

ALBERT CAMUS: IMÁGENES DE LA TENSIÓN

Albert Camus: images of tension

JUAN IGNACIO BLANCO ILARI
Universidad Católica Argentina
juan_blanco2001ar@hotmail.com

Resumen

Albert Camus ha sido un protagonista central de la cultura mundial durante buena parte del siglo XX. Su obra polifónica conjuga problemas metafísicos, antropológicos y políticos. En este trabajo nos detendremos en las “imágenes” que inquietan el alma del escritor y que, por lo tanto, estructuran toda su obra. La mirada tierna y pérdida de su madre, el niño que muere en las calles de Argel, el piano de madera que aviva la triste jornada en el campo de concentración son solo algunas de las escenas que transitan la gran obra. Nuestra tesis es que ellas no sólo modulan la sensibilidad del gran escritor, sino que dan estructura y motivación a sus categorías filosóficas fundamentales: absurdo y rebelión.

Palabras clave: Camus; imágenes; testigo; absurdo; rebeldía; arte.

Abstract

Albert Camus has been a central figure in world culture for much of the 20th century. His polyphonic work combines metaphysical, anthropological and political problems. In this work we dwell on the "images" that disturb the soul of the writer and that, therefore, structure all his work. The tender and lost look of his mother, the child who dies in the streets of Algiers, the wooden piano that enlivens the sad day in the concentration camp are just some of the scenes that go through the great work. Our thesis is that they not only modulate the sensitivity of the great writer, but also give structure and motivation to his fundamental philosophical categories: absurdity and rebellion.

Key words: Camus; images; witness; absurd; rebellion; art.

De esas horas que saco fuera de lo hondo del olvido, lo que más se ha conservado es el recuerdo de una emoción en estado puro, de un instante suspendido en la eternidad (Camus, 2006, 47)¹.

INTRODUCCIÓN

Como sucede con muchos escritores, la obra de Albert Camus se condensa en unas pocas imágenes fundadoras. Las innumerables palabras que pueblan sus obras solo

¹ En adelante citaremos las *Oeuvres Complètes* en cuatro tomos publicadas por Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) entre 2006 y 2008. Todas las traducciones son nuestras.

Recibido: 17 noviembre 2022

Aceptado: 26 septiembre 2023

quieren volver a ese centro. El estímulo que gobierna su pluma está, por entero, en la fuerza con que fue impactado por algunas pocas escenas de las que fue testigo (real o literario). Algo irrumpe en nuestra existencia, el espectador queda absorto, conmovido. Luego comienza una desesperada lucha por mantener esa vibración, por resguardarla del efecto erosionante del tiempo. Así define Camus el ímpetu de su obra: recuperar esas imágenes es lo que nos define como hombres. “Al menos sé con certidumbre esto: que la obra de un hombre no es sino ese largo caminar para recuperar, pasando por los desvíos del arte, las dos o tres imágenes sencillas y grandiosas a las que el corazón se abrió una primera vez” (Camus, 2006, p. 38). Las imágenes se suceden, y en ocasiones, son difíciles de armonizar. Lo que está detrás de nuestro propósito es el deseo de poner las nociones centrales de su pensamiento (el absurdo y la rebeldía) sobre el fondo de estas imágenes para poder dimensionarlo en forma correcta ².

Queremos evitar dos peligros que acechan siempre al intelectual. Promover una lejanía (que se aprecia en la abstracción) y así, mezquinar la fuerza de algunos conceptos. Y, segundo, diluir el análisis en referencias históricas y contextuales. Camus vivió en una época convulsionada (testigo de dos guerras mundiales). Fue participante destacado de la resistencia, fundó un diario clandestino, y participó activamente de muchas manifestaciones políticas. Era un hombre de acción. Pero queremos resguardarnos en el interior de la obra, indagar allí, y sólo allí, las imágenes axiales que oficiaron de motivos vitales para el escritor.

Para lograr nuestro propósito solo debemos mantenernos al calor de esas imágenes. En esto creemos ser fieles al propio escritor. Lo que resalta, en primer lugar, es el hecho que el pensamiento de Camus está pegado a las imágenes. En una de sus tantas entrevistas confiesa: “¿Por qué yo soy un artista y no un filósofo? Es que yo pienso según las palabras y no según las ideas” (Camus, 2006a, p. 659). Las ideas son generalizaciones muy útiles en algunos contextos, pero muy dañosas en otros. El procedimiento mediante el cual se elaboran las ideas trata como accidentales y prescindibles los detalles. En 1936 dice: “No se piensa sino con imágenes. Si tu quieres ser filósofo escribe novelas” (p. 800). Dos años después repite esta idea en su reseña de la obra de Sartre *La Náusea*, “Una novela no es más que una filosofía puesta en imágenes” (p. 794).

Somos los herederos de una época que cree en muchas cosas, salvo en el destino. Sin embargo, aquella clásica convicción según la cual la vida de un hombre se condensa en una tarea, un amor, un instante crucial, en la que se descubre el para qué de todos sus innumerables gestos, no ha desaparecido, no puede desaparecer. Los grandes momentos

² Camus era consciente de esta necesidad metafísica, de esta búsqueda permanente, pues “quien ha tenido la suerte de amar con fuerza, se pasa la vida buscando ese ardor y esa luz” (Camus, 2008, p. 610).

de una vida están llamados a perderse para siempre “si no se los amoneda en palabras”.³ He ahí la función conservacionista del poeta.

