema omnicomprensivo I totalizador de la filosofía de Hegel. Una propuesta racionalvitalista per a un individualisme solidari”, *Revista de Catalunya*, 12, 1997, pág. 14. (La traducción es mía.)

⁴⁵ H. Lottman, *Op. cit.*, pág. 304.

⁴⁶ “Réponses à E. D’Astier”, *Actuelles I, II*, 361-362.

⁴⁷ Cfr. “Un nouveau contrat social”, en *Ni victimes ni bourreaux*, II, 346-348.

dignidad de todo un pueblo, y mucho menos de un solo individuo⁴⁸. El fin justifica los medios: ése es el desenlace de la tiranía de la razón histórica.

Hemos visto a Camus denunciar en *L'homme révolté* la esclavitud en que vive el ser humano dentro del marxismo-leninismo, que ha suprimido la prisión de Dios pero ha construido la prisión de la implacable necesidad histórica, <<concluyendo así el enmascaramiento y la consagración de ese nihilismo que Nietzsche pretendió vencer>>⁴⁹. Las ambiciones filosóficas desmesuradas, los dogmatismos y la sacralización de los principios políticos o económicos en detrimento de cualquier consideración moral, son las causas que han llevado al espíritu revolucionario a degenerar en terrorismo de Estado: <<El sueño profético de Marx y las potentes anticipaciones de Hegel o de Nietzsche han terminado por suscitar, después de que la ciudad de Dios fuera arrasada, un Estado racional o irracional, pero en los dos casos terrorista>>⁵⁰.

El error del marxismo consistió básicamente, según Camus, en olvidar que toda utopía ha de contar con unos límites morales infranqueables pues, de lo contrario, la reclamación de justicia lleva a la injusticia, y el crimen puede acabar por convertirse en un *deber*. La dignidad de las generaciones presentes no puede ser hipotecado en nombre del derecho de las futuras pues <<las víctimas no estarán ahí para juzgar. Para la víctima, el presente es el único valor>>⁵¹. No pueden contar tan sólo la estrategia y la eficacia en el logro de los fines propuestos; otros valores han de ser tenidos en cuenta a la hora de elegir los medios. El marxismo engendra la injusticia pues legitima la violencia y el asesinato institucional en el camino hacia la utopía de una sociedad sin clases⁵².

3.3. Utopía lúcida y esperanza trágica

¿Podemos soñar, entonces, en un paraíso intrahistórico? Camus no halla, de momento, más consuelo que la esperanza problemática en un mundo más justo creado con los lazos fraternales de seres humanos comprometidos con una moral atea basada en la dignidad sagrada de cada individuo⁵³.

Tras haber realizado a lo largo de *L'homme révolté* un análisis pormenorizado de las distintas utopías revolucionarias que han existido desde la revolución francesa de 1789, y concluir que, de alguna forma, todas ellas son hijas del nihilismo y adolecen de una falta de principios morales que salvaguarden la dignidad humana como bien supremo, Camus se pregunta si hay que renunciar a toda forma de utopía y no cabe más salida que el conformismo⁵⁴.

Para él sí cabe una utopía sana, o *relativa*, como prefiere llamarla Camus; sí es posible una acción revolucionaria o transformadora que sea consciente de sus límites y esté dirigida por

⁴⁸ Lo finito, en cuanto tal, es <<no verdadero, simplemente ideal>>, es decir, algo <<abstracto>>, escribe Hegel en su *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas, I Lógica* (traducción de Eduardo Ovejero y Maury), Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1917, págs. 173-177); y en *Principios de la Filosofía del Derecho* (trad. de Juan L. Vermal), Edhasa, Barcelona, 1988, pág. 318): <<El Estado, en cuanto realidad de la *voluntad* sustancial (...) es lo *racional* en sí y por sí. Esta unidad sustancial es el absoluto e inmóvil fin último en el que la libertad alcanza su derecho supremo, por lo que este fin último tiene un derecho superior al individuo, cuyo *supremo deber* es ser miembro del Estado>>.

⁴⁹ *L'homme révolté*, II, 489.

⁵⁰ *Ídem.*, 583.

⁵¹ *Ídem.*, 614.

⁵² Cfr. "Le socialisme mystifié", en *Ni victimes ni bourreaux*, II, 336-338.

⁵³ En este sentido, ha escrito el profesor Juan A. Estrada: <<Camus resalta la tragedia de la existencia humana, que combina capacidad de amar e impotencia para hacer felices a las personas amadas, buena voluntad y funestas consecuencias, praxis solidaria y conciencia de fracaso. Esta actitud es el sustituto ateo y humanista a la santidad del creyente que actúa desde su fe en Dios>> (*La imposible teodicea. La crisis de la fe en Dios*, Trotta, Madrid, 1997, pág. 325).

⁵⁴ *L'homme révolté*, II, 684 y sigs.

unos principios morales aceptables, el primero de los cuales sea la consideración del ser humano siempre como un fin en sí mismo y nunca como un mero medio. Dirigiéndose a los pensadores marxistas, escribe el 4 de noviembre de 1944 en *Combat*, periódico de la Resistencia dirigido por Pascal Pia:

<<Estamos todos de acuerdo en los fines, pero disentimos en los medios. Sentimos todos, nadie lo duda, una pasión desinteresada por la felicidad imposible de los hombres. Pero, simplemente, hay entre nosotros quienes piensan que se puede empeñar todo para realizar esa felicidad, y hay quienes no lo piensan. Nosotros somos de estos últimos (...) No queremos cualquier justicia (...) Se trata de alcanzar la salvación del hombre. No situándose fuera del mundo, sino a través de la historia misma (...)>>

*Sabemos, en efecto, que la salvación del hombre es tal vez imposible, pero afirmamos que esto no es una razón para dejar de intentarla>>*⁵⁵.

Es indispensable tener presente la necesidad de conjugar en toda propuesta utópica la dimensión individual —derecho a la felicidad, a la buena vida individual, a la autorrealización personal en condiciones dignas— con la dimensión colectiva —la justicia social que haga posible la emancipación—: que las personas sean libres en condiciones justas y dignas. Se trata de elegir la libertad, pero sin volver la espalda a la justicia ni a las condiciones que hagan posible que cada individuo pueda alcanzar su propia autorrealización en esa sociedad.

Contra el mal y la injusticia caben una crítica y una rebeldía que luchan por alcanzar una sociedad más justa y feliz, pero que se someten a principios morales, se hacen cargo de la finitud humana y, al mismo tiempo, hacen propuestas concretas y realizables ahora. Así aparece el perfil de la *utopía sana* que permanece fiel a la intención ética que la anima, como señalábamos al comienzo. El tiempo de esa utopía no es el futuro, sino el presente, pues el compromiso fundamental es con los hombres vivos. Cuando la tiranía es padecida por un ser humano, para él significa esclavitud, y nada más; aunque se quiera presentar bajo el aspecto de lo provisional y pasajero, para las víctimas esa injusticia y ese sufrimiento han sido definitivos e irreparables: *<<Había hecho ese esfuerzo y había litigado, como era mi deber, en nombre de mi oficio y en nombre de todos los míos, para que disminuya desde ahora el atroz dolor de los hombres>>*⁵⁶.

Ha de abandonarse toda ingenuidad en cuanto a la consecución de los fines propuestos. Por eso, frente al optimismo marxista, Camus se declara próximo al optimismo trágico: tiene confianza en la capacidad humana para transformar la historia y aproximarla a los ideales de libertad y justicia, desplazando el absurdo del mundo mediante la praxis rebelde, por más que esta confianza esté siempre velada por la consciencia de nuestra propia finitud, que tiene en el sufrimiento y la muerte sus mayores expresiones. Se trata, pues, de una esperanza paradójica que, en su incertidumbre, no abandona la proximidad a la angustia del sinsentido⁵⁷; o, llevando la paradoja hasta el final, una *esperanza trágica* que tiene clara consciencia de la irremediable desproporción entre lo exigido por la voluntad y lo alcanzable en la facticidad.

Las principales propuestas de lo que hemos venido denominando una utopía sana o relativa, las hace Camus en las veinte últimas páginas de su ensayo sobre la rebeldía, obra a la que dedicó buena parte de sus últimos años y que, como hemos indicado ya, se convertiría en el detonante de su ruptura y enfrentamiento con Sartre, defensor de los planteamientos marxistas. Éste acusó al que hasta ese momento había sido su amigo de adoptar posiciones reaccionarias y ridiculizó su estilo, su competencia filosófica y su posición, definiéndolo como un “moralista”.

La suya es una utopía inspirada en aspiraciones individuales que se concretan en una protesta contra lo arbitrario del estado policíaco del siglo XX. Su propuesta de un nuevo pacto social puede condensarse en estos aspectos:

⁵⁵ *Morale et politique*, II, 279-280.

⁵⁶ “Réponses à E. d’Astier”, *Actuelles I*, II, 363.

⁵⁷ J. A. Pérez Tapias, *Op. cit.*, pág. 109.

- Defensa del diálogo entre iguales como solución de conflictos frente a la predicación solitaria de doctrinas defendidas dogmáticamente.
- La fraternidad humana en la lucha contra el destino es el único valor que puede salvarnos del nihilismo y de sus expresiones de barbarie, cinismo e injusticia.
- Negar toda justificación del asesinato puesto que, en su origen, toda utopía, en lo que significa de rebelión contra lo fáctico, constituye una protesta contra la muerte.
- No aspirar a una justicia absoluta, sino relativa, pues sólo ésta es compatible con la libertad que también debe promover la utopía. Ambas nociones han de conjugarse, hallando la una su medida en el límite de la otra. La rebelión no aspira sino a lo relativo y no puede prometer sino una dignidad incondicional, unida a una justicia relativa.
- Rechazar la violencia como arma al servicio de una doctrina o de una razón de Estado. La violencia ha de permanecer siempre como el último recurso al que se acude cuando las vías del diálogo están agotadas o resultan intransitables, y ha de ejercerse en todo caso en favor de las instituciones, que son algo tangible y definible, y no en nombre de ideales.
- Al elegir los medios para alcanzar el fin propuesto, la *eficacia* no será el valor primordial a tener en cuenta, sino el valor moral de respeto a la dignidad humana, junto con la aspiración a las mayores cotas posibles de libertad. Esta actitud de fidelidad a principios éticos implica el riesgo de la ineficacia a corto plazo, pero elegir la vía opuesta es, como sabemos tras siglos de revoluciones, elegir la senda del terror y la injusticia: <<*Sabemos ahora al final de esta larga indagación sobre la rebeldía humana y el nihilismo, que la revolución sin otros límites que la eficacia histórica significa la servidumbre sin límites*>>⁵⁸.
- La utopía estará limitada por <<*la medida de las cosas y del ser humano*>>. Es lo que él denomina *la pensée de midi*, inspirado en la *mesura* que Heráclito simbolizó con la diosa Némesis:

<<*La comuna contra el Estado, la sociedad concreta contra la sociedad absolutista, la libertad reflexiva contra la tiranía racional, el individualismo altruista, en fin, contra la colonización de las masas, son, pues, las antinomias que expresan, una vez más, la larga confrontación entre la medida y la desmesura que anima la historia de Occidente desde el mundo antiguo*>>⁵⁹.

A comienzos de 1952 Camus concedió una entrevista a Pierre Berger, un amigo periodista, en la que explicó cómo podían los intelectuales reparar el daño que habían ocasionado al defender <<*las dos formas de nihilismo contemporáneo, burgués y revolucionario*>>. Son principios elementales que ha de respetar cualquier pensamiento que pretenda ser humanista y quiera evitar a toda costa degenerar en tiranía:

<<*Que reconozcan ese daño y lo denuncien, que no mientan y sepan confesar lo que ignoran, que se nieguen a dominar, que rechacen, en cualquier caso y sea cual sea el pretexto, todo despotismo, aunque sea provisional*>>⁶⁰.

Estas son las propuestas concretas de sentido que Camus hace en su ensayo sobre la rebeldía, escuetas y, tal vez, poco elaboradas. Obedecen a ese mínimo marco moral que, junto a Sartre y André Malraux, consideraba indispensable para dirigir cualquier acción política en el orden internacional.

A la pregunta que nos hacíamos al principio de este capítulo acerca de si es o no posible la esperanza, la respuesta de Camus no es taxativa. Si por ella entendemos las ciegas esperanzas de que habla Esquilo, la respuesta es negativa: no cabe una esperanza cierta en la derrota

⁵⁸ *L'homme révolté*, II, 697.

⁵⁹ *Ídem*, 702.

⁶⁰ *Actuelles 2*, II, 739.

definitiva del mal, ni en el cielo ni en la tierra. En el primer caso por lo que esa respuesta supone, según Camus, de renuncia y subterfugio; y en el segundo porque esos sueños de futuro emancipado acaban siendo pesadillas y tiranía en el presente. Si por esperanza entendemos la confianza en la posibilidad de mejora de los seres humanos desde el presente, como individuos y como sociedades, en comunidades que avanzan en la dirección de la libertad y la justicia, pero que no terminan de alcanzar nunca un modelo ideal, la respuesta es afirmativa. Hablamos entonces de la confianza en un progreso que conserva el derecho inalienable de cada individuo y de cada pueblo, y es consciente de los límites infranqueables de la finitud humana que obligan a considerar que cada proyecto social, cada utopía, debe estar sujeta siempre a revisión crítica. Esta esperanza camusiana parte de una consideración del tiempo histórico como progreso y retroceso a la vez —se ha avanzado en el número de países sujetos a regímenes democráticos, pero se ha retrocedido en el reparto de la riqueza y se ha reforzado el discurso de las armas—. Para que los proyectos políticos que tal esperanza alumbre sean viables se apoyarán en el consenso y en la defensa de los derechos humanos universales; entonces, con todas estas prevenciones, sí cabe una esperanza, que será relativa y podrá llamarse *optimismo trágico* por lo que tiene de hiato entre una consciencia clara de los límites y un deseo (inextinguible) de lo ilimitado.

Deseamos —necesitamos imperiosamente— lo imposible, pero conocemos nuestros límites e intentamos ajustar nuestra praxis moral y política a los mismos, sería la expresión camusiana de esa esperanza trágica, esa confianza amenazada que no disuelve la tragedia humana.

Camus fue un humanista que luchó por mantener viva la rebeldía moral y esperanzada, sin entregar la civilización ni sus valores a la brutal nivelación de los integristas. *L'homme révolté* se convierte entonces en una llamada a la tolerancia, al sentido de lo relativo, a la mesura. Frente a la ortodoxia política o ideológica, frente a toda pretensión de verdad absoluta, frente a todas las inquisiciones y barbaries que éstas han engendrado; en fin, contra el eterno totalitarismo, Camus lanza un grito de alarma: a fuerza de intransigencia y de odio, el mundo se ha colocado al borde de la destrucción.

Como dijo Gaëtan Picon (que representaba al ministro francés André Malraux) en la ceremonia de despedida de los restos mortales de Camus en Villeblevin, donde reposaron durante una noche a la espera de ser trasladados a Lourmarin, aldea en la que pasó sus dos últimos años de vida: <<La obra de Camus es inseparable de la obsesión por la justicia>>⁶¹.

⁶¹ Citado por H. Lottman, *Op. cit.*, pág. 687.

VI. 1956: REGRESO AL AMOR FATI (*La chute*)

*J'ai abandonné le point de vue moral. La moral mène à
l'abstraction et à l'injustice.*

Carnets III (Junio de 1959)

1. Crisis personal y obras de “juicio y exilio”

Tras los capítulos precedentes, dedicados a la esperanza y la utopía posibles tras el cuestionamiento de la teodicea y la historiodicea, y el ensayo de construir una antropodicea, nos detenemos ahora a interpretar el sentido de la reivindicación que, al final de su trayectoria, hace Camus del conjunto de breves ensayos contenidos en *L'envers et l'endroit* como nervio y verdad de todo su pensamiento, pues en ellos no hallamos ni moral ni utopía, sólo *amor fati* y defensa de la inocencia ontológica del ser.

Desde finales de 1952, aparece ya en sus diarios un decaimiento en su ánimo, una desconfianza en sí mismo y en su obra, así como un reconocimiento de sus errores: <<*En lo sucesivo solitario, en efecto, pero por mi culpa*>>¹. En ellos levanta acta de una crisis personal y creativa que se irá acentuando y se prolonga ya hasta el final de su vida.

En noviembre de 1954, Camus busca refugio en Italia, concretamente en Turín, ciudad donde recuerda con afecto y melancolía algunos sucesos que protagonizó un Nietzsche ya muy afectado por la demencia. Aquí reniega de su lucha moral: <<*La guerra, la resistencia, Combat, y todos estos años de repugnante seriedad (...) Me parecía que mi juventud me esperaba en Italia*>>. Años después, en abril de 1959, su perspectiva no ha cambiado: <<*He querido vivir durante años según la moral de todos (...) He dicho lo que era preciso para conciliar, incluso cuando yo mismo me sentía separado. Y al cabo de todo esto, sobrevino la catástrofe. Ahora deambulo entre ruinas, vivo sin ley (...) Y debo reconstruir una verdad —después de haber vivido toda mi vida en una suerte de engaño—*>>. Acto seguido, Camus afirma que sólo en el arte halla ahora el lenitivo que necesita: <<*El teatro, al menos, me ayuda. La parodia vale más que la mentira: está más cerca de la verdad que representa*>>. Y en mayo de 1959, vuelve a referirse a la revisión escéptica de los principios establecidos en la rebeldía: <<*Soy yo mismo quien, después de casi cinco años, someto a crítica lo que he creído, lo que he vivido*>>. Por último, en junio de 1959, nueve meses antes de su muerte, describe de manera inequívoca cuál es su situación actual: <<*He abandonado el punto de vista moral. La moral conduce a la abstracción y a la injusticia. Es madre del fanatismo y de la ceguera. El virtuoso debe cortar cabezas*>>².

En este período, aparecen un conjunto de obras que indican su regreso al *amor fati* a modo de salida frente al absurdo, como hiciera en *Noces* y *L'envers et l'endroit*, y su renuncia a la pretensión de erigir una moral universal fundada en la dignidad humana y en la compasión fraterna. Nos referimos a *Retour a Tipasa*, *La mer au plus près*, *L'exil et le royaume*, y, sobre todo, a *La chute*. Ese *impasse*, que coincide con un alejamiento de París, un silencio autoimpuesto, nuevos viajes por Italia, Grecia y Argelia, y su retiro, a partir de 1958, en Lourmarin, tiene mucho que ver, en nuestra opinión, con el estado de ánimo que provocan en él dos acontecimientos coincidentes en el tiempo: el vacío que le hace la izquierda francesa a raíz de la publicación de *L'homme révolté*³, y la crisis argelina.

Argelia estaba al borde de una guerra civil que enfrentaba al gobierno francés y a los independentistas, tras la rebelión de 1954 auspiciada por el FLN (Front de Libération National)

¹ *Carnets III*, pág. 59.

² Otras páginas de *Carnets III*, relevantes en lo concerniente a esta crisis son: 40-59, 164, 180 y sigs., 203, 215 y sigs., 220, 268 y 276.

³ En *Albert Camus*, Herbert Lottman relaciona el contenido de *La chute* con las críticas a su obra, y escribe: <<Al igual que su héroe, Camus no podía digerir una derrota. Optó por contestar a través del arte y lo hizo denunciándose, es decir, sustrayéndose al juicio de los otros>> (traducción de Amalia Álvarez Fraile y otros, Taurus, Madrid, 1994, pág. 587). Este autor describe el estado de incapacidad para la creación, así como de enfermedad física y psíquica en que se encuentra Camus, con estas palabras: <<Ahora que era célebre temía que se le acercaran, que le rodearan. Además de a su médico habitual empezó a ir a un psiquiatra (...) Se describía a sí mismo como “disminuido”. Ya no podía coger el metro a causa de la claustrofobia>> (Pág. 642).

en la Gran Cabilia. Camus había tomado parte activa en esta crisis y sus tesis habían encontrado apoyos, mas también fuertes críticas. Éstas iban dirigidas a lo que algunos interpretaban como una posición ambigua, que se cifraba básicamente en la petición de una tregua que permitiera celebrar conversaciones pacíficas y sin condiciones entre las dos partes; o bien a su defensa de los musulmanes del FLN contra el colonialismo francés, que llevó a los extremistas pro franceses a pedir la muerte de Camus a gritos por las calles de Argel⁴.

La de Camus es una obra inacabada, que proyectó inicialmente en tres partes (Absurdo, Rebeldía y Némesis), para, después, coincidiendo con las fuertes polémicas surgidas tras la publicación de *L'homme révolté*, y su ruptura con Sartre, modificar el proyecto inicial y trabajar sobre un nuevo programa que pretendía desarrollar a través de cuatro fases: Absurdo, Rebeldía, El juicio y el exilio (corresponde a *L'exil et le royaume* y *La chute*), y El amor.

Sobre lo que denomina “El amor” tan sólo dejó bocetos de lo que pretendía ser una obra en torno al mito español de Don Juan y al alemán de Fausto. En esta última etapa consideramos que se está refiriendo no tanto al amor compasivo de la rebeldía, basado en la fraternidad, sino más bien a una concepción más extensa del amor, la expresada en la idea nietzscheana del *amor fati*, como indica su elección de Don Juan y Fausto, lo que supone un regreso a la exaltación de su amor por la vida contenido en sus obras de juventud.

Tal tesis parece confirmada por las anotaciones de sus diarios. Desde noviembre del año 1954, la crisis personal se acentúa y se manifiesta en un progresivo alejamiento de los planteamientos morales que había establecido con tanto ahínco, paralelo a una decepción de la amistad, un resentimiento hacia sus antiguos compañeros. Camus es víctima de un agravamiento de su tuberculosis, unida a un agotamiento psíquico que se expresa en sus continuas referencias a la proximidad de su propia muerte, en sensaciones de ahogo, abatimiento y crisis de pánico, o en la manifestación de sus dudas acerca de su oficio de escritor. La concesión del Premio Nobel en octubre del año 1957 no mejora las cosas. El día de la concesión del premio, el 17 de octubre de 1957, anota: <<*Nobel. Extraño sentimiento de abatimiento y melancolía. Con 20 años, pobre, y desnudo, conocí la verdadera gloria*>>; y, unos días después, escribe a Blanche Balain: <<*He recibido esta noticia con más dudas interiores que satisfacción*>>. Constantemente expresa sus deseos de anonimato, y de buscar soledad y aislamiento lejos de París. Hay asimismo un reverdecimiento de su discurso de exaltación de la belleza natural del mundo. Camus vuelve en estos últimos años a las descripciones intensas y emocionadas de paisajes, en especial de ruinas cargadas de historia. Regresa, así, a sus orígenes, a sus temas e intereses iniciales. También esto parece indicar que, tras el duro rechazo de sus propuestas morales y su mala adaptación a la fama, se refugia en las bellezas del mundo y del arte.

En *Retour a Tipasa* hace repaso de los recuerdos luminosos de su infancia en Argel, presentándolos en contraste con las sombras y luchas que padece en Francia. En *La mer au plus près* habla del mar como símbolo de una vida fastuosa y plena, de libertad y viaje, de soledad y ensueño (<<*¡Mar inmensa, siempre activa, siempre virgen, mi religión con la noche!*>>); cuyo contraste encuentra en Nueva York, donde millones de personas se agitan “buscando salida”. En este relato hay páginas escritas desde la desolación:

<<*Los que se aman y están separados pueden vivir en el dolor, pero esto no es la desesperación: saben que el amor existe. He aquí por qué yo sufro, con los ojos secos, el exilio*>>⁵.

⁴ Cfr. H. Lottman, *Op. cit.*, págs. 588 y sigs. Aunque en 1959 el general De Gaulle reconoció ya el derecho de los argelinos a la autodeterminación, Camus no pudo conocer la resolución definitiva del conflicto que asoló su país, pues fue en marzo de 1962 cuando, gracias a los acuerdos de Évian, se puso fin a la guerra y Argelia optó en referéndum por la independencia.

⁵ II, 880.

L'exil et le royaume, publicado en 1957, incluye relatos compuestos entre 1952 y 1955. Su tema común es, de nuevo, el exilio que ya parecía haber quedado atrás. Con relación al reino mencionado en el título, se trata de la exaltación de una existencia desnuda de normas, entregada sólo al gozo de la belleza. En esta obra encontramos historias llenas de ira, como *Le rénegat*, que Camus define como un retrato de los progresistas cristianos⁶.

2. *La chute*

La chute fue su última novela. Camus pensó al principio incluirla entre los relatos de *L'exil et le royaume*, pero desistió de ello al ver en el proceso de creación que su extensión era muy superior a los restantes. Esta obra confirma su postrer escepticismo moral al poner en cuestión las propuestas de sentido y el mensaje de esperanza contenidos en *La peste*, *L'état de siège* y *L'homme révolté*. Se detecta también la aparición de un novedoso interés por una idea tan alejada de sus planteamientos de la rebeldía como la que él denomina <<la aristocracia moral>>⁷.

Jean-Baptiste Clamence, su protagonista, es definido como juez-penitente. La primera aparición del concepto “juez-penitente” es de 1954, y lo utiliza Camus para describir a los existencialistas. Este personaje proclama la virtud del olvido (<<Usted ha señalado que hay personas para quienes la religión consiste en perdonar todas las ofensas y que las perdonan, en efecto, pero sin olvidarlas jamás. Mi condición no es bastante buena para perdonar las ofensas, pero acabo siempre por olvidarlas>>⁸), la fuerza negativa del resentimiento (<<Con algunas variantes, repetí cien veces este episodio en mi imaginación. Pero era demasiado tarde, y devoré durante algunos días un ruin resentimiento>>⁹), la persistencia de la moral de los fuertes (<<La verdad es que todo hombre inteligente, usted lo sabe, sueña con ser un gangster y reinar sobre la sociedad usando la violencia>>¹⁰), o el poder liberador del exceso dionisiaco (<<El alcohol y las mujeres me han aportado, confesémoslo, el único alivio del que era digno (...) El verdadero libertinaje es liberador porque no genera ninguna obligación>>¹¹). Son todos ellos temas nietzscheanos.

Grecia reaparece como modelo de inocencia y amor a la vida, que es la única realidad que admite; y critica al cristianismo que, junto con otras religiones, es concebido ahora como terapia mental. También subraya la necesidad vital de la bella ilusión que ofrece el auténtico arte.

El tono vehemente de Clamence recuerda al del profeta Zaratustra. En *La chute*, Camus parece que acaba dándole la razón a Nietzsche: toda moral supone impostura, hipocresía y cinismo¹². Sólo caben la ley civil —para evitar el crimen—, la educación —para enseñarnos a no ser demasiado molestos los unos con los otros—, el arte —para que la belleza nos conforte de la miseria y la vulgaridad—, y el conocimiento —para saciar nuestra innata curiosidad, nuestro afán por dominar la naturaleza y nuestra necesidad de autonomía—. A quienes no tengan acceso a estas últimas dos vías, les queda el refugio de la religión que cumple, aunque apócrifamente, todas esas funciones y, además, sacia la esperanza. Ir desde Nietzsche a la moral sin renunciar a

⁶ II, 2044.

⁷ Cuando escribe sobre este asunto se remite a Ortega y Gasset. (Cfr. *Carnets III*, págs. 134-135, 148 y 188.)

⁸ *La chute*, Gallimard, París, 1956, pág. 54.

⁹ *Ídem.*, pág. 59.

¹⁰ *Ídem.*, pág. 60.

¹¹ *Ídem.*, pág. 112.

¹² <<El mayor problema de Booth —Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961, págs. 295-297— a propósito de *La chute*, es que no encuentra en este relato ninguna manifestación indiscutible de actitud moral coherente. La ironía del discurso es totalmente ambigua>> (Citado por Helge Vidar Holm, “*La chute*: lector in speculo”, *Revue Romane*, 32-2, 1997, pág. 256). (La traducción es mía.)

la doctrina del *amor fati*, camino ensayado por Camus, parece mostrarse aquí como pirueta imposible.

La duda asalta también ahora al pensador cuando reflexiona en torno a una moral laica erigida sobre el cimiento de la fraternidad humana. Si desde la perspectiva atea, la religión con su Dios providente y paternal, y su sueño escatológico, puede aparecer como pura ilusión, ¿no es posible que también la idea de la fraternidad universal lo sea? Como escribe Jorge Semprún: <<La fraternidad no sólo es un dato de lo real. También es, tal vez sea, sobre todo, una necesidad del alma: un continente por descubrir, por inventar. Una ficción pertinente y cálida>>¹³.

Resurgen así las dudas que Camus había expresado en su época del absurdo en torno a la posibilidad de la moral, y que en el año 1944 reflejaba en su diario con estas palabras:

<<Vivir exclusivamente con lo que se tiene por honorable. En algunos casos, esto puede conducir a apartarse de los seres, incluso (y sobre todo) para un corazón apasionado por los seres.

En todo caso, provoca el desgarramiento. Pero ¿qué demuestra esto? Demuestra que quien aborda seriamente el problema moral debe acabar en los extremos. Tanto si es a favor (Pascal) como en contra (Nietzsche), basta con que sea abordado seriamente para ver que el problema moral no es más que sangre, locura y gritos>>¹⁴.

Entre febrero y julio de 1953, en pleno proceso de gestación de *La chute*, manifiesta también sus dudas acerca de la moral, volviendo sobre temas e ideas que parecían haber quedado definitivamente atrás, en la época del absurdo, y escribe:

<<Novela. Un cobarde que se creía valiente. Y una ocasión bastó para que se desengañara –y que tenía que cambiar de vida-. Id. Decide luchar contra la tentación moral. Cede voluntariamente a sus instintos, que son fuertes>>¹⁵. Son palabras casi idénticas a las que encontramos en septiembre de 1942, cuando estaba pergeñando sus grandes obras del absurdo, y reflexionaba en estos términos: <<Todas las grandes virtudes tienen un rostro absurdo>>¹⁶.

Camus vuelve a considerar ahora que el discurso moralizante encierra peligros que le aproximan a los del nihilismo radical. Son las consecuencias de sus dudas acerca de la moral, la responsabilidad humana, y la posibilidad de juzgar a los otros y a uno mismo.

Para Roland Quilliot, <<*La chute* sostiene (...) que es efectivamente posible ver en el comportamiento más generoso el efecto del interés y del egoísmo, y que la generalización del espíritu de sospecha es muy a menudo un signo de morbilidad y decadencia. Camus no intenta clarificar ni dar razón de esta paradoja>>¹⁷.

París y Amsterdam aparecen en la obra como símbolos: la ciudad francesa representa la buena conciencia burguesa; la holandesa, es el lugar del exilio y la impostura moral, donde se manifiesta el lado más cruel de la hipocresía humana¹⁸, un espacio donde la nada se hace visible¹⁹.

Leyendo estos pasajes surge la pregunta por los sentimientos nobles y el humanismo que recorren las mejores páginas de *L'homme révolté*. Sin duda, *La chute*, publicada cinco años después, fue escrita bajo el influjo del resentimiento que en Camus causaron las críticas con que

¹³ Jorge Semprún, *La escritura o la vida* [1995] (traducción del francés de Thomas Kauf), Tusquets, Barcelona, 1997, pág. 280.

¹⁴ *Carnets II*, pág. 125.

¹⁵ *Carnets III*, pág. 78.

¹⁶ *Carnets II*, pág. 39.

¹⁷ Roland Quilliot, “Lumières et ambiguïtés de la trajectoire camusienne”, en Anne-Marie Amiot y Jean-François Mattéi (eds.), *Albert Camus et la philosophie*, PUF, París, 1997, pág. 204. (La traducción es mía.)

¹⁸ A lo largo de sus anotaciones recogidas en *Carnets III*, se hace continua mención de París como lugar que ha perdido para Camus toda connotación positiva. (Cfr. págs. 137, 174 y 197.)

¹⁹ *La chute*, pág. 79.

la izquierda recibió su ensayo sobre la rebeldía. La mella que en él hicieron aflora en las ácidas palabras de Clamence que, por otra parte, podían aplicarse al propio autor de *L'homme révolté*:

<<Ahí están nuestros moralistas, tan serios, amando a su prójimo y todo; nada les separa, en suma, del estado del cristiano, salvo que no rezan en las iglesias>>²⁰.

Pese a la tesis de la culpabilidad universal que, en opinión de Camus, el cristianismo abandera desde Agustín, Clamence sostiene que no son necesarias las religiones con sus mandamientos y dioses justicieros para sembrar el pesado lastre de la culpa, pues los hombres se bastan por sí solos para condenarse y castigarse mutuamente, empujados por su insociabilidad natural: para ellos no hay circunstancias atenuantes, e incluso la buena intención puede ser imputada como crimen (las referencias a Kant son aquí evidentes).

Clamence expresa, sin embargo, una profunda simpatía por la figura de Cristo —esto es una constante en toda la obra de Camus—, destacando la dimensión humana de su agonía²¹, junto a su hondo desprecio por lo que considera la hipocresía de su Iglesia. Mas, cristianos o ateos, todos son jueces para este nuevo Cándido, víctima del desengaño. La religión queda reducida a mera terapia. Por un lado, potencia esa tendencia a culpabilizar a los otros y a nosotros mismos que existe en todos los hombres, a través de la teoría de la culpa universal y el pecado original. Después, ella misma se convierte en remedio ofreciendo el perdón y la salvación eterna. Nos sirve, así, de consuelo purificador, siendo, a la vez, un arma arrojadiza útil para proseguir el juicio.

Tras cinco días de confesión y penitencia, Clamence pasa al juicio y se refiere a las filosofías condenatorias, en especial al existencialismo de izquierdas²², que niega toda circunstancia atenuante: se parte de la premisa de que somos responsables exclusivos de nuestros actos por ser absolutamente libres: <<Al final de toda libertad, hay una sentencia; he aquí por qué la libertad es una condena demasiado pesada>>²³. De esta forma, el existencialismo desemboca en antihumanismo. Pero Clamence se proclama, irónicamente, partidario de esa condenación universal del género humano como método para huir de sí mismo, pues la conciencia de cada individuo es también un juez implacable, dispuesto a dictar sentencia —como vemos en las palabras del diario que hemos recogido al comienzo de este apartado—. Es el recurso al mal de muchos: yo soy culpable, mas todos lo son sin excepción.

De abogado incansable de la libertad, Clamence ha pasado a ser defensor de la servidumbre. Teme la libertad pues en una sociedad enferma de mala conciencia —Dios ha muerto pero la conciencia de culpa sigue viva en nuestros corazones—, la libertad es una maldición: se desea la comodidad de la servidumbre para, así, esquivar la condena. Es la seguridad de la esclavitud frente al vértigo de la libertad²⁴. Clamence predica en su templo, un bar, el México-City, invitando a todos los parroquianos a someterse, presentando la servidumbre como única libertad posible. Es un juez-penitente que primero se descubre, dibujando su propio retrato —válido para describir a cualquier individuo—; para, después, hacer que el mismo se transforme en espejo para su interlocutor, truncándose la confesión en juicio. Al condenarse a sí mismo, censura también al resto. Todos culpables, todos siervos, todos semejantes, ése es su diagnóstico.

El profesor Vidar Holm afirma que <<la voz de Clamence “clama en el desierto”, como la de su homónimo Juan (el) Bautista, pero a diferencia de la de éste, la suya no anuncia a nadie>>²⁵, y se refiere a las diversas interpretaciones que han circulado sobre el modelo en quien

²⁰ *Ídem*, pág. 145.

²¹ *Ídem*, págs. 121 y sigs.

²² *Ídem*, págs. 142 y sigs.

²³ *Ídem*, pág. 144.

²⁴ Es la tesis que Erich Fromm sostiene en *El miedo a la libertad*.

²⁵ Helge Vidar Holm, *Loc. cit.*, pág. 248.

se pudo inspirar Camus para crear al protagonista de la novela: <<Se han dado numerosas tentativas por identificar a Clamence, revelar sus parecidos con modelos históricos, tanto de hace dos mil años (Juan-Bautista) como en el medio intelectual contemporáneo (Jean-Paul Sartre). Por otra parte, encontramos en la descripción —más o menos irónica— que Clamence da de sí mismo, elementos que hacen pensar incluso en una encarnación de Satán, el Ángel caído>>.

Ninguna de estas tesis se sostiene. Respecto a Sartre, por ejemplo, la hipótesis se derrumba en la medida en que Camus pone en boca de Clamence severas críticas al existencialismo.

De pretender identificar a este desengañado con un personaje real, sólo consideramos consistente hacerlo con su propio autor —a pesar de la advertencia en contra dada por Roger Quilliot en su presentación de la obra en I, 2008—, cosa que, por otra parte, no descarta el profesor Vidar Holm cuando, en la página 251 del artículo citado, ofrece abundantes pruebas textuales en favor de tal supuesto. Así, recoge unas palabras de Oliver Todd, autor de *Albert Camus: Une vie* (biografía aparecida en 1996), quien, refiriéndose a los elementos de autocrítica dispersos por *La chute*, afirma: <<esos aspectos de la personalidad de Camus, sus tormentos psíquicos, sus dudas respecto a sí mismo, fueron las revelaciones más sorprendentes que tuvo en el curso de sus indagaciones sobre la vida de un hombre que consideraba arrogante y que creía más bien contento de sí mismo>>²⁶. También pueden interpretarse así las palabras de Jean-Luc Buset quien, en “Le manteau d’Antisthène”²⁷, muestra cómo Camus hace de Clamence portavoz crítico de muchos de los textos que él mismo escribió en sus páginas más personales (*Carnets I, II y III*, o diversas cartas dirigidas a sus amigos). Herbert Lottman, por último, admite también el carácter autobiográfico de *La chute*²⁸.

La tardía publicación de *Carnets III*, en 1989, puede explicar la circunstancia de que algunos analistas no hayan percibido ese carácter autobiográfico de la obra.

En *La chute* hay una descripción detallada de la maldad humana²⁹, pero se trata de un juicio efectuado más allá del bien y el mal (Nietzsche), es decir, alejado de los conceptos de la moral tradicional. Lo que se condena no es una forma de actuar, sino una forma de ser, como hacía Nietzsche al anunciar la caducidad del último hombre. Ateísmo y escepticismo respecto a la naturaleza humana son los últimos puertos en los que parece embarrancar el pensamiento camusiano. A la postre, sólo el *amor fati* queda a salvo, una vez más, también como en Nietzsche. Pero en Clamence-Camus no hay ni superhombre ni eterno retorno y, en este sentido, no hay posibilidad de esperanza. El mundo es perverso y no puede ser mejor, parece ser el último mensaje de Clamence, que le hace tan próximo al postmodernismo de autores como Cioran.

3. La antropodicea, último mensaje

¿Cuestiona todo ello la antropodicea camusiana? La respuesta es negativa porque, incluso bajo las palabras irónicas de Clamence, hace Camus una justificación del ser humano, una defensa de la inocencia originaria y del perdón³⁰.

Todo el libro está escrito con amarga ironía: el protagonista hace uso del método socrático³¹, con la salvedad de que ahora no es la ignorancia lo que hay que poner de manifiesto, sino la culpa, dada la inconsciencia humana respecto a nuestra débil condición. Clamence proclama su maldad y cinismo para que su interlocutor acabe cayendo en la cuenta de los

²⁶ H. Vidar Holm, *Loc. cit.*, pág. 260.

²⁷ Jean-Luc Buset, “Le manteau d’Antisthène. Notes sur *La chute* de Camus”, *Versants*, 21, 1992, págs. 23-48.

²⁸ H. Lottman, *Op. cit.*, pág. 584.

²⁹ Cfr. *La chute*, págs. 119 y sig.

³⁰ Así en la página 157 hay un canto a la inocencia ontológica del ser humano.

³¹ Cfr. *La chute*, páginas 152 y sigs.

propios. Este método le consuela de su propio sentimiento de culpa que, de otra forma, le abrumaría. Clamance no halla camino mejor para hacer soportable el peso de la conciencia de culpa bajo la que, según él, todos arrastramos nuestra existencia. (La referencia aquí a *El malestar en la cultura* de Freud resulta inevitable.)