Quisiéramos mostrar que Camus responde íntegramente a esta figura. Él entiende que su arte está llamado a cumplir una tarea fundamental: revivir aquellas cosas, aquellos seres, que justifican la existencia. La tarea es de tal dimensión que el modo de hacerlo debe ser cuidadosamente administrado. ¿De qué manera lograremos nuestro cometido? Porque no se trata sólo de recordar. No queremos mentar un hecho del pasado. Queremos que ese hecho acontezca, de alguna misteriosa manera, otra vez. Queremos ponerlo ante nuestros ojos, contemplarlo con todo nuestro cuerpo. Para eso, el poeta se sirve del lenguaje metafórico, recurre a la figuratividad porque quiere desplegar una escena. Lo que pone en movimiento la comprensión es suscitar un deseo, y el deseo se despierta por medio de las imágenes.

Ejecutaremos el siguiente procedimiento: nos detendremos en tres imágenes que forman la entera persona de Albert Camus. Dos de ellas, como veremos, surgen fácilmente de la obra. La otra, más literaria, tiene el mismo impacto (él mismo la refiere en varias oportunidades). La metodología no es, por cierto, arbitraria. Camus pareciera blandir en su obra algunas imágenes intemporales, escenarios en donde lo esencial aparece sin mediaciones e involucra la totalidad de su persona. Al mismo tiempo analizaremos el modo en que estas imágenes conforman la filosofía de Camus, nutrida por dos nociones axiales: el absurdo y la rebeldía. La tesis que late detrás de este intento dice que esos conceptos no pueden ser despegados de aquellas imágenes sin menoscabo.

EN EL CAFÉ MORO: SU MADRE

En diciembre de 1934 Albert le entrega a su novia Simone un manuscrito titulado “Voces del barrio pobre”. Acaba de cumplir 21 años. Con algunas pequeñas variaciones esas voces se transformarán, 3 años después, en su primera obra: *L'Envers et l'Endroit* (El Revés y el Derecho)⁴. La austeridad formal, un tono algo lacónico y nostálgico definen, a grandes rasgos, el estilo de este joven escritor. La confesión, la necesidad de rescatar un paisaje de pobreza y plenitud son suficiente estímulo. Si visitamos la obra posterior de Camus por cualquiera de sus posibilidades (sea *El Extranjero*, *La Peste*, *La Caída*, *El primer Hombre*, sea su teatro o sus ensayos filosóficos) notaremos que estas “voces” la contienen de manera larvada, sentida, pero también suficientemente visible.

³ Ver Borges J. L. (1989), “El espejo y la máscara”, en *El Libro de Arena, Obras Completas III*. Emecé. p. 45.

⁴ Los cinco ensayos que componen *El Revés y El Derecho* aparecen en 1937 en la colección “Méditerranéennes” dirigida por su amigo Edmond Charlot. El proyecto había nacido unos años antes. “Entre 1933 y 1936, la fórmula “El barrio pobre”, a veces reducido a las iniciales o sólo al sustantivo, aparece en numerosos borradores donde, entre ensayo y narración, Camus busca una escritura a la vez realista y simbólica para expresar una forma de vida, un tipo de personajes y de relaciones, un idioma. (Notice à *L'Envers et l'Endroit*, Jaqueline Lévi-Valensi et Samantha Novello (Camus, 2006, p. 1212).

Es curioso este movimiento (Camus no es el único que lo describe): tenemos una experiencia que nos sacude con vehemencia, algo que ocupa por entero nuestra sensibilidad y nos inquieta. Entonces, el autor comienza a nombrarlo de muchas maneras, tal vez porque advierte que las palabras son torpes e insuficientes, tal vez porque las palabras no logran más que continuas aproximaciones. Quizá asome, detrás de este ímpetu de escritor, la ilusión de que solo al decir esa maravilla podremos, de algún modo misterioso, dominarla, encerrarla y someterla a nuestro arbitrio. Peor aún, quizá “aquello que debemos rescatar” se pierda cada vez que lo decimos⁵.

Sea lo que sea que resulte del desafío, Mersault, Rieux, Clamence, Cormery, Sísifo, Calígula, Prometeo sólo quieren, en el trazo de Camus, dar forma, terminar de alumbrar para poder recordar con todo el cuerpo aquellas cosas, aquellas experiencias, aquellas personas que justifican su existencia.

La primera frase de la literatura de Camus se parece a una constatación precedida por una ilustre alusión: “Si es verdad que los únicos paraísos son los que hemos perdido, sé cómo nombrar aquello tierno e inhumano que me habita hoy. Un emigrante vuelve a su patria. Y yo recuerdo” (Camus, 2006, p. 47).

La frase tiene el tono de un reconocimiento y de una iluminación. Como casi todos los de su época Camus es un arduo lector de Proust. En esa gesta de la memoria, que se titula *A la búsqueda del tiempo perdido*, Camus encuentra la finalidad y el desafío de su obra de escritor: al igual que su titánico antecesor, se propondrá “recordar” su “paraíso”, y hacerlo de manera tal que recupere todo su ser. Es decir, la memoria literaria actualiza lo recordado, lo hace presente (o al menos busca hacerlo) con su vibración. El recuerdo literario desafía la linealidad irreversible del tiempo. Lo recordado no es algo pasado, es algo que nuevamente está allí, acontece ante nuestros ojos. El criterio de felicidad de la memoria literaria es la conmoción física que la acompaña.