Renunciando a todos sus reparos respecto al juicio condenatorio de los hombres, Clamence se acaba instalando en él y colabora en el mismo, acusando y acusándose: así ha encontrado la paz. Pero Clamence confiesa su hastío y acaba descubriendo su ironía: su solución, afirma, no es la mejor, pero es la única que halla viable³². La salvación del hombre sigue estando en la fraternidad, pero ésta adquiere ahora el carácter de sueño imposible, pues el hombre parece no poder vivir ya sin juzgar ni juzgarse, sin condenar y condenarse. Por eso termina su proclama llamándose a sí mismo falso profeta³³ que grita en el desierto y se niega a salir del mismo. *La chute* se acaba convirtiendo también en una denuncia de la teoría de la culpa como vestigio que, a fuerza de persistencia tras siglos de religión, se ha adueñado de nosotros.

Clamence, que ve en la religión un invento para dotar de legitimidad a nuestros juicios condenatorios, es consciente de la inutilidad de la lucha contra este sistema de condena generalizada, y termina por convertirse en un ejemplar servidor del mismo, en un juez-penitente modélico. Pero, en el fondo, es un profeta de la inocencia ontológica y la debilidad de la naturaleza humana que, por descorazonamiento, recomienda la servidumbre como única salida por la que escapar al juicio que nos persigue por doquier. Clamence, como su propio nombre indica, pide clemencia para el ser humano. Este Sócrates invertido, maestro de la ironía, <<profeta para tiempos mediocres>>, concluye sin ofrecer solución definitiva a la lúgubre panorámica de una civilización enferma que dibujan sus palabras.

A la postre, tras la experiencia del silencio y el ejercicio de autocrítica contenido en *La chute*, Camus se confía de nuevo a la que, en sus inicios, fuera su recurso ante la amenaza del sinsentido: el amor fati. Los tiempos del combate resuelto contra las fuerzas del mal han pasado: es una actitud más interrogativa frente a las paradojas de nuestra condición la que parece haber tomado el testigo con la madurez de su obra.

Pero, como indicábamos más arriba, esta irrupción del escepticismo en la obra de este cartesiano de la existencia, tiene más que ver, en nuestra opinión, con un determinado estado psíquico de depresión, que con un convencimiento ideológico profundo. A esta conclusión nos lleva la lectura tanto de *Réflexions sur la guillotine* como, sobre todo, de su discurso de aceptación del Nobel, importante porque en él hace una consideración global de su pensamiento y su obra. En estos dos escritos, Camus recupera el pulso del discurso humanista.

El primero, un ensayo de más de cincuenta páginas sobre la pena capital publicado en 1957, hace un análisis de este crimen de Estado, y rechaza uno a uno los argumentos más frecuentes de sus defensores; se refiere a la tortura psíquica que padece el condenado y sostiene que la culpa relativa del mismo no admite una condena absoluta. Recupera el discurso de la compasión y las tesis centrales de *L'homme révolté*, y acaba defendiendo el carácter sagrado de la vida de cada ser humano. Esta obra constituye en su conjunto un ensayo de antropodicea, pues en el condenado a muerte ve Camus reflejada la condición de todo ser humano.

También en su *Discours de Suède* de 10 de diciembre de 1957³⁴, afirma la función moral del arte como instrumento de denuncia de la injusticia y de defensa de la fraternidad universal; habla de nuevo de cómo el arte vincula al creador y al espectador, y los arranca de la soledad; describe las miserias de la primera mitad del siglo XX y postula su esperanza trágica en una civilización más humana.

³² *Ídem*, pág. 156.

³³ *Ídem*, pág. 159.

³⁴ El único autor mencionado por Camus en este discurso es Nietzsche.

Más allá de los proyectos que Camus pergeñaba en sus diarios, sólo caben conjeturas a la hora de imaginar en qué dirección hubiera continuado la elaboración de su obra truncada por la prematura muerte, y que él mismo consideraba un sistema aún en ciernes. Tal vez no sea ésta una percepción del todo justa, pero sí se trata de una creación inacabada y abierta, sometida a revisión por su propio autor.

EPÍLOGO

Je tiens au monde par tous mes gestes, aux hommes par toute ma pitié et ma reconnaissance. Entre cet endroit et cet envers du monde, je ne veux pas choisir, je n'aime pas qu'on choisisse.

L'envers et l'endroit

A lo largo de estas páginas, hemos pretendido mostrar a Camus como un pensador trágico cuya obra, fraguada en un mundo en crisis, goza de plena vigencia. Sus escritos siguen atrayendo el interés de las nuevas generaciones —como lo demuestra la envergadura y vitalidad de la producción bibliográfica— frente al relativo olvido de Sartre, su interlocutor y rival. Pero, a pesar de la actualidad de los planteamientos camusianos, no puede ser catalogado dentro del postmodernismo, pues sus propuestas, lejos del relativismo moral, se cifran en un humanismo compasivo basado en valores morales universales.

Entre los pensadores que se han acercado a la obra de Camus, no han sido pocos los que, tal vez influidos por los términos en que se desarrolló su polémica con Sartre, han puesto en tela de juicio su competencia filosófica. Consideramos que la clave reside en que se maneje un concepto más o menos lato de filosofía que nos permita o no aplicarlo a una obra en la que tienen tanto o más peso que los conceptos, las imágenes, las metáforas, y, en definitiva, el lenguaje poético.

En las grandes obras francesas de referencia observamos que, tanto los diccionarios especializados, como los tratados y manuales, conceden poca atención a Camus filósofo¹. Así, el libro *Grands philosophes* (Garnier-Flammarion, París, 1994), el *Dictionnaire des grandes philosophies* de Lucien Jerphagnon (Privat, París, 1989), el *Dictionnaire des oeuvres politiques* de François Chatelet, Évelyne Pisier y Olivier Duhamel (PUF, París, 1980), y *Le même et l'autre: quarante-cinq ans de philosophie française*, de Vicent Descombes (Minuit, París, 1985), lo ignoran.

Respecto a los pensadores franceses de la segunda mitad del siglo XX, en su mayoría silencian o rechazan su talla filosófica. Para Pierre Bourdieu, *L'homme révolté* no es sino un <<breviario de filosofía edificante para adolescentes>>²; Raymond Aron, que acompañó a Camus en la redacción de *Combat* y compartió sus críticas al estalinismo, muestra estima por el autor, mas desprecia sus ensayos en *L'opium des intellectuels*.

Las opiniones de Sartre son conocidas. Ya en un artículo de 1943, mostraba interés por *L'étranger*, pero vertía duras críticas contra *Le mythe de Sisyphe*: <<Camus coqueta citando textos de Jaspers, de Heidegger, de Kierkegaard que, por otra parte, no parece comprender del todo>>³. Críticas similares esgrimirá casi veinte años después contra *L'homme révolté*.

Por su parte Jean-Jacques Brochier, gran admirador de Sartre, en su obra *Albert Camus, philosophe pour classes terminales*⁴ [1971], que su propio autor califica como panfleto, somete a juicio sumarisimo la obra y la vida de Camus, emitiendo un veredicto de culpabilidad sin concesiones y, en ocasiones, sin demasiados argumentos.

Jacques Maritain, en *Court traité de l'existence et de l'existant* [1947], opone a los verdaderos filósofos aquellos otros que adoptan la *postura imprecatoria*, situando bajo este

¹ Cfr. Jeanyves Guérin, "Camus, philosophe pour classes terminales?", en Anne-Marie Amiot y Jean-François Mattéi (eds.), *Albert Camus et la philosophie*, PUF, París, 1997, págs. 99 y sigs.

² Pierre Bourdieu, *La distinction*, Minuit, París, 1979, pág. 377.

³ Jean Paul Sartre, "Critiques littéraires", *Situations I*, Gallimard, París, 1975, pág. 123. (La traducción es mía.)

⁴ Ed. La Différence, París, 2001.

epíteto a la mayoría de los filósofos de la existencia. En 1951 Maritain critica en Camus lo que considera una contaminación de la metafísica por parte de la ética. Para él, Hegel encarna al verdadero filósofo, mientras que Kierkegaard representaría al profeta, aproximándose Camus más a éste que a aquél, dado que en él observa esa actitud imprecatoria que descalifica.

En 1968, en un artículo aparecido en la colección “Philosophes”, Jean Sarrochi declaraba con Sartre la incompetencia filosófica del autor de *L’homme révolté*, y en su prólogo a la edición de *La mort heureuse* para la colección “Cahiers Albert Camus” de Gallimard [1971], oscila entre las severas críticas a la calidad literaria de la obra —«Camus pretende aquí en vano ordenar y unificar materiales inconexos»; «El resultado es mediocre»; «La invención de los episodios o de los personajes es muy pobre»— y el reconocimiento de la importancia de esta obra como prefiguración de *L’étranger*. Ya en 1997, en su artículo “Camus non philosophe sans le savoir. Camus, philosophe sans que Sartre le sache”, aparecido en la obra colectiva *Albert Camus et la philosophie*⁵, matiza, en parte, su inicial juicio negativo. Sarrochi se pregunta si no es precisamente la imprecación que denuesta Maritain, la que se observa en obras como *Le mythe de Sisyphe* y, especialmente, en *Remarque sur la révolte* de 1945. Hace también un recorrido por algunas obras de consulta clásicas, como son el *Dictionnaire des philosophes* de Huisman [1984], el *Dictionnaire des notions philosophiques* [1985] o la *Encyclopédie philosophique universelle* [1989-1992], para constatar que Camus y su obra brillan por su ausencia. Pero añade que, más que la competencia de este autor, es su polémica con Sartre la causa principal de esa omisión: las enciclopedias especializadas han sido, sin duda, influidas por la autoridad sartriana.

En el artículo citado, rechaza la relevancia filosófica de los ensayos camusianos sobre el absurdo y la rebeldía, y establece una comparación entre *Le mythe de Sisyphe* y *L’être et le néant*. Tácitamente opone como conceptos incompatibles los de filosofía y tragedia, partiendo de una concepción de la filosofía como ejercicio conceptual puro, al estilo kantiano o hegeliano: «La anemia filosófica de *Le mythe*, que comenzaba por el suicidio, perdura: el crimen no es un concepto filosófico (matar, es Caín, es la Biblia, o, si es Grecia, es mito, tragedia)»⁶; mas tampoco la obra de Sartre sale bien parada, pues sostiene que más que filosofía, es pura novela que de mover a algo es a la risa: «Me equivocaba entonces: Sartre no ha escrito nunca más que novelas»⁷. Sin embargo, Sarrochi acaba concediéndole a Camus una actualidad que no le reconoce a Sartre y juzgando fútil la cuestión acerca de la entidad filosófica de aquél, teniendo en cuenta que la misma se ha formulado en ocasiones referida a autores tan relevantes como Nietzsche. Por cierto, Sartre nos ofrece un ejemplo con su conferencia titulada “Nietzsche, est-il philosophe?”⁸.

Nuestra opinión es que Camus debe ser considerado filósofo por cuanto su obra pretende dar respuesta a las preguntas esenciales en torno a la condición humana —relativas a las experiencias moral, social y política, personal y trascendental—, y lo hace desde planteamientos coherentes que pueden resultar iluminadores para muchos de nosotros. Se trata de una filosofía pendiente de los problemas existenciales (el sentido, la felicidad, la libertad, la culpa, la praxis, la esperanza, la finitud, el tiempo, la muerte) que no es sistemática pues está construida desde la experiencia existencial más que desde el concepto, desde la razón intuitiva más que desde la razón discursiva, y ello porque concibe el arte como lugar donde acontece la verdad.

Más allá de las polémicas y de su inclusión o no en ciertas obras de la Academia, hemos querido presentar una interpretación particular del pensamiento camusiano: su carácter trágico en el sentido nietzscheano de este término. Ese carácter surge de la consciencia del mal y del

⁵ *Albert Camus et la philosophie*, ed. cit., págs. 101-115.

⁶ Jean Sarrochi, *Loc. cit.*, pág. 106.

⁷ *Ídem*, pág. 113.

⁸ Citado por J. Sarrochi, *Loc. cit.*, pág. 115.

rechazo de toda solución definitiva a las preguntas que plantea, así como del cuestionamiento de todo sentido que ambos elementos provocan. Nuestra pretensión ha sido responder a la pregunta acerca de la condición humana desde un pensamiento que se resiste a ser enhebrado en discursos unívocos por moverse entre la mitología griega y la moral cristiana, entre el formalismo kantiano y el *amor fati* nietzscheano; un pensamiento que, a pesar de gestarse en el contexto del existencialismo, tanto por los temas que aborda como por su concepción de la verdad, rechaza ser encasillado como tal.

Como ha señalado oportunamente Roland Quilliot, en la obra de Camus se da la conjunción de tres elementos cuya conciliación resulta compleja: su ateísmo, su amor apasionado a la vida, y su profunda exigencia de justicia. Se da aquí una tensión ya que no siempre es fácil amar la vida, al menos desde la experiencia del sinsentido, ni aunar el amor sensual a la tierra, ajena a toda moral, con la exigencia ética⁹.

La filosofía de Camus va desde el análisis de lo *absurdo* como forma de ser en el mundo (y, en relación con él, el problema moral del suicidio), a la exigencia de la praxis *rebelde* (y, en relación con ella, el problema moral del asesinato). Se trata, como hemos tenido ocasión de ver, de una rebeldía sustentada en una *moral atea* y en una *estética* puesta al servicio de esa moral que confieren un sentido —aunque relativo— a la existencia. Hemos pretendido mostrar que en la filosofía camusiana sólo puede hablarse con propiedad de un *pensamiento trágico* en este segundo momento, el del *hombre rebelde*, próximo al ideal de héroe trágico que encarna *Prometeo*, benefactor de los hombres. Le hemos visto acudir a la cultura griega como fuente de sabiduría práctica, pues en ella cree encontrar el modelo de conducta humana idóneo para transformar la oscuridad del sinsentido: los héroes padecen las miserias en las que todos coincidimos, las afrontan sin resignación y su lucha, bella y desesperada, nos permite amar la existencia.

A lo largo de nuestro recorrido a través de la obra camusiana que hemos titulado *Los sentidos del absurdo (Destino y tragedia en Albert Camus)*, creemos haber puesto de manifiesto su carácter ensayístico, entendido en su doble acepción de tentativa y de género mixto de filosofía y literatura. Camus revisó muchos de los postulados del absurdo, así como algunos principios de la rebeldía. Dio además a su obra literaria un contenido primordial de reflexión sobre las categorías de la existencia humana, y a su obra filosófica un carácter simbólico y no sistemático.

Hemos preferido hablar de ‘sentidos’ en plural porque su pensamiento no encuentra soluciones exclusivas ni unívocas, sino propuestas provisionales y abiertas al debate para un ser de existencia efímera que sueña con la perfección pero que no halla a su alrededor y en sí mismo sino la evidencia del límite de su frágil condición.

Las principales aportaciones que hemos querido hacer en nuestra lectura de Camus pueden resumirse en tres aspectos:

- Ofrecer una visión global, genética y evolutiva de un pensamiento no sistemático, estructurándolo en torno a tres ejes temáticos: el absurdo, la rebeldía y el *amor fati*.
- Destacar la relevancia del problema del mal en el conjunto de la obra camusiana y, en relación con él, la negación de la trascendencia y la reivindicación de la tragedia como filosofía y como género literario.
- Presentar la filosofía camusiana en su doble vertiente de propuesta ética (moral atea basada en el valor incondicionado del ser humano como fin en sí mismo) y de sentido (esperanza en un progreso social hacia un mundo más humanizado).

⁹ Roland Quilliot, “Lumières et ambiguïtés de la trajectoire camusienne”, en *Albert Camus et la philosophie*, ed. cit., págs. 189-190.

Con relación a las tres cuestiones de la filosofía kantiana que en la introducción de nuestro trabajo presentábamos como eje vertebrador del mismo, podemos concluir que:

- Respecto al conocimiento, Camus rechaza la posibilidad de construir una imagen racional del cosmos, del ser humano y de la historia, por tratarse de realidades refractarias a las categorías racionales al estar surcadas por la espontaneidad y el desarrollo temporal. El ser humano ha de poner en juego otras facultades de su inteligencia distintas a la racional (en el sentido en que autores como X. Zubiri han hablado de “inteligencia sentiente”): la intuición artística juega aquí un papel esencial y, en este sentido, el filósofo ha de ser artista y éste filósofo. Pero el absurdo implica, además de una dimensión cognoscitiva, otra existencial y, por ello, hemos hablado de un hombre sumido en la perplejidad. Extranjero en Francia, donde era un ciudadano de las colonias, y en Argelia, donde era un *pied-noir*, Camus no conoció a su padre y apenas se comunicó con su madre, una mujer analfabeta y con graves discapacidades. Así, vivió la experiencia del desarraigo y la búsqueda de la identidad. Esto le permitió sentirse ciudadano del mundo en medio de seres humanos que han de encontrar en la fraternidad compasiva y solidaria, y en el *amor fati*, la salida al nihilismo, pues en los hombres, ya que no redención, sí podemos hallar, al menos, consuelo.
- En segundo lugar, y en relación con la praxis, Camus postula la posibilidad de construir una moral categórica y, por tanto, con valor universal, al estar basada en una concepción apriorística de la naturaleza humana que parte de la intuición racional de su dignidad incondicional: esta intuición es la que se percibe en la rebeldía frente a la injusticia y se expresa mediante la fórmula: *Me rebelo, luego existo como ser humano digno entre seres humanos iguales, cuya dignidad común expreso y debo salvaguardar.*

Nos hemos referido a los males físico y moral como realidades que profundizan el ateísmo de Camus, para quien el dilema de Epicuro no es tal y las teodiceas constituyen intentos vanos.

Respecto al sentimiento de culpa, Camus achaca su origen tanto al cristianismo que, en su opinión, tiene en la teoría del pecado original una forma de eximir a Dios de la responsabilidad; como a la propia inclinación de los seres humanos a juzgar a los demás —esa tendencia inculpatória de que habla Clamence en *La chute* es otra expresión de las raíces judeocristianas de nuestra civilización—.

Camus sostiene que el servilismo es una consecuencia del sentimiento de culpa universal —que no sólo hallamos en pensadores cristianos como Kant y Hegel, sino incluso Schopenhauer, Hebbel y Nietzsche que la explican como consecuencia de la ruptura de una supuesta unidad original del ser—. Por eso, para Camus, la rebeldía —al menos la que permanece fiel a sus originales impulsos humanistas— y la religión son incompatibles. Rechaza, así, la culpa ontológica y proclama la inocencia originaria de la existencia humana (antropodicea), lo que no excluye la responsabilidad moral. Todo ser humano nace inocente (en sentido ontológico, no moral, pues las categorías morales no son aplicables al ser), pero dotado de una voluntad libre capaz de querer el mal, sin que su causa resida, pues, en una condición perversa que sólo el auxilio de la gracia divina puede remediar —contra el cristianismo platónico-agustiniano—; ni tampoco necesariamente en una sociedad deshumanizada —contra Rousseau—.

Absurdo y sentido, nihilismo y moral, tragedia y esperanza contienen dos polos que se cuestionan recíprocamente. La línea de mediación entre ambos es, en los tres casos, el humanismo que sustenta Camus. Así, los tres ejes tensionales se resuelven en este humanismo compasivo que hace posible la acción rebelde. Ese es el aspecto nuclear del pensamiento camusiano.

La de Camus es una filosofía apegada a su propia circunstancia histórica, como corresponde a un pensamiento trágico: es una guía para vivir en medio de un mundo que se derrumba. La suya es una obra escrita con la urgencia de quien trata de dar respuesta a sus propias incertidumbres vitales.

Pero el tránsito del absurdo a la rebeldía no es fácil, puesto que el segundo momento se basa en un valor absoluto, la dignidad del ser humano, cuya posibilidad niega el primero. Se trata de un descubrimiento tardío en su trayectoria intelectual. Eso explica que él mismo afirme unos años antes de morir que su obra estaba aún por hacer, y proyectara una tercera etapa que seguiría a la de la rebeldía y daría coherencia y sistematicidad a su reflexión. Lo absoluto se impone por sí mismo, no puede derivarse de unas determinadas circunstancias y aparecer como la tabla de salvación para el sinsentido. Sería, en este caso, la solución de compromiso, la salida prefabricada para el absurdo, como lo fue la sustancia infinita cartesiana que, a la postre, es la que resuelve las tensiones generadas por la duda, hasta el extremo de que Descartes, aun cuando en el desarrollo lógico de su discurso ésta aparece en tercer lugar, tras la certeza de la existencia del propio cogito, y de su existencia como pensamiento, sin embargo, comprendiendo que todo depende de ella, acaba sosteniendo que la existencia de Dios y su bondad constituyen la primera y fundamental verdad de su sistema.

Camus dejó escrito en su diario que la etapa intermedia entre el absurdo y la rebeldía pasaba por la compasión, virtud mediadora entre ambos. El gesto desafiante de Nietzsche ante las dimensiones oscuras de nuestra existencia, se transforma ahora en un sentimiento compasivo. En efecto, la compasión permite al hombre perplejo salir de su propia consciencia y circunstancia, y mirar a su alrededor empujado por la fuerza centrífuga del amor, reconociendo en sus semejantes una condición humillada similar a la suya, que empuja al rebelde a luchar fraternalmente contra la miseria y el dolor.

- En tercer lugar, respecto a la dimensión temporal de la existencia humana, ésta se proyecta hacia el futuro como esperanza, mas también hacia el pasado como memoria. Camus admite la posibilidad de una esperanza trágica, dado que expresa el deseo de perfección presente en todo ser humano, enfrentado a la necesidad de la medida, exigida tanto por nuestra finitud como por los condicionantes de la facticidad. Cabe esperar en el porvenir, pero renunciando a todo horizonte de futuro mitificado. La esperanza en Camus es trágica también porque sólo pertenece a los hombres del hoy y del mañana, pero excluye a las víctimas del pasado cuyo sufrimiento quedará sin consuelo para siempre. Por eso importa la memoria, y Camus le rinde tributo. El recuerdo es hoy una facultad acosada y debilitada por una imaginación hipertrofiada y, por ello, también inoperante¹⁰. Camus cultiva la memoria como facultad que nos conforta y nos confiere una identidad personal. Se trata de un poder desarticulado, desacreditado y neutralizado en el mundo contemporáneo, debido al fetichismo de lo nuevo y la superposición constante de mensajes y experiencias en la sociedad de la hipercomunicación. Pero la articulación del yo exige una recuperación del pasado que puede salvar al individuo preso en el <<presente eterno>>, uno de los rostros del infierno, según Camus. La importancia que él concede al recuerdo se hace patente en la exhaustividad de sus diarios, en la presencia constante de las experiencias vividas en sus primeros años en Argelia como fuente de inspiración, o en su querencia por los paisajes cargados de historia en sus ruinas (Tipasa, Atenas) que describe extasiado, así como en su exigencia de rendir tributo a las víctimas para que su dolor no haya sido en balde.

¹⁰ En nuestros días es muy destacable la “defensa crítica” de la memoria llevada a cabo por Paul Ricoeur en su último trabajo *Le mémoire, l'histoire, l'oublié*. (*Le memoria, la historia, el olvido* —trad. de Agustín Neira—, Trotta, Madrid, 2003.)

La obra de Camus constituye un profundo y lúcido homenaje a la dignidad humana, una adhesión apasionada a la naturaleza humana, compleja y bifronte. Aunque el mal nos seduzca a veces, también encuentra la resistencia rebelde de quienes, movidos por su *amor fati*, y la compasión y fidelidad que sienten por el hombre, no se resignan a la injusticia, aunque sean conscientes de la presencia inevitable del mal y sepan que la última palabra la tienen la muerte y la nada.

El de Camus es un *pensamiento trágico* que se debate entre el todo y la nada, entre la exigencia de lo absoluto —origen de las utopías—, irrenunciable para la voluntad y la razón humanas, y la constatación del límite insuperable que impone al ser humano su propia condición mortal; pero es también un *pensamiento vitalista*, por su fidelidad a la tierra; y *humanista*, por atemperar aquel deseo con una moral de la compasión que enlaza fraternalmente a seres que reconocen mutuamente su dignidad como valor supremo.

Camus, huyendo del pesimismo y el nihilismo, es el *profeta de lo humano* que, contra Nietzsche, no cree que la única salida para nuestra raza sea la extinción para dejar paso a algo más noble encarnado en el superhombre.

Ante el absurdo del mundo, las únicas vías posibles de sentido no son ni la apuesta por Dios —escatología trascendente—, que traiciona nuestra fidelidad a la tierra, ni tampoco por las utopías mitificadas —escatología inmanente—, que lo sacrifican todo en pos de una sociedad futura emancipada; sino la apuesta esencialmente trágica por lo humano que es, para Camus, la aventura de lo finito.

Consideramos que las propuestas camusianas siguen siendo válidas cuando formas diversas de integrista y terrorismo despliegan sus crueles agujones. Las organizaciones ciudadanas que, desde planteamientos estrictamente laicos, luchan en pos de la libertad y la dignidad humanas en todo el mundo y que, en las últimas décadas, han experimentado un considerable auge, recorren sin duda la vereda trazada por Camus a lo largo de su vida y su obra: como el doctor Rieux trabajan por reducir en el mundo la suma aritmética de dolor, pero son conscientes, como él, de que el bacilo a que se enfrentan es indestructible y combaten sin más aliento que su amor fraternal y su compasión por los hombres.

La lucha no resultó fácil y la obra de quien conoció el desgarramiento interior del sinsentido no acabaría con esas páginas finales luminosas y esperanzadas de *L'homme révolté*. *La chute*, su última obra, un monólogo con final resignado, supone una recaída en la duda y el pesimismo. En efecto, es una obra enigmática cuyo protagonista, Clamence, *judge-pénitent*, muestra cierto aire de familia con Meursault, el extranjero. *La chute* venía a confirmar que, bajo ese pensamiento solar, *la pensée de midi*, late aún la agonía y el conflicto, como corresponde a un pensamiento trágico.

En medio del silencio voluntario que Camus había decidido imponerse en su retiro de Lourmarin tras las agrias polémicas en que se vio envuelto con motivo de la concesión del Nobel, le sobrevendrá el silencio definitivo de la muerte en un fatal accidente que truncaba una vida todavía joven que se prometía fecunda¹¹.

Sin embargo, el mensaje contenido en su obra de juventud *L'envers et l'endroit* de gratitud por la existencia de quien contempla el mundo como una realidad misteriosa y apasionante, con la mirada extasiada ante un universo vivo y multiforme, pero consciente, a su vez, de que cobija un revés de oscuridad y muerte, es el que Camus quiso hacer perdurable.

La tragedia griega, con su recomendación de vivir ajustándonos a la medida de lo humano —con Némesis como símbolo—, y al *amor fati*, según la interpretación nietzscheana; el cristianismo, con su mensaje universal de fraternidad y compasión; la moral kantiana, en fin, que

¹¹ Al menos en dos ocasiones había insistido Camus en la idea de que su obra estaba aún por hacer —Cfr. “Préface à *L'envers et l'endroit*”, escrito en 1956, así como su discurso de aceptación del Nobel, de 1957—.

encumbró la dignidad humana al valor categórico de único fin en sí mismo, constituyen las raíces que nutren esta filosofía moral, comprometida con su tiempo.

Hemos hallado cuatro senderos distintos en *Noces*, *Le mythe de Sisyphe*, *L'homme révolté* y *La chute*, que corresponden al Camus vitalista, al del absurdo, al de la rebeldía antropodiceica y al desengañado. Pero no son ajenos entre sí, sino que cada uno de ellos está contenido germinalmente en el anterior y, a su vez, se incorpora, en un segundo plano, a los sucesivos. ¿Con cuál de ellos nos quedamos? Sin duda, con el Camus rebelde, pues creemos que es el que aporta respuestas más relevantes a las grandes preguntas acerca del sentido de la existencia, y es el que, en una visión de conjunto, prevalece sobre los demás que, no obstante, siguen ahí inquiriendo, lanzando sus dardos envenenados, cuestionando cualquier propuesta de sentido que, bajo la amenaza del absurdo, muestra un rostro de perenne precariedad.

El absurdo y la rebeldía son dos aspectos que se requieren y complementan mutuamente en la concepción de la naturaleza humana que ofrece la obra camusiana. Este aspecto no ha sido siempre tenido en cuenta, y, por ello, su figura aparece excesivamente vinculada a obras como *Le mythe de Sisyphe*, *Caligula* o *L'étranger*. Pero Camus no fue ni quiso ser el filósofo del absurdo, sino de la rebeldía y la tragedia. La suya fue la voz de la praxis revolucionaria y atea que, orientada por valores morales pero despojada de toda escatología, pretendió una profunda renovación espiritual que liberara al hombre de la nada sin caer en la trampa de lo absoluto. Su palabra estuvo siempre atemperada por el sentido de la justicia y el amor al hombre y a la vida. Asirse con gozo a la existencia sintiendo el compromiso moral de mejorarla por el deber de ser hombre, por fidelidad al ser humano, como género y como individuo, fue la actitud de quien quiso hallar una salida al nihilismo, de quien fue un buscador incansable de sentidos.

Bibliografía

LA PRIMERA EDICIÓN DE ALGUNAS de las obras de juventud camusianas corrió a cargo de la pequeña editorial que Edmond Charlot, siguiendo las indicaciones de Jean Grenier, había creado en Argel. En ella colaboró Camus durante varios años como lector. Con la aparición, en 1942, de *L'étranger* en Gallimard, la editorial parisina sería, a partir de ese momento, la encargada de dar a la luz el resto de su creación. Parte de la misma se publicó tras la muerte del autor, y algunas obras han permanecido inéditas hasta fechas recientes. Así, en 1965, Éditions de l'Aire, de Lausana, publicó *La postérité du soleil* que había escrito en colaboración con el poeta René Char —esta obra, de la que hay una nueva edición en la misma editorial de 1986, permanece aún inédita en español—; *La mort heureuse* apareció como número uno de la serie *Cahiers Albert Camus* de Gallimard, en 1971, *Journaux de voyage* —Gallimard, 1978—, *Correspondance avec Jean Grenier, 1932-1960* —Gallimard, 1978—, *Carnets I, II y III* —Gallimard, 1962, 1964 y 1989, respectivamente—, y *Le premier homme*, publicada por primera vez en 1994, en la misma editorial, siendo el número cinco de los *Cahiers*.

Gallimard está preparando una nueva edición de las obras completas en tres volúmenes, que incluirá ya estas obras póstumas y la correspondencia. Por otra parte, la editorial Lettres Modernes Minard publica con regularidad desde 1968, en la Colección *La Revue des Lettres Modernes*, bajo el título *Série Albert Camus* —fundada por Brian T. Fitch y dirigida desde 1989 por Raymond Gay-Crosier—, monográficos que recogen las últimas aportaciones y lecturas de su obra, a los que se añade esporádicamente, bajo el título *Configuration critique*, o bien *Archives Albert Camus*, los trabajos recientes consagrados al pensamiento camusiano —todos ellos aparecen reseñados en esta Bibliografía en un apartado especial dada su amplitud e interés—.

Para un seguimiento actualizado de los trabajos publicados en torno a Camus es de utilidad la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, que publica anualmente un número dedicado a la *Bibliographie de la littérature française (XVI–XXI siècles) imprimés et internet* en colaboración con la Biblioteca Nacional de Francia; así como el *Bulletin d'information* que trimestralmente publica la *Société des Études Camusiennes*, que dirige Jacqueline Lévi-Valensi, con sede en Montrouge. Anualmente, la Asociación *Amitiés Camusiennes*, cuyo presidente es Lionel Dubois, celebra en Poitiers un Coloquio Internacional sobre el pensamiento y la obra de Camus.

En esta relación bibliográfica hemos incluido, junto a las primeras ediciones de las obras de Camus, estudios publicados sobre su obra desde 1960 en español y francés fundamentalmente.

I. FUENTES

I.1. Obras de Camus en orden cronológico

- *Hellénisme et christianisme, Plotin et Saint Agustin* (o *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme*) [1936] (No aparece publicado hasta 1965 en Gallimard, *Oeuvres, Essais*).
- *Révolte dans les Asturies* [1936], Charlot, Argel. (1ª edición en España: Ayalga, 1977)
- *L'envers et l'endroit* [1937], Charlot, Argel —Incluye “L'Ironie”, “Entre oui ou non”, “La mort dans l'âme”, “Amour de vivre”, “L'envers et l'endroit”—. (1ª edición en castellano: 1958, en Argentina; 1ª edición en España: Alianza, 1984)

- *La mort heureuse* [1938]. No aparece publicada hasta 1971 en Gallimard. (1ª edición en España: Noguer, 1971)
- *Noces* [1939] (Incluye: “Noces à Tipasa”, “Le vent à Djémila”, “L’été à Alger”, “Le désert”), Charlot, Argel. (1ª edición en castellano: 1958, en Argentina. 1ª edición en España: Edhasa, 1979)
- *L’étranger* [1942], Gallimard, París. (1ª edición en castellano: 1949, en Argentina. 1ª edición en España: Cid, 1958)
- *Le mythe de Sisyphe* [1942], Gallimard, París. (1ª edición en España: Alianza, 1951)
- *Première lettre à un ami allemand* [1943], *Revue libre*, 2.
- *Caligula* [1944], Gallimard, París. (1ª edición en castellano: 1949, en Argentina. 1ª edición en España: MK, 1979)
- *Le malentendu* [1944], NRF, París. (1ª edición en castellano: 1949, en Argentina. 1ª edición en España: Alianza, 1982)
- *Seconde lettre à un ami allemand* [1944], *Cahiers de la libération* (París), 3.
- *Lettres à un ami allemand* [1945], Gallimard, París. (1ª edición en castellano: 1946, en Argentina. 1ª edición en España: Tusquets, 1995)
- *Le Minotaure ou la halte d’Oran* [1946], *L’Arche*, 13.
- *Prométhée aux enfers* [1947], Palinugre, París.
- *Les archives de La peste* [1947] *Cahiers de la Pléiade*.
- *La peste* [1947], Gallimard, París. (1ª edición en castellano: 1948, en Argentina. 1ª edición en España: Cid, 1958)
- *L’état de siège* [1948], NRF, París. (1ª edición en castellano: 1949, en Argentina. 1ª edición en España: Alianza, 1972)
- *L’exil d’Hélène. Permanence de la Grèce* [1948], *Cahiers du Sud* (Marseille).
- *Actuelles I. Chroniques 1944-48* [1950] —Editoriales y artículos aparecidos en *Combat*, *La Gauche* y *La Revue du Caire*—, NRF, París.
- *Les justes* [1950], NRF, París. (1ª edición en castellano: 1949, en Argentina. 1ª edición en España: Alianza, 1982)
- *L’homme révolté* [1951], Gallimard, París. (1ª edición en castellano: 1953, en Argentina. 1ª edición en España: Alianza, 1982)
- *Actuelles II. Chroniques 1948-53* [1953] —Contiene cartas, prefacios y alocuciones aparecidos en *Arts*, *Cahiers du Sud*, *Gazette des Lettres*—, NRF, París.
- *La mer au plus près* [1954], NRF, París.
- *L’été* [1954], Gallimard, París (Incluye “Le Minotaure ou la halte d’Oran”, “Les amandiers”, “Prométhée aux enfers”, “Petit guide pour des villes sans passé”, “L’exil d’Hélène”, “L’énigme”, “Retour à Tipasa”, “La mer au plus près —Journal de bord—”). (1ª edición en castellano: 1954, en Argentina. 1ª edición en España: Edhasa, 1979)
- *La femme adultère* [1954], Éditions de l’Empire, Argel.
- *La chute* [1956], NRF, París. (1ª edición en castellano: 1956, en Méjico. 1ª edición en España: Alianza, 1982)
- *L’esprit confus* [1956], NRF, París.
- *L’exil et le royaume* [1957], NRF, París (Incluye “La femme adultère”, “Le renégat ou un esprit confus”, “Les muets”, “L’hôte”, “Jonas ou l’artiste au travail”, “La pierre qui pousse”). (1ª edición en castellano: 1957, Argentina. 1ª edición en España: Alianza, 1983)
- *Réflexions sur la guillotine* [1957], NRF, París. (1ª edición en castellano: 1960, en Argentina)
- *Actuelles III. Chroniques Algériennes 1939-58* [1958] —Crónicas aparecidas en *Alger républicain*, *Combat*, *Communauté algérienne*, *L’Express*, *Le Monde*, todas

ellas referidas a la crisis argelina—, NRF, París. (1ª edición en castellano: 1960, en Argentina)

- *Discours de Suède* [1958], NRF, París.

I.2. Obra póstuma

- *Carnets I (1935-1942)*, Gallimard, París, 1962. (1ª edición castellana: 1963, en Argentina. 1ª edición en España: Alianza, 1985)
- *Carnets II (1942-1951)*, Gallimard, París, 1964. (1ª edición castellana: 1963, en Argentina. 1ª edición en España: Alianza, 1985)
- *La mort heureuse*, Gallimard, París, 1971.
- *Correspondance 1932-1960 (Jean Grenier)*, Gallimard, París, 1978 (1981).
- *Journaux de voyage*, Gallimard, París, 1978. (1ª edición en castellano: 1979, en Argentina.)
- *Carnets III (1951-1959)*, Gallimard, París, 1989.
- *Le premier homme*, Gallimard, París, 1994. (1ª edición en España: Tusquets, 1994)
- *Correspondance (Pascal Pia, Yves-Marc Achjenbaum)*, Fayard, París, 2000.

I.3. Traducciones y adaptaciones

- 1947: Maragall, *Poèmes* (traduit par Albert Camus et Pierre Pages), *Cheval de Troie*, 2-3.
- 1952: Thurber James, *La dernière fleur* (traduit par Albert Camus), Gallimard, París.
- 1953: Calderón de la Barca, *La dévotion à la croix* (Pièce en 3 journées, adapté par Albert Camus), Gallimard, París.
- Larrivay, *Les esprits* (Comédie. Adaptation en 3 Actes par Albert Camus), Gallimard, París.
- 1955: Buzzati Dino, *Un cas intéressant*. Adaptation d'Albert Camus. *Avant-scène*, vol. 333, 105.
- 1956: Faulkner, William, *Requiem pour une nonne* (Adaptée par Albert Camus d'après le roman), Gallimard, París.
- 1957: Lope de Vega, *Le chevalier d'Olmedo* (Comédie en 3 journées. Texte français par Albert Camus), Gallimard, París.
- 1959: Dostoïevski, *Les Possédés* (Pièce en 3 parties adaptée du roman par Albert Camus), Gallimard, París.

I.4. Edición crítica

- Camus, A., *Théâtre, récits, nouvelles* (comentarios y notas de R. Quilliot), I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1962 (Théâtre: *Caligula, Le malentendu, L'état de siège, Les justes, Révolte dans les Asturies*; Adaptations: *Les esprits* de Pierre de Larivey, *La dévotion à la croix* de Calderón de la Barca, *Un cas intéressant* de Dino Buzzati, *Le chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega, *Requiem pour une nonne* de William Faulkner, *Les possédés* de Dostoïevski; Récits et nouvelles: *L'étranger, La peste, La chute, L'exil et le royaume*; y Textes complémentaires).
- —, *Essais* (comentarios y notas de R. Quilliot y L. Faucon), II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1965 (*L'envers et l'endroit, Noces, Le mythe de Sisyphe, Actuelles I, L'homme révolté, Actuelles II, L'été, Chroniques algériennes, Réflexions sur la guillotine, Discours de Suède, Essais critiques, Textes complémentaires*).

I.5. Otras ediciones en francés y español

¡España libre! Artículos y discursos sobre el problema español,

—recopilados y traducidos por Juan M. Molina—, Ed. Mexicanas Unidas, México, 1966 (Reeditado en Ed. Júcar, Madrid, 1978).

La chute, Gallimard, París, 1968.