El símbolo del exiliado (con toda su fragilidad desamparada, con el recuerdo y el anhelo de su paraíso) que busca regresar a su patria, a su hogar y estar con los suyos, es muy rotunda y transversal. Camus se muestra aquí heredero de una rica tradición que ve en la condición humana, en nuestra vida, un viaje de retorno hacia un lugar deseado. El paraíso es el lugar del que hemos sido expulsados, pero que hemos habitado y que, porque estuvimos allí, se levanta como objeto de todos nuestros esfuerzos. *Nihil volitum quin praecognitum*. Esta dialéctica de exilio y retorno explica, como veremos, la urgencia de la noción de absurdo (definida como divorcio, como escisión y tensión), y la de rebeldía (en cuya estructura se ve con fuerza la necesidad de restaurar la unidad perdida). Pero nos estamos adelantando.

⁵ En un pequeño texto de 1950 dice: “No sé lo que busco, lo nombro con prudencia, me desdigo, me repito, avanzo y retrocedo. Sin embargo, se me ordena dar los nombres, o el nombre de una vez y para siempre. Entonces me revuelvo; ¿acaso lo que se nombre no se ha perdido ya? Eso es, al menos, lo que puedo intentar decir” (Camus, 2008, pp. 602-603).

Volvamos al texto seminal. Camus está en el café moro, en la punta de la ciudad de Argel. Atardece. El ruido del mar le trae la indiferencia y la tranquilidad de lo que no muere. Es curioso que un ruido que es apenas un rumor, que llega sin nuestra participación (es decir, irrumpe), desata una memoria sensible que nos hunde o nos eleva. En esa tranquilidad indiferente estaba Camus cuando desciende al recuerdo de su infancia.

En el centro de esa memoria está su madre, alrededor de la cual gravitan otros recuerdos: su casa, su tío y su abuela, el barrio pobre de Belcourt, el sol, el mar, el fútbol, los ajenjos, los amigos, Germain y luego Grenier. Esas memorias, conservadas literariamente, eran para él el paraíso. El niño vive esa realidad llena de esplendor y de inquietud. A 70 kilómetros de Argel las ruinas romanas de Tipasa se resisten al ultraje del tiempo, aunque los largos años las han horadado y confundido con un paisaje inusual. Camus visita de manera regular esas ruinas porque allí experimenta una unión metafísica con el mundo. En Tipasa prueba el sabor de la gloria ⁶. Todo es inmediato, carnal, demasiado vívido como para ser pensado. Con esperado barroquismo lírico expresa:

¡Cuántas horas pasadas aplastando los ajenjos, acariciando las ruinas, tratando de acordar mi respiración a los suspiros tumultuosos del mundo! Sumido en los salvajes olores y los conciertos de insectos soñolientos, abro los ojos y mi corazón a la grandeza insostenible de este ciclo cargado de calor. No es tan fácil devenir lo que se es, recuperar la propia, profunda, medida. Pero mirando el sólido espinazo del Chenoua, mi corazón se apaciguaba en una extraña certidumbre (Camus, 2006, p. 106) ⁷.

En la casa de los Camus Synthés no hay libros. Habitada por seres toscos y elementales, allí se le ofrecía, generoso, todo lo que necesitaba. Sentado en aquel café (en el que era el último cliente del día), busca recuperar un sabor, un olor (a habitación cerrada, a chocolo crepitando sobre el fuego, a sal arenosa transpirada por el mar, absentas, sol), una mirada llena de ternura distante. Lo quiere recuperar porque sabe que allí se juega algo de su identidad, de su esencia. Siente que en él un difuso linaje toma conciencia de su condición olvidada, miserable, proletaria, y le pide al joven que se convierta en poeta para exorcizarla, para arrancarla del anonimato y la indiferencia.

Todo eso encarnado en un símbolo. Las primeras páginas de Camus son una vindicación de su madre, y con ella, de su tierra y su mar. Allí, en el barrio pobre, en aquel departamento oscuro y húmedo, con su austera ventana hacia la calle, sin duda,

⁶ “Aquí comprendo lo que llaman gloria, el derecho de amar sin medida” (Camus, 2006, p. 107).

⁷ Dos años después de *El Revés* y *El Derecho* aparece *Bodas* (Noces). Camus continúa tratando de contornear, ahora con un estilo realista lírico enclavado en el detalle, aquellas imágenes cargadas de vida que lo acompañarán toda su vida. El título es toda una declaración (Nupcias con el mundo), y cobrará verdadera dimensión trágica cuando llegue el momento del Exilio (El Extranjero, El Mito de Sísifo).

también “habitan los dioses”. Su última obra (*Le premier Homme*) busca lo mismo, quiere regresar a ese núcleo de luz y de amor, a esa fuerza vital, a su linaje, su estirpe. El círculo se ha cerrado.