- El hombre rebelde* (trad. de L. Echávarri), Losada, Buenos Aires, 1975.
Los posesos (trad. de V. Ocampo), Alianza, Madrid, 1982.
El exilio y el reino (trad. de A. L. Bixio), Alianza, Madrid, 1983.
El revés y el derecho (trad. de A. L. Bixio), Alianza, Madrid, 1984.
Carnets 1 (trad. de E. Paz Leston), Alianza, Madrid, 1985.
Carnets 2 (trad. de Mariano Lencera), Alianza, Madrid, 1985.
El malentendido (trad. de A. Bernárdez y G. de Torre), Alianza, Madrid, 1986.
El mito de Sísifo (trad. de L. Echávarri), Alianza, Madrid, 1988.
La muerte feliz, Noguer y Caralt, Barcelona, 1990.
El extranjero (trad. de B. del Carril), Alianza, Madrid, 1993.
El estado de sitio (trad. de Pedro Laín Entralgo y M. Laín Martínez), Alianza, Madrid, 1994.
El primer hombre (trad. de A. Bernárdez), Tusquets, Barcelona, 1994.
Los justos (trad. de A. Bernárdez y G. de Torre), Alianza, Madrid, 1995.
Calígula (trad. de A. Bernárdez), Alianza, Madrid, 1995.
Cartas a un amigo alemán (trad. de J. Albiñana), Tusquets, Barcelona, 1995.
La peste (trad. de Rosa Chacel), Edhasa, Barcelona, 1995.
Moral y política (trad. de R. Aragón), Alianza, Madrid, 1995.
Obras (ed. de J. M^a. Guelbenzu; trad. de varios autores), 5 vol., Alianza, Madrid, 1996.

II. ESTUDIOS SOBRE LAS OBRAS DE ALBERT CAMUS

Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme

- Caussat, P., “Le prélude d’une pensée: ‘Métaphysique chrétienne et néoplatonisme’”, en A.-M. Amiot et F. Mattéi (eds.), *Albert Camus et la philosophie*, PUF, París, 1997, págs. 223-239.

La mort dans l’âme –L’envers et l’endroit

- Henrot, Geneviève, “Bouillonnements et tourbillons. Configurations thématiques dans *La mort dans l’âme* d’A. Camus”, *Revue des Lettres Modernes*, 10, 1982.

La mort heureuse

- West, John K., “Political or personal: the role of the Chenoua landscape in Camu’s *La mort heureuse*”, *The French Review*, 73 (5), 2000, págs. 834-844.

Noces

- Santerre, Jean-Paul, *Leçon littéraire sur les Noces d’Albert Camus*, PUF, París, 1998 (2000).
- Vigée, Claude, “De *Noces* à <<La femme adultère>>: la quête de la lumière cachée dans la pensée d’Albert Camus”, *Perspectives*, 5, 1998, págs. 227-233.

L’étranger

- Anger, Béatrice, “Meursault, meurtrier innocent”, *Impacts*, 93, págs. 37-44.
- Bagot, Françoise, *Albert Camus: L’étranger*, PUF, París, agosto 2000.
- Barthel, Pierre, “Essai d’écoute théologique de <<L’étranger>>”, *Rev. Theol. Phil.*, 113, 1981, págs. 339-362.
- Castex, Pierre-Georges, *Albert Camus et L’étranger*, Corti Jose, París, enero 1965.
- Franceschi, L. de, *Lo Straniero di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, Biblioteca di Bianco Nero, Vicenza, 1999.
- Heuvel, P., “Paroles, mot et silence. Les avatars de l’enonciation dans *L’étranger*”, *Revue des Lettres Modernes*, 10, 1982, págs. 86-100.
- Lee, Kie-Un, “Une interprétation de l’incipit de *L’étranger*”, *Études de langue et littérature françaises*, 38 (1), 1999, págs. 341-360.

- Mougenot, Michel, *L'étranger, Albert Camus*, Bertrand-Lacoste, París, 1993.
 - Pérez, M. R., "Subjuntivo español y subjuntivo francés: a propósito de una traducción de *L'étranger* de Camus", en J. Stolidi (ed.), *Recherches en linguistique hispanique. Actes du Colloque D'Aix-en-Provence, mars 1992*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1994, págs. 367-380.
 - Pingaud, Bernard, *L'étranger d'Albert Camus*, Gallimard, París, octubre 1992.
 - Planeille, Franck, <<*L'étranger*>> d'Albert Camus, Bordas, París, 2003.
 - Riedel, A., "Oh! C'est la réalité! Quelques réflexions sur <<Le dernier jour d'un condamné à mort>> de V. Hugo et de <<L'étranger>> de Camus", *Cahiers du Centre d'études des tendances marginales dans le Romantisme Français*, 5, 1994, págs. 14-26.
 - Sato, H., "Un lieu possible de surgissement de la narration: <<L'étranger>> entre vérité et histoires", *Études Camusiennes*, 5, 2002, págs. 51-54.
 - Sherman, David, "Camus's Meursault and sartrian irresponsability", *Phil. Lit.*, 19 (1), 1995, págs. 60-77.
 - Silva Vallejo, Fabio, <<*El extranjero*>> de Albert Camus: estudio literario, Panamericana Editorial, Bogotá, 2001.
 - Stamatu, H., "Camus y *El extranjero*", *La Estafeta Literaria*, 186, 1960.
- Le Mythe de Sisyphe***
- Quesada Martín, J., "El mito de Sísifo a la luz de la ontología y la política de Nietzsche", *Teorema*, XIII (1-2), 1983, págs. 213-223.

Caligula

- Amiot, A.-M., "Nature et fonction du lyrisme de 'Caligula' dans la redéfinition de la tragédie moderne", en J. Lévi-Valensi et A. Spiquel (eds.), *Camus et le lyrisme*, Sedes, París, 1997, págs. 133-146.
- Jakubczuk, R., "La protestation tragique: 'Caligula' de Camus et de Rostworowski", *Lubeilskie Materialy Neofilologiczne*, 18, 1994, págs. 53-65.
- Sjurssen, Nina, "La puissance et l'impuissance: dialogue entre 'Caligula' et 'En attendant Godot'", en J. Lévi-Valensi (ed.), *Albert Camus et le théâtre*, Imec, París, 1992, págs. 83-92.
- Song, Min-Sook, "Une étude de *Caligula* d'Albert Camus: l'absurde et la cruauté", *Études de langue et littérature françaises*, 36 (1), 1998, págs. 177-194.
- Toura, H., "Caligula devant le sacré", en J. Lévi-Valensi (ed.), *Albert Camus et le théâtre*, Imec, París, 1992, págs. 29-34.

La peste

- Demot, P., "<<La peste>>, un inédit de Camus, lecteur de Thucydide", *Antike und Abendland*, 42, 1996, págs. 137-154.
- Lévi-Valensi, Jacqueline, <<*La peste*>> d'Albert Camus, Gallimard, París, 1991.
- Oron, Stéphane, "La métaphore du fléau dans *La peste* de Camus et *Rhinocéros* d'E. Ionesco", *Recherches sur l'imaginaire*, Cahier XXIV, 1993, págs. 531-553.
- Rougeon, Jacques, *La peste: Camus*, Bordas, París, 1992 .

- Sjursen, Nina, “Voix dans <<La peste>> ou la rencontre polyphonique avec le mal”, en J. Frolich (ed.), *Point de Rencontre: le roman. Actes du colloque international d’Oslo, sept. 1994*, Kult Skriftserie, 37, t. II, Oslo, 1995, págs. 321-331.

Les Justes

- Beretta, Alain, *Étude sur Albert Camus: <<Les justes>>*, Ellipses, París, 1999.
- Kouchkine, E., “<<Les justes>>: le tragique de l’amour et du renoncement”, en J. Lévi-Valensi et A. Spiquel (eds.), *Camus et le lyrisme*, Sedes, París, 1997, págs. 161-172.
- Quattrone, M., “L’identité menacée à travers Camus et Dostoïevski, ‘Jes justes’ et ‘Les Possédés’”, *Recherches sur l’imaginaire*, 24, 1993, págs. 479-490.

L’homme révolté

- Marcel, G., “L’homme révolté”, *La Table Ronde*, 146, 1960, págs. 80-94.
- Muns, R., “<<L’homme révolté>> d’A. Camus: primera crítica no teodiceica al sistema omnicomprendiu i totalitzador de la filosofia de Hegel. Una proposta racionalvitalista per a un individualisme solidari”, *Revista de Catalunya*, 12, 1997, págs. 9-15.

La chute

- Alexandre, Suzanne, “La mort, la rire mortel, dans *La chute* de Camus”, *L’École des Lettres*, Second Cycle, 9, 1998, págs. 57-67.
- _____, “*La chute* d’Albert Camus: le christianisme de Jean-Baptiste et le paganisme de Clamence”, *L’École des Lettres*, Second Cycle, 13, 1998, págs. 37-48.
- Anglard, Véronique, *La chute, A. Camus*, Bréal, Rosny-sous-Bois, 1997.
- Arzac, Louis (y otros), *La chute, Albert Camus*, Ellipses-Marketing, París, 1997.
- Authier, François-Jean, *Étude sur Albert Camus, La chute*, Ellipses-Marketing, París, 1999.
- Berthomieu, Monique, “Le symbole du cercle dans *La chute* d’Albert Camus”, *L’École des Lettres*, Second Cycle, 5, 1997, págs. 91-104.
- Busset, Jean-Luc, “La manteau d’Antisthène. Notes sur *La chute*”, *Versants*, 21, 1992, págs. 23-48.
- Cliche, Elaine, “Langage du pouvoir, pouvoir du langage, ou la narration a la première personne dans <<La chute>> d’Albert Camus”, *Rev. Univ. Ottawa*, 54, 1984, págs. 15-24.
- Colectivo, <<*Le chevalier à la charrette*>> de C. De Troyes, <<*La vie est un songe*>> de Calderon, <<*La chute*>> de Camus, Nathan, París, 1997.
- Coudreuse, Anne, *Premières leçons sur La chute d’Albert Camus*, PUF, París, 1997.
- Finkelstein, Bluma, “Jean-Baptiste Clamence entre Job et *L’Éclésiaste*”, *Revue des Lettres Modernes*, 1123-1132, 1993, págs. 9-62.
- Flenga-Anderson, V., “Clamence metteur en scène”, *Revue des Lettres Modernes*, Ídem, págs. 79-93.

- Juilliard-Beaudan, Collette, “*La chute* d’Albert Camus: première lecture, premiers vertiges. Document de synthèse destiné aux élèves”, *L’École des Lettres*, Second Cycle, 3, 1997, págs. 63-82.
- Le Marinel, Jacques, “*La chute* de Camus”, *L’École des Lettres*, Second Cycle, 3, 1997, págs. 63-82.
- Lévi-Valensi, Jacqueline, *Jacqueline Lévi-Valensi commente La chute d’Albert Camus*, Gallimard, París, 1996.
- Longstaffe, M, “La chute de qui? Meursault, Clamence et le seul Pascal que nous méritions”, en D. H. Walker (ed.), *Albert Camus. Les extremes et l’équilibre*, Rodopi, Ámsterdam, 1994, págs. 227-243.
- Louet, Bertrand, <<*La chute*>> de Camus: étude de l’oeuvre, Hacette Éducation, París, 1997.
- Meyrat-Vol, Claire, “*La chute* d’Albert Camus: Clamence ou l’enfer de soi”, *L’École des Lettres*, Second Cycle, 7, 1998, págs. 51-60.
- Nguyen-Van Huy, Pierre, <<*La chute*>> ou le dernier testament: étude du message camusien de responsabilité et authenticité selon <<*La chute*>>, Neuchâtel, Baconnière, 1974.
- Rey, Pierre-Louis, <<*La chute*>>, Camus, Hatier, París, 1997.
- Smets, Paul, A. Camus, <<*La chute*>>, un testament ambigu, pièces pour un dossier inachavé, Éd. S. N., Bruselas, 1998.
- Spicher, Anne, “*La chute* de Camus. Sujet d’examen”, *L’École des Lettres*, Second Cycle, 4, 1997, págs. 59-70.
- Vassevière, Jacques, “Clamence ou le démon de la servitude: ultime regard sur *La chute*”, *L’École des Lettres*, Second Cycle, 11, 1998-1999, págs. 49-58.
- Vidar Holm, Helge, “La chute: lector in speculo”, *Revue Romane*, 32/2, 1997, págs. 245-262.
- Weyembergh, Maurice, “La mémoire du juge-pénitent”, *Revue des Lettres Modernes*, 1123-1132, 1993, págs. 63-78.
- _____, *Albert Camus ou la mémoire des origines*, De Boeck Université, Bruselas, 1997.
- Zumbiehl, François, “*La chute* ou la perversité de la culture”, *Narcisse*, 16, 1996, págs. 45-52.

L’exil et le royaume

- Machabéïs, J., “La figure du maître d’école dans *L’exil et le royaume* et *Le premier homme* d’Albert Camus”, *French Studies in Southern Africa*, 31, 2002, págs. 70-94.
- Noetinger, E., *L’imaginaire de la blessure: étude comparée du <<Renégat ou un esprit confus>> d’Albert Camus, de <<Voyage au bout de la nuit>> de Louis-Ferdinand Céline, de <<Light in August>> de William Faulkner, et de <<The Snows of Kilimanjaro>> d’Ernest Hemingway*, Rodopi, Amsterdam, 2000.
- Sibelman, S. P, “The anguish and the ecstasy: Camus’s use of phallic symbols in <<La Femme adultère>>”, *Dalhousie French Studies*, 45, 1998, págs. 41-54.

Carnets

- Sánchez Robayna, A., “Sobre los <<Carnets>> de Albert Camus”, *Revista de Occidente*, 204, 1998, págs. 62-75.

Le premier homme

- Camelin, Colette, “La guerre dans *Le premier homme* d’Albert Camus”, *Roman*, 20-50 (27), 1999, págs. 77-87.
- Daniel, Jean, “*Le premier homme*, la religion, le siècle”, *Narcisse*, 16, 1996, págs. 9-16.
- Gay-Crosier, Raymond, “Les fisures discursives dans <<Le premier homme>>”, *Orbis Litterarum*, 58 (4), 2003, págs. 239-252.
- Guérin, Jeanyves, “*Le premier homme* et la guerre d’Algérie”, *Roman*, 20-50 (27), 1999, págs. 7-15.
- Holter, Karin, “*Le premier homme* devant le livre”, *Narcisse*, 16, 1996, págs. 67-74.
- Machabéis, J., “La figure du maître d’école dans *L’exil et le royaume* et *Le premier homme* d’Albert Camus”, *French Studies in Southern Africa*, 31, 2002, págs. 70-94.
- Sarrochi, Jean, *Le dernier Camus ou le premier homme*, Nizet, París, 1995.
- Sjursen, Nina, “Jeux, justice et amour dans *Le premier homme*”, *Narcisse*, 16, 1996, págs. 53-66.
- Smets, Paul-F., *Albert Camus, ce premier homme*, Imprimerie Ceuterick, Bruselas, 1995.
- Trabelsi, M., “Autobiographie et cliché: l’image de l’Autre dans <<Le premier homme>>”, *Esprit Créateur*, 42 (4), 2002, págs. 85-90.

III. OTROS ESTUDIOS SOBRE CAMUS**III.1. Absurdo****Libros**

- Bove, Laurent, *Camus, de l’absurde à l’amour*, Paroles d’Aube, Vénissieux, 1995.
- Caputo, G., “Meursault. Superficialità e profondità di un silenzio”, en G. Fusco Girard y A. M. Tango (eds.), *Del silenzio. Percorsi, suggestioni, interpretación*, Ripostes, Salerno-Roma, 1992, págs. 123-134.
- Corbic, Arnaud, *Camus: l’absurde, la révolte, l’amour*, Les éditions d’Atelier, París, 2003.
- Del Vecchio, Marchello, *La fenomenología dell’assurdo in A. Camus*, La Nuova Italia, Florencia, 1979.
- Hiroshi, Mino, *Le silence dans l’oeuvre d’Albert Camus*, José Corti, París, 1987.
- Mougenot, Michel, <<L’étranger>>, *Albert Camus*, Bertrand-Lacoste, París, 1993.
- Pérez Ransanz, Ana Rosa, *La muerte en el pensamiento de Albert Camus*, UNAM, Méjico, 1981.
- Ramírez Medina, Ángel, *La filosofía trágica de Albert Camus. El tránsito del absurdo a la rebelión*, Analecta Malacitana, Universidad de Málaga, 2001.

- Rosenthal, Bianca, *Die Idee des Absurdes F. Nietzsche und A. Camus*, Bouvier, Bonn, 1977.
- Trueba de Martínez, Alicia, *Del absurdo a la esperanza: ensayo sobre Albert Camus*, Criterio Ediciones, Asunción (Paraguay), 1987.

Artículos

- Biermez, Jean, “Camus et le Non-Agir”, *NRF*, juillet-août, págs. 173-181.
- Heuvel, P., “Parole, mot et silence. Les avatares de l’*énonciation* dans *L’étranger*”, *Revue des Lettres Modernes*, 10, 1982, págs. 86-100.
- Henrot, Geneviève, “Bouillonnements et tourbillons. Configurations thématiques dans *La mort dans l’âme*”, *Revue des Lettres Modernes*, 10, 1982, págs. 45-60.
- Kutasova, I., “Albert Camus: nihilist vs nihilism”, *Soviet Stud. Phil.*, 14, 1976, págs. 72-92.
- López-Quintás, A., “Confrontación de la figura del hombre <<burlador>> —Tirso—, el <<estético>> —Kierkegaard— y el <<absurdo>> —Camus—”, *Estudios (Mercedarios)*, 37 (132/5), 1981, págs. 337-380.
- Martín Ruiz de Alegría, E., “El dolor en la literatura del absurdo”, *Letras de Deusto*, 25 (67), 1995, págs. 211-228.
- Passeri Pignoni, Vera, “La filosofía dell’assurdo di Albert Camus”, *Sapienza*, 3-4 (13), 1960.
- Quesada Martín, J., “El mito de Sísifo a la luz de la ontología y la política de Nietzsche”, *Teorema*, XIII (1-2), 1983, págs. 213-223.
- Renzi, C., “La muerte, el absurdo y Camus”, *Logos (México)*, 22 (8), 1980.
- Siena, R., “Nietzsche, Camus e il problema del superamento del nichilismo”, *Sapienza*, 28, 1975.
- Stamatou, H., “Camus y <<El extranjero>>”, *La Estafeta Literaria*, 186, 1960.
- Takeuchi, Sh., “L’absurde, le meurtre et la résistance”, *Études Camusiennes*, 5, 2002, págs. 55-57.
- Taradach, M., “De la <<modernité>> de l’absurde chez Job a la lumière de l’absurde chez Camus”, *Estudios franciscanos*, 81, 1980.
- Valverde Brenes, F. J., “Lo monstruoso y lo absurdo”, *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 33 (80), 1995, págs. 41-48.
- Villain, Jean-Claude, “Passez-moi du sel (à propos de l’absurde, du langage, et de Don Juan)”, *La Sape*, 51, 1999, págs. 40-43.

III.2. Relación entre filosofía y arte

Libros

- Amiot, A.-M., “Nature et fonction du lyrisme de ‘Caligula’ dans la redéfinition de la tragédie moderne”, en J. Lévi-Valensi et A. Spiquel (eds.), *Camus et le lyrisme*, Sedes, París, 1997, págs. 133-146.
- Barilier, Étienne, *Albert Camus. Philosophie et littérature*, L’Age d’Homme, Lausana, 1972.