Camus sentía un amor desmedido por su madre. “Amo a mi madre con desesperación, siempre la amé con desesperación” (Camus, 2006a, p. 1069). Era, entre otras cosas, el llamamiento a lo concreto del amor, a estar atentos contra el espíritu de abstracción que suele despreciar los rostros⁸. Catherine Sintés, mujer pobre, algo apocada, trabajaba largas horas lavando ropa “para afuera” y limpiando casas ajenas. Una antigua enfermedad le había quitado las ventanas al mundo de los hombres (la dejó casi sorda y con una dificultad en el habla). Impedida de aprender lo que se le enseña incluso a los más desfavorecidos, mantenía una inocencia casi animal, una ingenuidad que le impedía cualquier mediación, una indomable resignación que la eleva por encima de la vulgaridad. Inepta para la queja y por completo incapaz para el resentimiento, algo evanescente y, por cierto, esquiva, a Camus solo le provoca una ternura y admiración que va más allá de lo humano. Viuda precoz, casi sorda y muda, fue para Camus el monumento más arrollador del amor infinito, ese que nos deja ver a los otros como los ve la divinidad⁹.

UN SILENCIO INTOLERABLE

La obra de Camus camina sobre una zona limítrofe. Trata de habitar un lugar de tensión entre polos que se repelen pero que se muestran igualmente verdaderos. Entre el sí y el no, entre consentimiento y rechazo, entre afirmación y rebeldía, entre sentido y sinsentido. Su esfuerzo de escritor muestra la dificultad de mantenerse a mitad de camino, de instalarse en ese sitio incómodo que llamamos contradicción.

En aquellos primeros años maduran los grandes temas que lo consagrarán y lo perturbarán durante largas jornadas: el “absurdo” (desarrollado en su obra de 1942) y la “révolté” (tema de su obra *El Hombre Rebelde*, de 1951). Estos problemas surgen en su horizonte existencial antes que las arduas lecturas de Malraux o Sartre. Surgen como surgen las cosas elementales y más determinantes, de manera repentina y espontánea.

El joven Camus camina por algunas de las populosas calles de Argel. Regresa, junto a sus amigos, de uno de los tantos paseos que solían dar por Bouzaréah. El estrépito que provoca un accidente vial interrumpe la charla intrascendente. Un niño, mortalmente golpeado, es sostenido por su madre árabe. Los brazos desesperados sostienen la nuca y las corvas, y dejan el resto del agonizante colgando. La madre, transida de dolor, larga

⁸ “Cada vez que se decide considerar a un hombre como enemigo se lo vuelve abstracto. Se lo aleja. Ya no se quiere saber que tiene una risa brillante” (Camus, 2006a, 1106).

⁹ Camus cita, en evidente comunión, a Tolstoy: “Si en las horas dolorosas de la vida me fuese dado ver una vez más, siquiera por un instante, esa sonrisa [la de su madre], no conocería el dolor” (Ibid, p. 180). El agregado entre corchetes es nuestro.

fuertes maldiciones y súplicas al cielo. El corazón de Camus congela esa imagen y sus gritos. Allí, en una bocacalle de Argel, en el atardecer de cualquier día, una mujer anónima contiene todo el dolor del mundo. Camus, atónito, fuera de sí, arrojado de su mundo de mar y de sol, mira al cielo, luego mira a su amigo y le señala el cielo: “ves, nadie contesta”. Comprobación amarga de un silencio que lo aturdirá siempre ¹⁰. Algo allí se rompió de manera visceral y contundente.

Es curioso el destino que tienen ciertas obras. Un malentendido, una lectura sesgada, un recorte deshonesto consagran el error. Son demasiados los estudiosos, comentaristas y analistas que ven en Camus algo así como la apoteosis del “absurdismo” (una palabra que asusta al lector). Según esta triste interpretación, Camus sería el heredero de Schopenhauer, del viejo Sileno, del gran Leopardi. El mismo Camus nos deja su sorpresa: “Con tanto sol en la memoria, ¿Cómo he podido apostar por el sinsentido? La gente que me rodea se extraña; a veces yo también me extraño” (Camus, 2011, p. 602).

El “absurdo” es la experiencia central que Camus nos convida en *El Mito de Sísifo* (1942). Su génesis, lo repito, se encuentra en los años 30`. Se puede anticipar sin mayores esfuerzos en algunos párrafos de *L'Envers et l'Endroit*. El primer relato, por ejemplo, se titula “Ironía”. La ironía, enseña la retórica, consiste en destacar algo por medio de una travesura, de una inversión, un choque entre un enunciado y la realidad ¹¹. “Una mujer a la que abandonan para ir al cine, un anciano a quien nadie escucha ya, una muerte que no redime nada y, luego, del otro lado, toda la luz del mundo” (Camus, 2006, p. 46).

La paradoja es una de las formas del absurdo. A Camus no le interesa su costado lógico conceptual. Indagar el desenlace de la carrera entre Aquiles y la tortuga le parece un vano juego de la mente. Le conmueve, en cambio, la paradoja existencial, la flagrante contradicción que surge sólo con girar la cabeza: de un lado la soledad doliente del anciano, la muerte incesante e inútil; del otro, todo el sol del mundo, la mirada llena de amparo y esperanza de su madre ¹².

Lo más difícil para un hombre que quiere permanecer fiel a lo que ve es sostenerse en esa tensión, en esa doble atracción hacia polos opuestos. Lo importante es, según Camus, tomar la decisión existencial: “Entre el derecho y el revés del mundo, yo no quiero elegir, no me gusta que nadie elija” (Camus, 2006, p. 71). Esa es la tentación más tenaz, ladearse, inclinarse hacia un lado o hacia el otro. El consentimiento o el rechazo.