- Bessière, Jean, *Roman et crime: Dostoievski, Faulkner, Camus, Brunet*, H. Champion, Paris, 1998.
- Cassagne, In s, *Camus, crítico de teatro*, Ag n, Buenos Aires, 1985.
- Cielens, Isabelle, *Trois fonctions de l'exil dans l'oeuvres de fiction d'Albert Camus: initiation, révolte, conflit d'identité*, Uppsala Universitet, 1985.
- Clayton, Alan J., <<Le Chevalier à la charrette>> de C. De Troyes, <<La vie est un songe>> de Calderon, <<La chute>> de Camus, Nathan, Paris, 1997.
- Colectivo, *Albert Camus et les écritures du XX siècle. Actes du Colloque de l'Université de Cergy-Pontoise*, Artois Presses Université, Arras Cedex, 2003.
- Coombs, Ilona, *Camus, homme de théatre*, Nizet, Paris, 1968.
- Dengler-Gassin, R., "Camus adaptateur de Lope de Vega: 'Le Chevalier d'Olmedo'", en J. Lévi-Valensi (ed.), *Albert Camus et le théatre*, Imec, Paris, 1992, págs. 221-228.
- Dunwoodie, Peter, *Le dialogue Camus-Dostoievski, une histoire ambivalente*, Nizet, Paris, 1996.
- Freeman, Edward, *The Theatre of Albert Camus. A critical study*, Methuen and Co. Ltd., Londres, 1971.
- García Peinado, Miguel Ángel, *Algunos aspectos de la narrativa de Albert Camus: el mito y la luz en su obra*, Universidad de Granada (Departamento de Filología Francesa), 1979 (Microfichas).
- Gay-Crosier, Raymond, "Les masques de l'impossible. Le théatre du Camus aujourd'hui", *Europe. Revue de littérature mensuelle*, 77 (846), 1999, págs. 90-103.
- Grégoire, Vincent, *L'absence et le détail dans l'oeuvre romanesque de Camus*, Edwin Mellen, Lewinston, 2003.
- Hobby, Françoise, *La symbolique d'euphémisation dans l'univers fictif d'Albert Camus*, Peter Lang, Nueva York, 1998.
- Issacharoff, Michael, *L'espace et la nouvelle: Flaubert, Hysmans, Ionesco, Sartre, Camus*, José Corti, Paris, 1976.
- Lévi-Valensi, Jacqueline, *Genèse de l'oeuvre romanesque d'Albert Camus* (Thèse), Univ. Paris-Sorbonne, 1986.
- _____, *Camus et le théatre*, Imec, Paris, 1992.
- _____, "Entre La Palisse et Don Quichotte", en J. Lévi-Valensi y A. Spiquel (eds.), *Albert Camus et le lyrisme*, Sedes, Paris, 1997, págs. 35-42.
- Lupo, Virgine, *Le théatre de Camus: un théatre classique?*, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.
- Marinetti, José Luis, *El arte y la libertad en Camus*, Marymar, Buenos Aires, 1990.
- Natanson, Maurice, *Literature, philosophy and the social sciences*, The Hague, Nijhoff, 1968.
- Philippe, Gilles et Spiquel, Agnès (eds.), *Pour un humanisme romanesque: mélanges offerts à Jacqueline Lévi-Valensi*,  ditions Sedes, Paris, 1999.

- Sarrasin, Nicolas, *Albert Camus: un apostolat sanglant. Approche pragmatique et cognitive de son oeuvre théâtrale*, Brossard, Québec, 2002.
- Schmidt, M.-F., “<<La Dévotion à la Croix>>, de Calderon à Camus: langage et dramaturgie”, en J. Lévi-Valensi (ed.), *Albert Camus et le théâtre*, Imec, París, 1992, págs. 195-210.
- Séry, M., “Camus et Jean Grenier, 1930-1960”, en *Des amis en toute saison. D’Apollinaire à Camus*, Flammarion, París, 1996, págs. 219-238.
- Vázquez Molina, J. F., “Las traducciones de los conectores ‘pourtant’ y ‘cependant’ en el teatro contemporáneo”, en F. Lafarga, A. Ribas y M. Tricás (eds.), *La traducción. Metodología, historia y literatura*, PPU, Barcelona, 1995, págs. 379-386.
- Wu, S., “La conception de l’Art chez A. Camus”, en L. Dubois (ed.), *A. Camus: la Révolte. Actes du 3ème Colloque International de Poitiers, mai-1999*, Pont Neut, Poitiers, 2001, págs. 321-329.

Artículos

- Amigó Fernández de Arroyable, M. L., “Sobre la realidad del arte. La novela como realidad en Kundera y Camus”, *Letras de Deusto*, 24 (63), 1994, págs. 103-124.
- Bertoli-Anglard, V., “Le Dom Juan de Molière relu par Camus”, *L’École des Lettres II*, 86, 1994, págs. 9-24.
- Claiborne Isbell, John, “L’écriture et la bande musicale: Camus, Rostand, Baudelaire”, *Studi Francesi*, 124, 1998, págs. 80-88.
- Cliche, Elaine, “Langage du pouvoir, pouvoir du langage, ou la narration a la première personne dans <<La chute>> d’A. Camus”, *Rev. Univ. Ottawa*, 54, 1984, págs. 15-24.
- Cormier, Ramona, “Silence in philosophy and literature”, *Phil. Today*, 22, 1978, págs. 301-306.
- Duarte Malho, L. A., “Albert Camus, filósofo?”, *Revista da Faculdade de Letras (Porto)*, 2-3 (1), 1971, págs. 201-217.
- Duvall, William E., “Camus Reading Nietzsche: Rebellion, Memory and Art”, *History and European Ideas*, 25 (1-2), 1999, págs. 39-53.
- Elbaz, Shlomo, “Camus poète méditerranéen”, *Perspectives*, 5, 1998, págs. 235-244.
- Faucheux, M., “Soleils jumeaux: rencontres d’Albert Camus et René Char”, *Études*, 384 (2), 1996, págs. 231-240.
- Heuvel, P., “Parole, mot et silence. Les avatares de l’énonciation dans *L’étranger*”, *Revue des Lettres Modernes*, 10, 1982, págs. 86-100.
- Jakubczuk, R., “La protestation tragique: ‘Caligula’ de Camus et de Rostworowski”, *Lubeilskie Materialy Neofilologiczne*, 18, 1994, págs. 53-65.
- Jeronimidis, Anna, “Appunti su appunti: il Don Juan / Don Faust di Camus”, *Micromégas*, 67-68, 1998, págs. 283-299.

- Jones, J. F., “Camus on Kafka and Melville: An unpublished letter”, *French Review*, 23, 1998, págs. 71-74.
- Lévi-Valensi, Jacqueline et Fernande Bartfeld, “Une version inédite de <<L’artiste et son temps>> d’Albert Camus”, *Histoires Littéraires*, 14, 2003, págs. 5-34.
- Madaule, Jacques, “Camus et Dostoïevski”, *La Table Ronde*, 146, 1960, págs. 127-136.
- Moraly, Yehuda, “Cruauté, peste et création. Camus et Artaud”, *Perspectives*, 5, 1998, págs. 73-84.
- Poirier, Rene, “Camus, Kafka et le problème de l’absurde”, *Ann. Esth.*, 8, 1969, págs. 1-42.
- Sanabria, Carolina, “Rebelión y goce: aproximación a la estética de Camus”, *Revista de Filosofía (Costa Rica)*, 32 (77), 1994, págs. 123-129.
- Sjursen, Nina, “Beauté et savoir dans la quête de Camus (quelques sources de l’Antiquité)”, *Perspectives*, 5, 1998, págs. 27-36.
- Sutherland, Steward, “Imagination in literature and philosophy : a viewpoint on Camus’s <<L’étranger>>”, *Brit J. Aes*, 10, 1970, págs. 261-274.
- Vitiello, Vincenzo, “Verità, tempo, linguaggio”, *Teoria: Rivista di Filosofia*, 20 (1), 2000, págs. 41-57.
- Walter, Jennifer, “The absurd world in the theatre: reflexions on Sartre and Camus”, *Rev. Univ. Ottawa*, 44, 1974, págs. 218-223.
- Wasiolek, Edward, “Dostoyevsky, Camus and Faulkner”, *Phil. Lit.*, 1, 1977, págs. 131-146.
- Weitz, Morris, “The image of man: King Lear and Camus’s stranger”, *Phil. Exch.*, 1970, págs. 69-82.

III.3. Filosofía moral y política

Libros

- Albes, Wolf, *Jean Brune et Albert Camus: deux écrivains pieds-noirs face au drame de l’Algérie française*, Atlantis, Friedberg, 1999.
- Bartfeld, F., “Cahmfort, romancier de la révolte?”, en G. Philippe et A. Spiquel (eds.), *Pour un humanisme romanesque*, Sedes, París, 1999, págs. 195-202.
- Bronner, Stephen Eric, *Camus: portrait of a moralist*, University of Minnesota Press, London, 1999.
- Corbic, Arnaud, *Camus et Bonhoeffer. Rencontre des deux humanistes*, Labor et Fides, Génova, 2002.
- Dubois, Lionel, “Actualité de la révolte dans notre société post-moderne”, en *Albert Camus: La Révolte. Actes du 3ème Colloque international de Poitiers. Mai-1999*, Pont Neuf, Poitiers, 2001.
- Fullat, Octavi, *La moral atea de Albert Camus*, Pubul, Casa Provincial de Caridad, Barcelona, 1963.
- Gallardo Vidal, Blas H., *Camus o la exigencia de los límites*, Fundación Santa Teresa, Zaragoza, 1998.

- Greenfeld, A., “Le rôle du rire dans la révolte camusienne”, en *Albert Camus: La Révolte. Actes du 3ème Colloque International de Poitiers. Mai-1999*, L. Dubois (ed.), Pont Neuf, Poitiers, 2001.
- Guérin, Jeanyves, *Camus et la politique. Actes du colloque de Nanterre du juin, 1987*, L’Harmattan, París, 1988.
- Inal, T., “Les droits de l’homme, les valeurs humaines et la littérature comme facteurs de paix à l’échelle nationale et internationale”, en A. Ablamowicz (ed.), *Responsabilité et/ou gratuité dans la littérature*, Wydawnictwo Uniwersitete Slakiego, Katowice, 1996, págs, 133-140.
- Isaac, Jeffrey J., *Arendt, Camus and modern rebellion*, Yale University Press, New Haven, 1992.
- Jarrety, Michel, *La morale dans l’écriture: Camus, Char, Cioran*, Presses Universitaires de France, París, 1999.
- Jiménez Burillo, Florencio, *El tema de la culpa en la obra de Albert Camus*, Facultad de filosofía y letras, Madrid, 1973.
- Judt, Tony, *The Burden of Responsibility: Blum, Camus, Aron and the French Twentieth-Century*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.
- Lévi-Valensi, Jacqueline, <<La peste>> d’Albert Camus, Gallimard, París, 1991.
- _____, *Camus à Combat*, Gallimard (Cahiers Albert Camus 8), París, 2002.
- Loubet del Bayle, J.-L., *L’illusion politique au XXe siècle: des écrivains, témoins de leur temps: J. Romains, Drieu La Rochelle, Aragon, Camus, Bernanos*, Economica, París, 1999.
- Modler, Karl W., *Soleil et mesure dans l’oeuvre d’Albert Camus*, L’Harmattan, París, 2000.
- Nicolas, André, *Albert Camus ou le vrai Prométhée*, Seghers, París, 1966 (1973).
- Nguyen-Van Huy, Pierre, <<La chute>> de Camus ou le dernier testament: étude du message camusien de responsabilité et d’authenticité selon <<La chute>>, Neuchâtel, Baconnière, 1974.
- Renou, P., “A force de vivre”, en A. Comte-Sponville (ed.), *Camus, de l’absurde à l’amour*, Paroles d’Aube, París, 1996, págs. 89-101.
- Rey, Pierre-Louis, *Camus, une morale de la beauté*, Éditions Sedes, París, 2000.
- Ribeiro, Hélder, *Do absurdo a solidariedade: a visao do mundo de Albert Camus*, Estampa, Lisboa, 1996.
- Rizzuto, Anthony, *Camus: Love and Sexuality*, University Press of Florida, Gainesville, 1998.
- Rosso, C., “Da Victor Hugo a Camus: rivoluzione, se ci sei batí un colpo”, en *Felicità vo cercando. Saggi e storia delle idee*, Longo, Ravenna, 1993, págs. 144-156.
- Rougeon, Jacques, *La peste: Camus*, Bordas, París, 1992
- Rubino, G., “Stranieri senza patria. L’ero esistenzialista da Malraux a Camus”, en M. Domenichelli y P. Fasano (eds.), *Lo Straniero. Tai del Convengo di Studi. Cagiari, nov. 94*, Bulzoni, Roma, 1997, págs. 769-779.

- Vargas Llosa, Mario, *Albert Camus y la moral de los límites*, S. N., Connecticut (E.E.U.U.), 1976.
- Vulor, Ena C., *Colonial and Anti-colonial discourses. Albert Camus and Algeria*, University Press of America, Lanhan/Nueva York/Oxford, 2000.

Artículos

- Anger, Béatrice, “Meursault, meurtrier innocent”, *Impacts*, 15 déc. 93, págs. 37-44.
- Bañeza Domínguez, T., “La ética de la rebelión en Albert Camus”, *CuadRS*, 1987, págs. 29-30.
- Bello Reguera, E., “Sartre, Camus y los principios de la acción”, *Anthropos*, 165, 1995, págs. 80-86.
- Berni, Stefano, “Albert Camus: dal relativismo alla relatività”, *Iride*, 12 (27), 1999, págs. 397-404.
- Busset, Jean-Luc, “Le manteau d’Antisthène. Notes sur *La chute* de Camus”, *Versants*, 21, 1992, págs. 23-48.
- Charbit, Denis, “Camus et l’épreuve algérienne”, *Perspectives*, 5, 1998, págs. 157-181.
- Craiutu, Aurelian, “The Virtues of Political Moderation”, *Political Theory: An International Journal of Political Philosophy*, 29 (3), 2001, págs. 449-468.
- Durán, M., “Lucrecio y Camus: vidas paralelas”, *La Torre*, 28, 1959, págs. 177-192.
- Engel, V., “Ni Dieu ni néant: pour une éthique camusienne de la solidarité”, *Ethica*, 1 (4), 1992, págs. 83-99.
- Flenga-Anderson, V., “Clamence metteur en scène”, *Revue des Lettres Modernes*, 1123-1132, 1993, págs. 79-93.
- Hendley, Brian P., “Rorty revisited”, *Metaphilosophy*, 24 (1-2), 1993, págs. 175-178.
- Gay-Crosier, Raymond, “Les enjeux de la pensée de midi”, *Perspectives*, 5, 1998, págs. 93-108.
- Isaac, Jeffrey, “Arendt, Camus and posmodern politics”, *Praxis int.*, 9, 1989, págs. 48-71.
- Kampits, P., “La mort et la révolte dans la pensée d’Albert Camus”, *Gaceta Metafísica*, 23, 1968, págs. 19-28.
- Klein, Wolfgang, “Des révolutionnaires cyniques? Camus sur Hegel, Marx et Lénine”, *Revue des Lettres Modernes*, 1123-1132, 1993, págs. 123-151.
- Leante, C., “Sartre y Camus: arqueología del compromiso”, *Revista de Literatura* (Barcelona), 117, 1993, págs. 44-48.
- Lengers, Frank P., “The idea of the absurd and the moral decision: possibilities and limits of a physician’s actions in the view of the absurd”, *Theor. Med.*, 15 (3), 1994, págs. 243-251.
- Marcel, G., “L’homme révolté”, *La Table Ronde*, 146, 1960, págs. 80-94.

- Muns, R., “De la societat d’adolescents a la societat d’espectadors. Una anàlisi crítica, desde la perspectiva filosòfica camusiana, de la societat dels nostres dies”, *Revista de Catalunya*, 130, 1998, págs. 9-14.
- Pasqua, H., “Albert Camus et le problème du mal”, *Les études philosophiques*, 1, 1990, págs. 49-58.
- Ramírez Garrido, J., “El intelectual en campaña”, *Nexos*, 23-265, 2000, págs. 22-23.
- Rey, P.L., “Un malentendu, la saintité laïque de Camus”, *Vives Lettres*, 7, 1999, págs. 91-105.
- Rodríguez Ibáñez, J. E., “La moral del coraje o el oportuno retorno de Camus”, *Revista de Occidente*, 175, 1995, págs. 150-155.
- Rosend, Fred, “Marxism, mysticism and liberty: the influence of Simone Weil on A. Camus”, *Polit. Theor.*, 7, 1979, págs. 301-319.
- Sadowsky, Rochelle, “Myths of Revolt in the Essays of Albert Camus”, *Myth and Symbol*, 3, 1998, págs. 97-110.
- Sherman, David, “Camus’s Meursault and sartrian irresponsability”, *Phil. Lit.*, 19 (1), 1995, págs. 60-77.
- Sjursen, Nina, “Jeux, justice et amour dans *Le premier homme*”, *Narcisse*, 16, 1996, págs. 53-66.
- Smeenk, M., “L’âme déchirée: Camus et Jean Amrouche face à la guerre d’Algérie”, *Rapports. Het Franse Boek*, 69, 1999, págs. 29-37.
- Spiquel, Agnès, “Némésis, une <<pensé de midi>>?”, *Perspectives*, 5, 1998, págs. 199-212.
- Toura, H., “Quatre formes de présence au monde? Meursault, Caligula, Sisyphe”, *Équinoxe. Revue Internationale d’Études Français*, 13, 1996, págs. 9-20.
- Valenti Abreu, J., “Humanismo y terror en la obra de Albert Camus”, *La Estafeta Literaria*, 186, 1960, págs. 14-19.
- Vanney, Ph., “Le partage de la souffrance: Camus et le débat traditionnel sur la peine de mort”, *Bulletins d’Études Françaises*, 32, 2001, págs. 95-120.
- Weyemberg, Maurice, “La mémoire du juge-pénitent”, *Revue des Lettres Modernes*, 1123-1132, 1993, págs. 63-78.
- ———, “L’expérience de la résistance: René Char vu par Hannah Arendt et Albert Camus”, *Trijdschr Stud Verlich Denken*, 18 (4), 1990, págs. 299-311.
- Zárate, M., “La rebeldía crítica de Albert Camus”, *Anales del Seminario de historia de la filosofía*, 15, 1998.

III.4. Pensamiento trágico

Libros

- Amiot, A.-M., “Nature et fonction du lyrisme de ‘Caligula’ dans la redéfinition de la tragédie moderne”, en J. Lévi-Valensi et A. Spiquel (eds.), *Camus et le lyrisme*, Sedes, París, 1997, págs. 133-146.
- Bartfeld, Fernande, *L’effet tragique. Essai sur le tragique dans l’oeuvre d’Albert Camus*, Champion-Slatkine, París-Ginebra, 1988.

- Chavanes, François, *Albert Camus: un message d'espoire*, Cerf, París, 1996.
- Colectivo, *Albert Camus. Tragedia moderna, búsqueda y sentido de una expresión ética y estética*, Revista *Anthropos*, 199, 2003 (número monográfico).
- Guérin, J., "Le tragique, la tragédie et l'histoire", en J. Lévi-Valensi (ed.), *Albert Camus et le théâtre*, Imec, París, 1992, págs. 159-170.
- Hansen, Keith W., *Tragic lucidity: discourse of recuperation in Unamuno and Camus*, Peter Lang, Nueva York, 1993.
- Kouchkine, E., "'Les justes': le tragique de l'amour et du renoncement", en J. Lévi-Valensi et A. Siquel (eds.), *Camus et le lyrisme*, Sedes, París, 1997, págs. 161-172.
- Krieger, M., *The tragic vision*, Ny Holt Rinehart Winst, London, 1960.
- Marban, Jorge A., *Camus y Cela: el drama del antihéroe trágico*, Picazo, Barcelona, 1973.
- Ramírez Medina, Ángel, *La filosofía trágica de Albert Camus. El tránsito del absurdo a la rebelión*, Analecta Malacitana, Universidad de Málaga, 2001.
- Stoltzfus, Ben F., "Camus et Robbe-Grillet: la conscience tragique de *L'étranger* et du *Voyeur*", en John Herbert Matthews (ed.), *Un nouveau roman? Recherches et tradition. La critique étrangère*, Lettres Modernes Minard, París, 1964, págs. 154-166.

Artículos

- Domenach, Jean-Marie, "Résurrection de la tragédie", *Esprit*, 338, 1965, págs. 995-1015.
- Jakubczuk, R., "La protestation tragique: 'Caligula' de Camus et de Rostworowski", *Lubeilskie Materialy Neofilologiczne*, 18, 1994, págs. 53-65.
- Rosselet-Capt, M., "Le problème de la finitude humaine chez Kant et Camus: confiance rationnelle et revolte existentielle", *Stud. Philos. (Switzerland)*, 47, 1988, págs. 167-189.
- Weitz, Morris, "The coinage of man: King Lear and Camus's stranger", *Phil. Exch.*, 1970, págs. 69-82.
- Welton, Donn, "Albert Camus and the tragic vision of existence", *Kinesis*, 1, 1969, págs. 65-74.

III.5. Cristianismo y teodicea

Libros

- Asensio Tejjido, Jaime, *Datos cristianos de literatura contemporánea: Camus, Graham Greene*, Estados Gráficos, Madrid, 1960.
- Bove, L., "Le Dernier Homme: le silence de la mère et le corps du Christ. Une philosophie pour *L'étranger*", en A. Comte-Sponville (ed.), *Camus. De l'absurde à l'amour*, Paroles d'Aube, París, 1996, págs. 53-87.
- Caussat, P., "Le prélude d'une pensée: <<Métaphysique chrétienne et néoplatonisme>>", en A.-M. Amiot et F. Mattéi (eds.), *Albert Camus et la philosophie*, PUF, París, 1997, págs. 223-239.

- Chavanes, François, *Albert Camus, "il faut vivre maintenant": questions posées au christianisme par l'oeuvre d'Albert Camus*, Cerf, París, 1990.
- Chife, A., "Agonie au Golgotha: l'image de l'homme dans l'oeuvre de Camus", en L. Dubois (ed.), *Les trois guerres d'Albert Camus. Actes du Colloque international sur A. Camus à Poitiers, mai-1995*, Pont Neuf, Poitiers, 1995, págs. 265-282.
- De Ory, Carlos Edmundo, *Camus y el ateísmo <<in extremis>>*, Ed. Nacional Bolaños y Aguilar, Madrid, 1964.
- Decossas, Jérôme, *Le sens, le langage: de Saint Thomas à Sartre, Camus, Derrida, et retour*, Martin Morin, Bouère, 1998.
- Fernández-Miranda y Hevia, Torcuato, *Albert Camus y el testimonio de los cristianos*, Instituto Alcoyano de Cultura <<Andrés Sempere>>, Alcoy, 1963.
- Guyard, A., "Camus et les gnostiques", en B. Curatolo (ed.): *Les écrivains et leurs lectures. Le chant de Minerve*, L'Harmattan, París, 1996, págs. 179-185.
- Hermet, Joseph, *Albert Camus et le christianisme: l'espérance en procès*, Bauchesne, París, 1976.
- Kaufmann, Walter (ed.), *Religion from Tolstoy to Camus*, Transaction Books, New Brunswick, 1994.
- Roussel, B., "Camus et Mauriac devant le problème du mal", en *F. Mauriac devant le problème du mal. Actes du Colloque du Collège de France, 1992*, Klincksieck, París, 1994, págs. 125-139.
- Ruiz de Santiago y Sierra, Jaime, *El ateísmo en el pensamiento de Albert Camus*, Ambrós, Méjico, 1966.
- Sjursen, Nina, "Voix dans <<La peste>> ou la rencontre polyphonique avec le mal", en J. Frolich (ed.), *Point de Rencontre: le roman. Actes du colloque international d'Oslo, sept. 1994*, Kult Skriftserie, 37, t. II, Oslo, 1995, págs. 321-331.
- Sutton, Robert Chester, *Human Existence and Theodicy: A Comparison of Jesus and Albert Camus*, Peter Lang, Nueva York, 1992.
- Toura, H., "Caligula devant le sacré", en J. Lévi-Valensi (ed.), *Albert Camus et le théâtre*, Imec, París, 1992, págs. 29-34.

Artículos

- Alexandre, Suzanne, "La chute de Camus. Le christianisme de Jean-Baptiste et le paganisme de Clémence", *L'École des Lettres*, Second Cycle, 13, 1998, págs. 37-48.
- Barthel, Pierre, "Essai d'écoute théologique de <<L'étranger>>", *Rev. Theol. Phil.*, 113, 1981, págs. 339-362.
- Centore, F., "Camus, Pascal and the absurd", *New Scholas*, 54, 1980, págs. 46-59.
- Cohn, Yehuda L., "Les sources bibliques dans l'oeuvre d'Albert Camus", *Perspectives. Revue de l'Université Hébraïque de Jérusalem*, 5, 1998, págs. 45-54.
- Corbic, Arnaud, "Camus: un humanisme athée", *Les Études*, 2003, págs. 227-234.
- Daniel, Jean, "Le premier homme, la religion, le siècle", *Narcisse*, 16, 1996, págs. 9-16.

- ———, “Le bonheur entre Athènes et Jérusalem”, *Perspectives. Revue de l’Université Hébraïque de Jérusalem*, 5, 1998, págs. 13-24.
- Finkelstein, Bluma, “Jean-Baptiste Clamence entre Job et L’Écclésiaste”, *Revue des Lettres Modernes*, 1123-1132, 1993, págs 9-62.
- Guérin, J., “Les chemins de la culpabilité”, *Licorne*, 20, 1991, págs. 153-163.
- Jiménez, Alejandro, “La inocencia y el mal en Albert Camus”, *Revista de Filosofía (Costa Rica)*, 113-118, 1990.
- Lazzari, Francesco, “Metafísica cristiana e neoplatonismo in un saggio giovanile di Camus”, *Riv. Stud. Croce*, 5, 1968, págs. 228-241.
- McAleer, Graham J., “Rebels and Christian Princes: Camus and Augustine of Violence and Politics”, *Revista Filosófica de Coimbra*, 8 (16), 1999, págs. 253-267.
- McNulty, Michel, “The absurd connection: Pascal and Camus on the human condition”, *De philosophy*, 9, 1992, págs. 53-59.
- Muns, R., “<<L’homme révolté>> d’Albert Camus: primera crítica no teodiceica al sistema omnicomprensiu i totalitzador de la filosofia de Hegel. Una proposta racionalvitalista per a un individualisme solidari”, *Revista de Catalunya*, 12, 1997, págs. 9-15.
- Nagura, M., “Le Mythe de l’innocence chez A. Camus”, *Études de langue et littérature françaises*, 64, 1994, págs. 160-172.
- Pasqua, H., “Camus et le problème du mal”, *Les Études philosophiques*, 1, 1990, págs. 49-58.
- Summers, Pamela Alice, “Camus and the religion of the absurd”, *Dialogue (PST)*, 19, 1976, págs. 14-20.
- Viallaneix, P., “Le défi du mal. Dialogue avec Camus”, *Foi et Vie*, 94 (1), 1995, págs. 25-34.
- Ward, Bruce K., “Prometheus or Cain? Albert Camus’s account of the Western Quest for Justice”, *Faith Phil.*, 1991, págs. 193-213.
- Weyemberg, Maurice, “Camus et Saint Agustin. La justice et la grâce”, *Perspectives. Revue de l’Université Hébraïque de Jérusalem*, 5, 1998, págs. 131-146.

III.6. Camus-Sartre

- Broyelle, Claudie, *Les illusions retrouvées: Sartre a toujours raison contre Camus*, Grasset et Frasnelle, París, 1982.
- Castro Vallejo, Remedios, “Camus y el existencialismo”, *Pensamiento*, 29, 1973, págs. 227-236.
- Lazere, Donald, “American criticism of the Sartre/Camus dispute”, en Schilpp, Paul (ed.), *The philosophy of Jean Paul Sartre*, La Salle, Open Court, 1981, págs. 408-421.
- Oviedo, J. M., “Vargas Llosa entre Sartre y Camus”, *Antipodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University*, 8-9, 1996-7, págs. 183-193.
- Pollmann, Leo, *Sartre y Camus: literatura de la existencia*, Gredos, Madrid, 1973.
- Sartre, J. P., “En la muerte de Albert Camus”, *Insula*, 159, febrero 1960, págs. 1-12.

- Sprintzen, David A. y Adrian van Hoven, *Sartre and Camus: A Historic Confrontation*, Hamanity Books New Releases, 2003.
- Starling, Christophe, *Camus et Sartre: histoire d'une rupture* (Thèse de doctorat), Université de Nize, 1977.
- Vargas Llosa, Mario, *Entre Sartre y Camus*, Huracán, Río Piedras (Puerto Rico), 1981.
- Vega Rodríguez, I., "Sartre y Camus: génesis de una ruptura", *Anthropos*, 165, 1996, págs. 86-91.

III.7. Generales

Libros

- Amiot, Anne-Marie (ed.), *Albert Camus et la philosophie*, PUF, París, 1997.
- Baréa, Monique (ed.), *Albert Camus 1913-1960 (exposition réalisée dans le cadre du Festival International du livre, mai 1981)*, Édisud, Aix-en-Provence, 1981.
- Barfeld, Fernande (ed.), *Albert Camus: parcours méditerranéens*, Université hébraïque de Jérusalem, 1998.
- Carrascal, José María, *Biografía completa de Albert Camus*, Ibérico Europea, Madrid, 1969.
- Chandra, Sharad, *Albert Camus et l'Inde*, Balland, 1995.
- Clayton, Alan J., *Les critiques de notre temps et Camus*, Garnier Frères, París, 1970.
- Cruces Colado, S., "Traducción y reescritura de Camus en España (1949-1975)", en García-Sabella, T. (ed.), *Les chemins du texte*, Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española, Santiago de Compostela, 1998.
- Dubois, Lionel (ed.), *Les trois guerres d'Albert Camus (Actes du Premier Colloque International de Poitiers, février-1996)*, Du Pont Neuf, Poitiers, 2000.
- ____ (ed.), *Albert Camus, entre la misère et le soleil. (Actes du 2ème Colloque International de Poitiers. Mai-1997)*, Du Pont-Neuf, Poitiers, 1997.
- ____ (ed.), *Albert Camus: la Révolte. (Actes du 3ème Colloque International de Poitiers. Mai-1999)*, Du Pont Neuf, Poitiers, 2001.
- ____ (ed.), *Albert Camus: l'enfance et la mort. (Actas del Cuarto Coloquio Internacional Albert Camus, celebrado en Poitiers, en septiembre de 2001)*, Amitiés Camusiennes, Juvignac, 2003.
- Duchêne, Hervé, *Épreuve littéraire 1999-2000, prépas scientifiques: expérience du présent, Camus, Giono, Bergson*, Ed. Bréal, Rosny-Sous-Bois, 1998.
- Évrard, Frank, *Albert Camus*, Ellipses, París, 1998.
- Frohock, W. H., *Camus: image, influence and sensibility*, Yale French Studies, 1950.
- Frutos Cortés, Eugenio, *La ideología de Albert Camus*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1958 (Anexo a la revista *Universidad*, nº 12).
- Fuentes Malvar, J., *Estructura del comportamiento humano en Camus*, Universidad Complutense, Madrid, 1981.

- Garfitt, T., "Camus et Jean Grenier", en D. H. Walker (ed.), *Albert Camus. Les extremes et l'équilibre*, Rodopi, Ámsterdam, 1994, págs. 89-101.
- Gerritsen, Sylvia et Ragi, Tariq, *Pour une sociologie de la réception: lecteurs et lectures d'Albert Camus en Flandre et aux Pays-Bas*, L'Harmattan, París, 1998.
- Gómez, Manuel, *Camus l'Algérois*, Livres et images, Cannes, 1998.
- Grenier, Jean, *Albert Camus. Souvenirs*, Gallimard, París, 1968.
- Grenier, Roger, *Albert Camus, soleil et ombre*, Gallimard, París, 1987.
- Guérin, Jeanyves, *Camus. Portrait de l'artiste en citoyen*, François Bourin, París, 1993.
- Haouet, Mohamed, *Les objets dans l'oeuvre d'Albert Camus*, Alif, Tunez, 1994.
- King, Adele, *Albert Camus*, Oliver and Boyd, Londres, 1964.
- Lebesque, M., *Albert Camus par lui-même*, Du Seuil, París, 1970.
- ———, *Albert Camus*, Ediciones 62, septiembre 1992.
- Lenzini, José, *Albert Camus*, Ed. Milan, Milan, 1996.
- ———, *L'Algérie de Camus*, Édisud, Aix-en-Provence, 1998.
- Lottman, Herbert, *Albert Camus* (traducción de Amalia Álvarez Fraile, Javier Muñoz Martín e Inés Ortega Klein), Taurus, Madrid, 1994.
- Mailhot, Laurent, *Albert Camus ou l'imagination du desert*, P.U., Montreal, 1973.
- Marie Estrade, Florence, *El lector de Albert Camus*, Océano, Barcelona, 2002.
- McCarthy, P., *Camus*, Ny Random House, 1982.
- Palomares, Alfonso, *Albert Camus*, Epesa, Madrid, 1970.
- Petropoulou, Zoi, *L'espace sensoriel chez Albert Camus*, E. Mellen Press, Lewinston, 1993.
- Quilliot, Roger, *La mer et les prisons*, Gallimard, París, 1970.
- Robles, E., *Camus, hermano del sol*, Ed. Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1995.
- Sarrochi, Jean, *Camus*, PUF, París, 1968.
- Simon, Pierre-Henri, *Présence de Camus*, La Renaissance du Livre, Bruselas, 1961.
- Smets, Paul, *Albert Camus: textes réunis à l'occasion du 25 anniversaire de la mort de l'écrivain*, Université de Bruxelles, 1985.
- ———, *Essais d'Albert Camus*, Etablissements Emile Bruylant, 1991.
- Todd, Olivier, *Albert Camus, une vie*, Gallimard, París, 1996.
- Vaydat, P., "Camus et la philosophie allemande", en J. Quillien (ed.), *La réception de la philosophie allemande en France*, PU de Lille, 1994, págs. 219-240.
- Vircondelet, Alain, *Albert Camus: vérités et legendes*, Éditions Le Chêne, París, 1998.
- Waddington, Madeleine, *Albert Camus*, Hachette, Vanues, 1994.

- Walker, David H. (ed.), *Albert Camus: Les Extrêmes et l'équilibre: actes du colloque de Keale, 25-27 mars 93*, Rodopi, Amsterdam, 1994.
- Weyemberg, Maurice, *Albert Camus ou la mémoire des origines*, De Boeck Université, Bruselas, 1997.
- Wu, S., "La mise à l'index d'A. Camus en Chine populaire", en L. Dubois (ed.), *Les trois guerres d'A. Camus. Actes du Colloque international sur A. Camus à Poitiers, mai-1995*, Pont Neuf, Poitiers, 1995, págs. 283-316.
- Zárate, Marla, *Albert Camus 1913-1960*, Ediciones del Orto, Madrid, 1995.

Artículos

- Abajo, J. E., "Albert Camus: elogio agradecido de su madre y su maestro", *Razón y Fe*, 238 (1201), 1998, págs. 349-351.
- Armas, I., "Irreductible Albert Camus", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 498, 1991, págs. 101-113.
- Aslanov, Cyril, "Les voix plurielles de la traduction de Camus en hébreu", *Perspectives*, 5, 1998, págs. 55-71.
- Barnett, Richar-Laurent, "Le simulacre inaugural: micro-lecture camusienne", *Symposium*, 53 (2), 1999, págs. 59-68.
- Bartfeld, Fernande, "Anti-Méditerranée et lyrisme de l'exil", *Perspectives*, 5, 1998, págs. 213-225.
- Bourel, Dominique, "Albert Camus, Martin Buber et la Méditerranée", *Perspectives*, 5, 1998, págs. 147-155.
- Defay, Alexandre, "Albert Camus: parcours méditerranéens. Ici et maintenant à Jérusalem", *Perspectives*, 5, 1998, págs. 9-12.
- Duarte Malho, L. A., "Albert Camus, filósofo?", *Revista da Faculdade de Letras (Porto)*, 2-3 (1), 1971, págs. 205-217 .
- Gay-Crosier, Raymond, "La navette entre L'exil et le royaume. Le voyage comme apprentissage de désenchantement chez Camus", *Lendemain*, 21 (8), 1996, págs. 70-85.
- Georges, J., "Vida, obra y pensamiento de A. Camus", *La Estafeta Literaria*, 186, 1960, págs. 12-13.
- Holter, Karin, "Encore Camus? Camus encore! Journée camusienne à l'Université d'Oslo", *Narcisse*, 16, 1996, págs. 5-74.
- Judt, T., "El mundo perdido de Albert Camus", *Revista de Literatura*, 1994, págs. 12-18.
- Lauder, Robert E., "Woody Allen: Camus's existentialism as comedy", *Phil. Theol.*, 2, 1988, págs. 362-373.
- Lenzini, José, "Albert Camus dans la postérité de la Méditerranée", *La Pensée de midi*, 1, 2000, págs. 94-99.
- Leparulo, W., "Lettere, documenti inediti di Albert Camus", *Silarus*, 37 (191-2), 1997, págs. 34-36.

- Lévi-Valensi, Jacqueline, “<<Terre faite à mon âme>>: pour une mythologie du réel”, *Perspectives*, 5, 1998, págs. 185-197.
- Mingelgrün, Albert, “Langages et paysages algérois”, *Perspectives*, 5, 1998, págs. 85-90.
- Pascual, Edmond, “Joan Maragall: une source inconnue de Camus”, *Cahiers de l’Université de Perpignan*, 14, 1993, págs. 111-136.
- Perlado, J. J., “Ante un Albert Camus horizontal”, *La Estafeta Literaria*, 186, 1960, págs. 30-32.
- Rodan, Martin, “La Grèce de Camus: patrie et patrimoine”, *Perspectives*, 5, 1998, págs. 37-44.
- Sarrochi, Jean, “La Méditerranée est un songe, monsieur”, *Perspectives*, 5, 1998, págs. 109-129.
- Shillony, Helena, “Las traduccions de Camus en hébreu”, *Perspectives*, 5, 1998, págs. 247-251.
- Weyemberg, Maurice, “Camus philosophe?”, *Narcisse*, 16, 1996, págs. 17-32.
- Willoquet-Maricondi, P., “Correspondance inédite d’Albert Camus”, *French Review*, 67 (3), 1994, págs. 501-504.

III.8. Publicaciones periódicas en Lettres Modernes Minard de París

(en orden cronológico)

- Fitch, Brian T., *Narrateur et narration dans L’étranger de Camus*, Archives Albert Camus 1, 1960.
- Colectivo, *Configuration critique 5: Albert Camus devant la critique anglo-saxonne*, 1961.
- ———, *Configuration critique 7: Albert Camus devant la critique de langue allemande*, 1963.
- Fitch, Brian T., *Le sentiment d’étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir*, 1964.
- Gay-Crosier, Raymond, *Les envers d’un échec: étude sur le théâtre d’Albert Camus*, 1967.
- Colectivo, *Albert Camus 1: Autour de L’étranger*, 1968.
- ———, *Albert Camus 2: Langue et langage*, 1969.
- ———, *Albert Camus 3: Sur La Chute*, 1970.
- ———, *Albert Camus 4: Sources et influences*, 1971.
- Clayton, Alan J., *Étapes d’un itinéraire spirituel: Albert Camus de 1937 à 1944*, Archives Albert Camus 2, 1971.
- Hoy, Peter C., *Camus in English. An annotated Bibliography of Albert Camus’s Contributions ton English and American Periodicals and Newspapers (1945-1968)*, 1971.
- Fitch, Brian T., *Essai de bibliographie des études en langue française sur Camus*, 1972.

- Colectivo, *Albert Camus 5: Journalisme et politique, l'entrée dans l'Histoire (1938-1940)*, 1973.
- Cryle, Peter, *Bilan critique: L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*, 1973.
- Colectivo, *Albert Camus 6: Camus nouvelliste (L'Exil et le royaume)*, 1974.
- _____, *Albert Camus 7: Le théâtre*, 1975.
- Bartfeld, Fernande, *Camus et Hugo. Essai de lectures comparées*, Archives Albert Camus 3, 1975.
- Colectivo, *Albert Camus 8: Camus romancier: La peste*, 1976.
- _____, *Albert Camus 9: La pensée d'Albert Camus*, 1979.
- Reuter, Yves, *Texte-idéologie dans La chute de Camus*, Archives Albert Camus 4, 1980.
- Gassin, Jean, *L'univers symbolique d'Albert Camus. Essai d'interprétation psychanalytique*, 1981.
- Bartfeld, Fernande, *Albert Camus ou le mythe et le mime*, Archives Albert Camus 5, 1982.
- Colectivo, *Albert Camus 10: Nouvelles approches*, 1982.
- _____, *Albert Camus 11: Camus et la religion*, 1982.
- Eisenzweig, Uri, *Les jeux de l'écriture dans L'étranger de Camus*, Archives Albert Camus 6, 1983.
- Colectivo, *Albert Camus 12: La révolte en question*, 1985.
- _____, *Albert Camus 13: Études comparatives*, 1989.
- _____, *Albert Camus 14: Le texte et ses langages*, 1991.
- _____, *Albert Camus 15: Textes, intertextes, contextes autour de La chute*, 1994.
- _____, *Albert Camus 16: L'étranger cinquante ans après*, Actes du colloque d'Amiens —11-12 décembre de 1992—, 1995.
- Bartfeld, Fernande, *Albert Camus, voyageur et conférencier. Le voyage en Amérique du Sud*, Archives Albert Camus 7, 1995.
- Colectivo, *Albert Camus 17: Toujours autour de L'étranger*, 1996.
- _____, *Albert Camus 18: La réception de l'oeuvre de Camus en U.R.S.S. et en R.D.A. Roger Quilliot: Dossier inédit*, 1999.
- Favre, Frantz, *Montherlant et Camus. Une lignée nietzschéenne*, Archives Albert Camus 8, 2000.
- Hayat, Jeannine, *Jules Roy. Ombre et présence d'Albert Camus*, Archives Albert Camus 9, 2000.
- Colectivo, *Albert Camus 19: L'homme révolté: cinquante ans après*, 2001.
- Baishanski, Jacqueline, *L'Orient dans la pensée du jeune Camus. L'étranger: un nouvel évangile?*, 2002.