Lo cierto es que en su corazón estaba su madre, la sobreabundancia del sol, el mar, lo suyos. Y del otro lado (siempre al acecho), esa madre árabe, ignota, pero con un rostro

¹⁰ Ver Lottman, 1994, p. 65.

¹¹ La ironía oscila peligrosamente entre el humor y la violencia. Cuando Sócrates blandía agudamente su ironía, algunos sonreían, otros en cambio se enojaban. Lo que une estas dos reacciones es el corazón de la ironía: el ridículo.

¹² La imagen del justo doliente, del niño que sufre y muere es una imagen que corroe. Filósofos, artistas, sabios, todos encontraron allí el vacío de sentido y una profunda injusticia metafísica. No es errado pensar que la lectura de Dostoiévsky le haya permitido a Camus poner en palabras esa imagen infame. El niño que padece está también en el centro de la obra del escritor ruso (muy visitada por Camus).

concreto que no se olvida. La dicha siempre se veía amenazada por una carencia intolerable, una espina clavada en el corazón del mundo ¹³.

La pregunta que abre el pequeño escrito de 1942 apunta en forma directa a lo que en verdad importa al hombre común, a todos los hombres. Elude cualquier añagaza y, sobre todo, corta de raíz el inveterado vicio del filósofo: la logorrea, la distracción y el divague en cuestiones que no interesan a nadie ¹⁴. “Preguntar si la vida vale o no vale la pena de ser vivida es responder a la pregunta filosófica fundamental” (Camus, 2006, p. 221). Sólo la irreverencia que concede la juventud (Camus no tiene todavía 30 años) puede permitirse semejante atrevimiento. Sin descanso sube la apuesta: todo el resto, si el mundo tiene 8 o 10 categorías, si la tierra gira alrededor del sol, viene en segundo lugar y es puro juego. La pregunta rectora, la que deja todas las otras demandas en un lugar subordinado, es demasiado existencial como para ser objetada. Digan lo que digan los intelectuales, el sentido de la vida es la pregunta más apremiante ¹⁵.

Para un hombre que había crecido bajo el sentimiento de una unión sagrada con el mundo, de un lazo conyugal con las playas de Argel, las ruinas de Tipasa y Djémila, con la secreta humedad de su departamento, con su tío, su hermano y su madre (sobre todo su madre), el “absurdo” no tenía otra alternativa que presentarse en forma de una cruel separación, un litigioso divorcio provocado por algunos rasgos del mundo. El absurdo es el revés superpuesto al derecho. Un cruel desengaño. “Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado es, propiamente, el sentimiento del absurdo” (Camus, 2006, p. 223) ¹⁶.

El absurdo es algo que hay que sentir antes que pensar. Ese sentimiento no se producirá, por cierto, encadenando premisas según las leyes de la lógica algebraica. “Para el hombre absurdo no se trata ya de explicar y resolver, sino de experimentar y

¹³ “Siempre he tenido la impresión de vivir en alta mar, amenazado, en el corazón de una felicidad regia” (Camus, 2008, p. 623).

¹⁴ Hay que decir de la filosofía lo que cierta vez se dijo del psicoanálisis: es la única terapia que crea su propia enfermedad. Toda una vida dedicada a escandir el primer párrafo de la *Crítica de la Razón Pura* puede ser un ejercicio interesante, como es interesante una partida de ajedrez. Terminado ese laberinto hay que volver a la vida. La vida es otra cosa, tiene otros anhelos y agonías.

¹⁵ No es este el lugar para desarrollar la idea, por eso solo quiero sugerirla. La pregunta puede ser negada de varias maneras, pero hay modo “académico/intelectual” de empobrecerla y hacerla desaparecer que, precisamente por venir del “pensamiento crítico” me parece el más lamentable. Me viene un ejemplo a la memoria. Dice un destacado crítico literario: “Las preguntas en las que se condensa la confusa e indiscriminada veleidad reflexiva de los adolescentes, su primitiva y sumaria filosofía (¿Qué es la vida?, ¿Para qué sirve?, ¿cuál es el fin del universo?, ¿para qué el dolor?); aquellas preguntas que un filósofo adulto y auténtico aleja de sí como algo absurdo y carente de auténtico valor especulativo, y que además, no comportan ninguna respuesta ni posibilidad de desarrollo, y son estas las que se convirtieron en la obsesión de Leopardi” (Sapegno, 1974, p. 649). Las preguntas de Leopardi son las preguntas de Camus.

¹⁶ Un anticipo de este exilio lo vivió Camus al inicio de su tuberculosis. Las lentas horas en el Hospital Moustaffá fueron para el joven el amargo preludeo de ese sentimiento radical del absurdo: “una grave enfermedad me privó temporalmente de esa fuerza de vida que, en mí, lo transfigura todo” (Camus, 2006, p. 34).

describir” (Camus 2006, p. 284). En la palabra “*experimenter*” (éprouver) cae todo el peso de la sentencia.

El absurdo rompe la irremediable monotonía en que se convierte fácilmente la existencia. El corte, profundo y súbito, viene del mundo (o de la literatura en tanto mimesis del mundo). No se contiene en fórmulas, sino en “imágenes”.

El sentimiento del absurdo se produce por una constatación. A Camus le interesa su génesis, su naturaleza y, sobre todo, lo que en él se deja ver. En este sentido, el sentimiento tiene una doble direccionalidad: hacia afuera, revela un aspecto de la realidad, y hacía adentro, despeja una forma del yo. En tanto sentimiento no es un punto de llegada. No es el resultado de un silogismo.

En esto Camus es un existencialista: da primacía el sustrato afectivo sobre el plexo lógico y racional. Aunque podamos razonar a partir de él, ningún razonamiento nos llevará al absurdo. La razón es impotente para generar esa alta lucidez, y muchas veces conspira contra ella. La contradicción se presenta como una ráfaga. Una escena hace mejor el trabajo que un tratado, porque la materialidad y la inmediatez trastocan al espectador, mientras que todo el andamiaje inferencial de la filosofía es demasiado gélido.

Sabemos que los niños mueren. Se trata de un saber formal. La prueba de su lejanía está en nuestro cuerpo. Lo decimos, y nada parece ocurrirnos. Todo el mundo lo sabe y todo el mundo vive como si no lo supiese. Pero cuando asistimos al insoportable espectáculo de un niño que sufre hasta la muerte, nuestra carne se rebela de manera instintiva. Lo que antes estaba lejos ahora está ante nuestros ojos. El Dr. Rieux (personaje central de *La Peste*) lucha denodadamente contra la peste, pero, según confiesa, su indignación es abstracta hasta que le toca asistir al hijo de Othon. Pocos párrafos demora el niño en morir, pero esas líneas son suficientes para producir asco moral, repulsa metafísica.

El absurdo se muestra también de maneras más misteriosas. Nos levantamos, tomamos el tren, cuatro horas de oficina, el almuerzo veloz, cuatro horas de oficina, el tren, la cena, lunes, martes, enero, febrero... En estas líneas nos encontramos todos. “Los días inútiles, los días que uno espera olvidar, los días que uno sabe que olvidará” (Borges, 1996a, p. 250). “Sólo que un día se alza el “por qué” y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro” (Camus, 2006, p. 228). Un día, de manera brusca, en medio de una mirada perdida, irrumpe el “por qué” (el “para qué”) y todo cambia su coloratura. Es el instante de la revelación. Una sensación de despertar, una toma de conciencia que nos interpela de manera incómoda y total.

Rieux condena al mundo tras la agonía del hijo del Juez¹⁷. Sabemos ya que el hijo del Juez preexistía en el alma de Camus mucho antes de escribir la primera línea de *La*

¹⁷ Luego del espectáculo insoportable, el cura y el doctor tienen una enérgica y metafísica conversación. El cura sugiere que, tal vez, debamos amar lo que no podemos comprender, el Dr. reacciona: “No padre (...) me niego hasta la muerte a amar una creación en donde los niños son torturados” (Camus, 2006a, p. 184).

Peste. Estaba allí, en aquella intersección del barrio de Argel, en los brazos de aquella madre árabe. Camus repite lo mismo que sintió en aquel instante: un mundo en el que suceden semejantes cosas es un mundo que se nos vuelve extraño. No podemos estar en él como estamos “en casa”¹⁸.

Ahora bien, si el absurdo puede ser la ocasión para el “despertar de la conciencia”, el medio de una nutritiva revelación; puede también distenderse hasta pervertir nuestra relación con las cosas y los hombres. Hay dos costados en el “absurdo”. De un lado tenemos el absurdo como “indiferencia”, y del otro el absurdo como “desequilibrio”, como pérdida de una armonía, un contacto ¹⁹. En una época en la que la mirada objetivante, teórica, se ha sentado en el trono de la epistemología y ha monopolizado nuestra relación con el mundo, es importante advertir las consecuencias que dicho distanciamiento alienante genera en el ánimo del hombre. La trampa, en la que muchas veces cae el filósofo, consiste en transformar su vocación en una ruinosa tentación ²⁰. El absurdo como indiferencia provoca un vacío al cual, de manera llamativa, nos acostumbramos con solicitud. Pero hay un signo que muestra que esta indiferencia todavía no ha prostituido el corazón. En su última novela Camus narra el encuentro entre el héroe y su amigo Victor Malan, un retirado administrador de aduanas, solitario, taciturno, muy culto. En el manuscrito se encuentran las siglas (J.G) pegadas al nombre Malan. Todo hace pensar que el autor está hablando de su amigo, maestro y filósofo Jean Grenier. Los amigos comparten la cena y hablan. Sobre el final Malan se disculpa por no saber corresponder el afecto que le dispensa su amigo, y confiesa: “Hay en mí un vacío atroz, una indiferencia que me hace daño” (Camus, 2008a, p. 761).

La tristeza que abraza la indiferencia es, para Camus, un signo conmovedor de la exigencia que tiene el corazón del hombre. Si hay tristeza es porque la indiferencia no

¹⁸ *El Mito de Sísifo* conjuga dos movimientos entrelazados. Por un lado, se trata de clarificar la “sensibilidad absurda”, todo lo que ella implica. Por otro lado, Camus quiere identificar todas las tretas por medio de las cuales nos disimulamos (o directamente nos ocultamos) el absurdo. Dos intenciones conducen la obra: saber qué es el absurdo, y mantener ese saber con toda su intensidad. Arendt afirma que una de las características esenciales del existencialismo es el sentimiento de pérdida de familiaridad del mundo, una vertiginosa sensación de no sentirnos en casa en el mundo (Arendt, 2005, p. 203 y ss.).