- Colectivo, *Albert Camus 20: <<Le premier homme>>*, 2003.

IV. OTROS TEXTOS RELACIONADOS CON NUESTRO ESTUDIO

IV.1. Relación entre filosofía y literatura

- Arendt, Hannah, *La vida del espíritu* (trad. de R. Vallespín Montoro), Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1984.
- Cerezo, Pedro, *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1975.
- Foucault, M., *Entre filosofía y literatura*, (Introducción y traducción de Miguel Morei), Paidós, Barcelona, 1999.
- García Bacca, J. D., *Introducción literaria a la filosofía*, Ed. de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1964.
- Ponge, Francis, *Poèmes*, Gallimard, París, 1948.
- Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Du Seuil, París, 1975. (Hay traducción española a cargo de Agustín Neira, Cristiandad, Madrid, 1980.)
- Sartre, J. P., *¿Qué es literatura?* (Traducción de Aurora Bernárdez), Losada, Buenos Aires, 1976.
- Vattimo, Gianni (ed.), *Filosofía y poesía*, Gedisa, 1999.
- Zúñiga García, José F., *El diálogo como juego. La hermenéutica de Hans-Georg Gadamer*, Universidad de Granada, 1995.

IV.2. Filosofía política y utopía

Libros

- Bermudo de la Rosa, M., *Antología sistemática de Marx*, Sígueme, Salamanca, 1982.
- Bloch, E., *El principio esperanza* (Traducción F. González Vicent), Aguilar, Madrid, 1977.
- Courtois, Stéphane y otros, *El libro negro del comunismo*, Espasa Calpe, Madrid, 1988.
- Fromm, E., *La revolución de la esperanza* [1968], F.C.E., México, 1970.
- García Santesmases, A., *Ética, política y utopía*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- Laín Entralgo, P., *Esperanza en tiempo de crisis*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1993.
- ———, *La espera y la esperanza: historia y teoría del esperar humano*, Revista de Occidente, Madrid, 1962. (Nueva edición en Alianza, Madrid, 1984.)
- Levi, Primo, *Los hundidos y los salvados* (traducción de Pilar Gómez Védate), Muchnik, Barcelona, 1989.
- ———, *Si esto es un hombre* (traducción de Pilar Gómez Védate), Muchnik, Barcelona, 1987.
- MacCarthy, T., *La teoría crítica de J. Habermas*, 1998.
- Mélich, J. C., *Totalitarismo y fecundidad: la filosofía frente a Auschwitz*, Anthropos, Barcelona, 1998.

- Pérez Tapias, J. A., *Filosofía y crítica de la cultura*, Trotta, Madrid, 1995.
- Popper, Karl, “Utopía y violencia”, en A. Neusüss (ed.), *Utopía*, Barral, Barcelona, 1971, págs. 129-139.

Artículos

- Estrada, J. A., “La última teoría crítica de Max Horkheimer”, *Pensamiento*, 171 (43), 1987, págs. 241-257.
- López Aranguren, José Luis, “Entre la esperanza y la perplejidad”, *Saber Leer*, 38, 1990, págs. 8-10.
- Pérez Tapias, J. A., “Más allá del optimismo y del pesimismo. La esperanza paradójica de Erich Fromm”, *Estudios Eclesiásticos*, 262 / 263, 1992, págs. 309-329.

IV.3.Filosofía Moral

Libros

- Arteta, Aurelio, *La compasión: apología de una virtud bajo sospecha*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Arendt, Hannah, *La condición humana* (traducción de Ramón Gil Novales), Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Apel, K. O., “El *a priori* de la comunicación y los fundamentos de la ética” [1972], en *La transformación de la filosofía II*, Taurus, Madrid, 1985, págs. 341-413.
- Finkielkraut, Alain, *La humanidad perdida*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- Fromm, Erich, *Ética y psicoanálisis* [1947], F.C.E., México, 1957.
- Gómez Caffarena, J., *El teísmo moral de Kant*, Cristiandad, Madrid, 1984.
- Habermas, J., *Moralidad y eticidad* [1986-7], Paidós/UAB, Barcelona, 1991.
- Jonas, Hans, *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica* [1979], Herder, Barcelona, 1994.
- Kant, I., *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* [1785] (trad. de M. García Morente), Espasa-Calpe, Madrid, 1983.
- Lévinas, Emmanuel, *Entre nosotros: ensayos para pensar en otro* (trad. de J. L. Pardo Torío), Pre-Textos, Valencia, 1993.
- ———, *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad* [1961] (trad. de Daniel Guillot), Sígueme, Salamanca, 1997.
- MacIntyre, Alasdair, *Tras la virtud* [1984] (traducción de Amelia Valcárcel), Crítica, Barcelona, 1987.
- Muguerza, Javier, *Desde la perplejidad: ensayos sobre la ética, la razón y el diálogo*, FCE, Madrid, 1990.
- Reyes Mate, M., *La razón de los vencidos*, Anthropos, Barcelona, 1991.
- ———, *Mística y política*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 1990.
- Rubio Carracedo, J., *El hombre y la ética. Humanismo crítico, desarrollo moral y constructivismo ético*, Anthropos, Barcelona, 1987.
- ———, *Ética constructiva y autonomía personal*, Tecnos, Madrid, 1992.

- ———, *Educación moral, postmodernidad y democracia*, Tecnos, Madrid, 1996.
- Searle, John, *Razones para actuar: una teoría del libre albedrío*, Nobel (Premio de Ensayo Jovellanos-1999), 1999.

Artículos

- Flores d'Arcais, Paolo, "Ética de lo finito", *Claves de razón práctica*, 75, 1997.
- Serrano de Haro, "Hannah Arendt y la cuestión del mal radical", *Diálogo Filosófico*, 12/36, 1996, págs. 421-430.

IV.4.Cristianismo y Teodicea

Libros

- Bloch, Ernst, *El ateísmo en el cristianismo* [1968], (traducción de J. A. Gimbernat Ordeig), Taurus, Madrid, 1983.
- Chestov, L., *Sur la balance de Job*, Flammarion, París, 1971.
- ———, *Gethsémani. Essai sur la philosophie de Pascal*, Grasset, París, 1923.
- Estrada, J. A., *La imposible teodicea.*, Trotta, Madrid, 1998.
- ———, *Razones y sinrazones de la creencia religiosa*, Trotta, Madrid, 2001.
- Habermas, J., *Fragmentos filosófico-teológicos. De la impresión sensible a la expresión simbólica* [1997] (traducción de J. C. Velasco Arroyo), Trotta, Barcelona, 1999.
- ———, *Israel o Atenas. Ensayos sobre religión, teología y racionalidad*, Trotta, Barcelona, 2001.
- Horkheimer, M., Marcuse, Popper y otros, *A la búsqueda del sentido*, Sígueme, Salamanca, 1978.
- Kant, I., *La religión dentro de los límites de la mera razón* [1793] (traducción y notas de Felipe Martínez Marzoa), Alianza, Madrid, 1995.
- ———, *Sur l'insuccés de toutes les tentatives de théodicée* [1791] (trad. Fusteguière), Vrin, París, 1963.
- Leduc-Fayette, D., *Pascal et le mystère du mal. La clef de Job*, Les éditions du cerf, París, 1996.
- Leibniz, G. W., *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* [1710], Garnier-Flammarion, París, 1996. (Traducción castellana de E. Ovejero y Maury), Madrid, 1928.)
- Moeller, Charles, *Literatura del siglo XX y cristianismo I: el silencio de Dios* (6 vol.), Gredos, Madrid, 1958.
- Mosés, S., *El ángel de la historia* [1992], Cátedra, Madrid, 1997.
- Nemo, Philippe, *Job y el exceso del mal* (trad. de Jesús M^a. Ayuso Díez), Caparrós, Madrid, 1995.
- Philonenko, A., *La philosophie du malheur, 1: Chestov et les problèmes de la philosophie existentielle*, J. Vrin, París, 1998 .
- Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad* [1960] (traducción de Cecilio Sánchez Gil), Taurus, Madrid, 1969.

- ———, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Du Seuil, París, 2000. (Edición española: *La memoria, la historia, el olvido* —trad. de Agustín Neira—, Trotta, Madrid, 2003.)
- Safranski, Rüdiger, *El mal o el drama de la libertad* [1997] (trad. de Raúl Gabás), Tusquets, Barcelona, 2000.
- Torres Queiruga, Andrés, “El mal en perspectiva filosófica”, en *Fe cristiana y sociedad moderna* (30 vol.), vol. IX, S.M., Madrid, 1986, págs. 178-193.
- Vitiello, Vincenzo, *Cristianismo sin redención. Nihilismo y religión*, Trotta, Madrid, 1999.

Artículos

- Chestov, L., “Job ou Hegel? A propos de la philosophie existentielle de Kierkegaard”, *La Nouvelle Revue Française*, 23, 1936, págs. 755-762.
- Estrada, J. A., “Teodicea y sentido de la historia: la respuesta de Hegel”, *Pensamiento*, 52, 1996, págs. 361-382.
- ———, “¿Desde el sufrimiento encontrarse con Dios?”, *Communio* XXXII, 1999, págs. 103-115.
- Guerin, J., “Les chemins de la culpabilité”, *Licorne*, 20, 1991, págs. 153-163.
- Lichtieffeld, Adolph, “Una nota kantiana (Jaspers) sobre el problema del mal”, *Convivium. Revista de Humanidades-Facultad de filosofía de la Universidad de Barcelona*, 21, 1996, págs. 213-218.
- Pérez Tapias, J. A., “El <<aguijón apocalíptico>> y la filosofía de la historia”, *Diálogo Filosófico*, 43, 1999, págs. 71-88.

IV.5. Filosofía de la tragedia

Libros

- Ávila Crespo, Remedios, *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, 1986.
- Carlson, M., *Theories of the theatre*, Cornell University Press, London, 1993.
- Cerezo, Pedro, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Unamuno*, Trotta, Madrid, 1996.
- Choza, Jacinto, *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*, Ariel, Barcelona, 1996.
- Goldmann, L., *El hombre y lo absoluto* (traducción de Juan R. Capella), Península, Barcelona, 1968.
- Jaspers, K., *Lo trágico. El lenguaje* (traducción de José Luis del Barco), Ágora, Málaga, 1995.
- Kaufmann, W., *Tragedia y filosofía* (traducción de Salvador Oliva), Seix Barral, Barcelona, 1978.
- ———, *Critique of religion and philosophy*, Harper, Nueva York, 1958.
- Kierkegaard, S., “Repercusión de la tragedia antigua en la moderna”, en *Estudios Estéticos II: De la tragedia y otros ensayos. Obras y papeles, vol. IX* (traducción de Demetrio Gutiérrez), Guadarrama, Madrid, 1969.

- Laín Entralgo, Pedro, *Teatro y vida*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1993.
- Laurence Michel (ed.), “The possibility of a christian tragedy”, en *Tragedy: modern essays in criticism*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, nº 4, 1963.
- Philonenko, Alexis, *Nietzsche, le rire et le tragique*, Le livre du poche, París, 1995.
- ———, *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Rodríguez Adrados, F., *Del teatro griego al teatro de hoy*, Alianza, Madrid, 2000.
- ———, *La democracia ateniense* [1975], Alianza, Madrid, 1993.
- Rosset, C., *La anti-naturaleza. Elementos para una filosofía trágica* (traducción de Francisco Calvo Serraller), Taurus, Madrid, 1974.
- Szondi, P., *Tentativa sobre lo trágico* (traducción de Javier Orduña), Destino, Barcelona, 1994.
- Trías, Eugenio, *Drama e identidad*, Destino, Barcelona, 1993.
- Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Alianza, Madrid, 1986.
- Zambrano, María, *La tumba de Antígona* [1983], Mondadori, Madrid, 1989.
- ———, *El hombre y lo divino* [1955], Siruela, Madrid, 1991.

Artículos

- Ávila Crespo, Remedios, “Pesimismo y filosofía en Schopenhauer”, *Pensamiento*, 177 (45), 1989.
- Cerezo, Galán, Pedro, “Tres paradigmas del pensamiento español contemporáneo: trágico —Unamuno—, reflexivo —Ortega— y especulativo —Zubiri—”, *Isegoría*, 19 dic. 1998, págs. 97-136.
- Muñoz Villafranca, Fidel, “Finitud y resistencia”, *Alfa*, 3, 1998, págs. 157-160.
- Rambla, José, “Sobre la culpabilidad de Jerjes en *Los persas* de Esquilo”, *Convivium. Revista de Humanidades de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona*, 21, 1996, págs. 253-258.
- Rensoli Laliga, L., “Antígona y Sócrates o el precio de la sabiduría”, *Alfa*, 7, enero-junio de 2000, págs. 129-144.

IV.6.Otros autores citados

- Agustín de Hipona, *Confesiones* (traducción de Valentín M. Sánchez Ruiz), Apostolado de la prensa, S.A., Madrid, 1964.
- Aristóteles, *Poética* (edición preparada por Aníbal González Pérez), Editora Nacional, Madrid, 1974.
- Bello Reguera, Eduardo, *La aventura de la razón: el pensamiento ilustrado*, Akal, Madrid, 1997.
- Benjamin, Walter, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1989.

- ———, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1989.
- Cerezo Galán, Pedro, “El sueño como método en el Barroco”, *La Universidad complutense cisneriana*, Ed. Complutense, Madrid, 1996.
- Colli, G., *El nacimiento de la filosofía* [1975], (traducción de Carlos Manzano) Tusquets, Barcelona, 1987.
- Conill, Jesús, *El enigma del animal fantástico*, Tecnos, Madrid, 1991.
- Delacampagne, C., *Historia de la filosofía en el siglo XX*, Península, Barcelona, 1999.
- Deleuze, Giles, *El pliegue* (traducción de José Luis Vázquez y Umbelina Larraceleta), Paidós, Barcelona, 1989.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno* [1951] (traducción de Ricardo Anaya), Alianza, Madrid, 1994.
- Esquilo, *Tragedias* (traducción de Bernardo Perea Morales), Gredos, Madrid, 2000.
- Fink, Eugene, *La filosofía de Nietzsche* [1966] (traducción de Andrés Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1993.
- Fromm, Erich, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea* [1955], FCE, México, Madrid, 1978.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura* (trad. Luis López-Ballesteros), Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- García Gual, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Alianza, Madrid, 1992.
- Gilson, Etienne, *La filosofía en la Edad Media* (traducción de Arsenio Palacios y S. Caballero), Gredos, Madrid, 1985.
- Goethe, J. W., *Poesía y Verdad*, Alba, Barcelona, 1999.
- Granier, Jean, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Du Seuil, París, 1966.
- Hebbel, F., *Judith, tragedia en cinco actos* (traducción de R. Baeza y K. Rosenberg), Atenea, Madrid, 1918.
- ———, *Herodes y Mariene* (traducción de R. M. Tenreiro), Calpe, Madrid, 1923.
- ———, *Ein Wort über das Drama* (traducción inédita a cargo del profesor J. A. Estrada), en *Sämtliche Werke*, 2 vols, Ed. R. M. Werner, Berlín, 1904.
- Heidegger, M., *Arte y poesía* [1952] (traducción de Samuel Ramos), F.C.E., México, 1985.
- Hesíodo, *Los trabajos y los días* (traducción de Adelaida y María A. Martín Sánchez), Alianza, Madrid, 1993.
- Jonas, Hans, *El principio de vida: hacia un biología filosófica* (trad. de José C. Mardomingo Sierra), Trotta, Madrid, 2000.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la Razón Pura* (traducción de Pedro Ribas), Alfaguara, Madrid, 1984.
- Kierkegaard, Sören, *Mi punto de vista* [1847] (trad. de José Miguel Velloso), Sarpe, Madrid, 1985.

- Lucrecio, *De rerum natura. De la realidad* (edición crítica y bilingüe de A. García Calvo), Lucina, Zamora, 1998.
- Manzoni, Alessandro, *Historia de la columna infame* [1842] (traducción de Elcio Di Fiori), Bruguera, Barcelona, 1984.
- Marx, C. y Engels, F., *El Manifiesto Comunista* [1848] (traducción W. Rocés), Ayuso, Madrid, 1981.
- Marx, C., *Miseria de la filosofía* [1847], Aguilar, Madrid, 1975.
- ———, *Obras escogidas III*, Progreso, Moscú, 1973.
- Nicolás Marín, J. A., *Razón, verdad y libertad en G. W. Leibniz: análisis histórico-crítico del principio de razón suficiente*, Universidad de Granada, 1993.
- Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra* [1885] (traducción de Andrés Sánchez Pascual), Círculo de Lectores, Barcelona, 1994.
- ———, *Consideraciones intempestivas* [1876] (traducción de Andrés Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1988.
- ———, *El nacimiento de la tragedia* [1872] (traducción de Andrés Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1995.
- ———, *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo* [1888] (traducción de Andrés Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1980.
- ———, *Ecce Homo* [1888] (traducción de Andrés Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1978.
- ———, *Genealogía de la moral* [1887] (traducción de Andrés Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1975.
- ———, *La Gaya Ciencia* [1887] (traducción de E. Ovejero y Mauri), Aguilar, Buenos Aires, 1974.
- ———, *Más allá del bien y del mal* [1886] (traducción de Andrés Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1972.
- ———, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* [1873] (traducción de Luis Manuel Valdés), Teorema, Valencia, 1980.
- ———, *La mia vita. Scritti autobiografici, 1856-1869*, Milano, 1977.
- ———, *Sulla storia della tragedia greca* [1870] (traducción al italiano de Gherardo Ugolini), Cronopio, Nápoles, 1994.
- Nisbet, R., *Historia de la idea de progreso*, Gedisa, Barcelona, 1980.
- Ortega y Gasset, José, *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1966-1983.
- Otto, W. I., *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego* (traducción de R. Berge y A. Munguía), Ed. Universitaria, Buenos Aires, 1973.
- Pascal, Blaise, *Pensamientos* (traducción de Juan Domínguez Berrueta), Orbis, Barcelona, 1984.
- ———, *Oeuvres complètes*, Gallimard, París, 1969.
- Rábade Obrado, A. I., *Conciencia y dolor. Schopenhauer y la crisis de la modernidad*, 1995.

- Rosset, C., *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, PUF, París, 1967.
- ———, *La antinaturalidad. Elementos para una filosofía trágica* (traducción de Francisco Calvo Serraller), Taurus, Barcelona, 1974.
- Sartre, J. P., *L'existentialisme est un humanisme*, Nagel, París, 1968.
- ———, *¿Qué es literatura?* (traducción de Aurora Bernárdez), Losada, Buenos Aires, 1976.
- ———, *Les mains sales* [1948], Gallimard, París, 1983.
- ———, *La nausée* [1938], Gallimard, París, 1983.
- ———, *Un théâtre de situations*, Gallimard, París, 1973.
- ———, *L'existentialisme est un humanisme*, Nagel, París, 1968.
- ———, *Critique de la raison dialectique* [1960], Gallimard, París.
- ———, *L'Être et le néant* [1943], Gallimard, París, 1945.
- Semprún, Jorge, *La escritura o la vida* [1995], (traducción del francés de Thomas Kauf) Tusquets, Barcelona, 1997.
- Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y como representación* [1819], 3 vols. (traducción de E. Ovejero y Mauri), Aguilar, Madrid, Buenos Aires, México, 1960.
- ———, *Manuscritos berlineses* [1832] (traducción de Roberto R. Aramayo), Pre-Textos, Valencia, 1996.
- Voltaire, *Diccionario Filosófico* [1764] (traducción de J. Areán Fernández y L. Martínez Drake), Akal, Madrid, 1980.