¹⁹ En este sentido podríamos decir que el absurdo es la pérdida de la belleza: “el sentimiento de belleza que tenemos ante un paisaje no viene de la perfección estética de ese paisaje, viene de aquel aspecto de las cosas que está en perfecta concordancia con nuestros instintos, nuestras tendencias, con todo aquello que constituye nuestra personalidad inconsciente” (Camus, 2006, p. 523). La belleza es una concordancia, una armonía, una comunicación con los seres. Si el absurdo es la pérdida del contacto, entonces el absurdo es la pérdida de la belleza.

²⁰ Ya desde sus cursos de juventud Heidegger manifiesta una profunda preocupación por la consolidación del modelo teórico que gobierna la relación *Dasein* - mundo. Este modelo no sólo es deficitario desde el punto de vista cognitivo, sino que tiene consecuencias dañosas en el plano de la existencia. Véase, por ejemplo, el parágrafo 17 de su curso de 1919 titulado “La idea de Filosofía y el problema de la concepción del mundo” (Heidegger, 2005, p. 102 y ss.).

supone ninguna sabiduría. Sí es una tortuosa verdad, “llega un día en el que, a fuerza de rigidez, no hay nada que maraville, todo es ya conocido, se pasa la vida volviendo a empezar. Es el tiempo del exilio, de la vida seca, de las almas muertas” (Camus, 2008, p. 610). Pero esta amarga comprobación no puede tener la última palabra, no al menos para quien atesora en su memoria los días felices, el abrazo del mundo, “ese delicioso rocío sobre el corazón” (cfr. unos renglones más abajo de la cita anterior).

¿Dónde está el absurdo en la vida de Sísifo, ese modelo que nos representa a todos? En el trabajo sin fin y sin meta. Sísifo sube la piedra sabiendo que es inútil. Pero Camus se detiene en el “revés” del mito, en el momento en el que el astuto Sísifo desciende la montaña. Liviano, recupera el aliento, levanta su cabeza y descubre (vuelve a descubrir) las sonrisas de la tierra. Allí, en su regreso al pie de la montaña, Sísifo también desciende a su memoria y encuentra lo excepcional, lo extraordinario, las imágenes que lo preservan de convertirse en un ser errante. Las imágenes de la belleza son toda una celebración que abriga el viaje de regreso a su piedra eterna. Más aún, con tanta belleza en su alma, levantar la piedra se transforma en la víspera (esforzada, por cierto) de una celebración. Si vemos a Sísifo ahora, veremos que sonrío ²¹.

UN PIANO DE MADERA

Aquí ingresa la tercera imagen que queremos recrear. Tal vez sea algo más tangencial que las otras, pero define por completo el motor de la obra de Camus. A diferencia de las otras dos se trata de una imagen literaria que caló tan fuerte en el alma de nuestro escritor que la repitió en varias oportunidades. Al igual que le sucede cuando se abandona a la repercusión, en apariencia casual, que le provoca la imagen de su madre, o del niño que sufre, esta imagen está llena de hondura, penetra en los capilares de su existencia y le permite condensar una idea que bien podríamos llamar filosófica.

En su *El Diario de Siberia* Edwin Dwinger nos narra la historia de un teniente alemán que está preso en un campo de concentración en Siberia (el infierno). Allí, en medio del dolor y del absurdo, fabrica un piano de madera. “Toca de seis a ocho horas por día. No pierde una nota, en algunos pasajes se le ilumina la cara (la belleza). Es lo que haremos todos llegado el límite” (Camus, 2008, p. 1092). En medio de la noche una tenue y persistente luz se deja ver con claridad ²². Ese destello, inasible y fugaz, es un signo conmovedor de la rebeldía humana.

²¹ Entre todas las frases lapidarias que pueblan el texto, “hay que imaginarse a Sísifo dichoso” es la que más escándalo causó en sus primeros lectores. Cfr. Marie-Louise Audin, *Notice sur le texte Le Mythe de Sisyphé*. en (Camus, 2006, p. 1274).

²² La música es la forma más elevada del arte. Todas las artes aspiran a la condición de la música, afirma Pater, porque en ella forma y contenido se funden. El joven Camus, como tantos otros, encuentra en la música y el canto la inmediatez arrobada de una belleza que supera cualquier desgracia. La música corresponde a nuestro anhelo, nos abriga de toda fatalidad e infelicidad. No importa el tamaño de nuestra desgracia, la música y el

Casi diez años después del *Mito de Sísifo*, Camus reincide en la filosofía. *El Hombre Rebelde* fue, entre otras cosas, un estruendo que le valió la enemistad con Sartre y, a raíz de ello, el ostracismo y el desprecio de buena parte de la costra cultural francesa. La soberbia crítica a las ideologías imperantes en la época recibió como respuesta frases del tipo “ud. no ha entendido a Hegel”, o “no está en condiciones de leer *El Ser y la Nada*”!. Poco cuesta imaginar la desazón de Camus frente a críticas tan perezosas. La filosofía hacía alarde, una vez más, de la distracción y el desvío.

En un punto, al menos, Sartre acertó. Camus no tenía una sólida formación filosófica. Su encuentro con grandes obras del pensamiento le hubiese alcanzado para granjearse una modesta carrera docente en Argel (a la altura Grenier). Pero en París, entre los destacados egresados del *École Normale Supérieure*, en medio de los grandes tótems de la filosofía mundial (Sartre, Beauvoir, Merleau-Ponty, Mounier, Levinas y otros) Camus no daba la talla. Sin embargo, no sentía que esto fuera un impedimento, ni una crítica. Camus advertía que la prosa filosófica estándar se había transformado en un ideolecto excluyente y exclusivo. Una especie de “arduo laberinto de entretejidas voces, un recinto vedado al público que es casi nada” (la figura no es nuestra, ni de Camus). Él no era, no quería ser filósofo. Sólo probaba, de vez en cuando, el género del ensayo, sin ninguna pretensión de rigurosidad metodológica. Su preocupación fue mantener (intentar al menos) una “filosofía a la altura de los hombres”, y esto requiere un lenguaje que sea hospitalario con cualquier lector²³.

Camus pudo haber dicho de Sartre lo que Pascal dijo de Descartes: “incierto, inútil” (más inútil que incierto). Él piensa en otro lector, y si bien comete el error de la ligereza cuando cita a los grandes maestros del pensamiento filosófico, su tono quiere mantenerse lejos del modelo impuesto por la academia. No era un hombre de silogismos impenetrables, no era un devoto del concepto, del rigor terminológico, del comentario eterno e inane. Camus es un pensador inquieto, de intuiciones directas, de prosa frugal pero muy iluminadora. Dice las verdades de manera rotunda y lacónica, intenta paladear la riqueza simbólica y retórica de las palabras. Camus piensa con imágenes. En fin, es un artista, no un filósofo²⁴. No busca, no quiere la demostración geométrica, quiere la iluminación, la revelación que casi siempre nos toma por asalto y deja su marca en nuestro ánimo.

canto siempre sonará por encima de ella. “Recordemos el pasaje de La Divina Comedia donde Dante, descendido a los infiernos, encuentra a un cantante que había sido muy famoso en su época. Él le pide que cante. Con esta canción las sombras dejan de subyugar, olvidando el lugar donde están, olvidando que allí debemos “abandonar toda esperanza” (Camus, 2006, p. 537).

²³ “Si he intentado definir algo no es sino la existencia común de los hombres y de la historia, la vida de todos los días para lograr la mayor claridad posible, la lucha obstinada contra la propia degradación y la de los otros” (Camus, 2008, p. 452).

²⁴ Cfr. *ut supra*, notas 4, 5 y 6.

En el texto de 1951 el centro es la noción de “rebeldía”, pero el problema que lo preocupa es el del asesinato fundado desde la lógica y la razón. Tenemos, dice Camus, dos tipos de asesinato: uno por motivos pasionales, los perpetrados por algún arrebato que, casi siempre, alienan al sujeto de sus facultades desiderativas, epistémicas, etc. Del otro lado tenemos el crimen racional, el que está argumentado y mandado por la razón. El asesinato como conclusión de un silogismo. El curioso imperativo de la moral emancipatoria. El segundo tipo escandaliza a Camus y es, según su análisis, la constante de la primera mitad del siglo XX.

Ahora bien, ¿qué es un hombre rebelde? “Un hombre que dice no. Pero si niega no renuncia. Es además un hombre que dice sí desde el principio” (Camus, 2008, p. 71). Dice “no” en nombre de un “sí”. Es difícil no ver aquí el ánimo de sus primeros escritos (¡Entre sí y no!). Su tesis es que el hombre moderno ha traicionado los orígenes y la naturaleza de la rebelión cediendo por completo a la negación, al rechazo y su consecuente nihilismo. Debemos entonces retornar a aquel lugar que mejor expresa lo que hemos traicionado. En el arte la rebelión se expresa en “estado puro”²⁵.

Para Camus, el arte es algo más que invención, ingenio y bello estilo. El arte quiere saciar una necesidad metafísica del hombre. En efecto, detrás del arte late con fuerza el deseo de felicidad, de belleza y de sentido. El arte nos ayuda a reconciliarnos con un mundo en el que aquellos valores pueden ausentarse (y de hecho se ausentan). En el arte las cosas muestran su verdadera naturaleza, su significatividad para el hombre. Al igual que en el *Mito de Sísifo*, Camus parte del reconocimiento de un deseo que no puede ser negado por mucho tiempo porque es estructural al hombre: el deseo de felicidad, que es el deseo de sentido. El arte es uno de los modos en que puede satisfacerse “la incansable fiebre de los hombres” (Camus, 2008, p. 281) ¿Cómo?

En un mismo movimiento el arte exalta y niega. “Ningún artista tolera lo real, dice Nietzsche, pero ningún artista puede prescindir de lo real” (Camus, 2008, p. 278). En el arte, precisamente, corregimos la realidad en lo que esta tiene de inconcluso y absurdo por medio de aspectos y zonas de la realidad que el arte destaca y fija. En última instancia, el arte da a la realidad el estilo que pareciera faltarle. Pero si se lo da no lo inventa, parece descubrirlo con los medios del arte. Es entonces un acto de rebeldía: hacemos arte porque al mundo le falta unidad, los hombres sufren y no son felices. El arte es uno de los modos en que negamos el mundo. Pero la negación es sólo el reverso del arte. Lo que le falta al mundo es un principio de unidad que reúna y conserve aquello que da sentido y calor a cada movimiento. Hay, en nuestra existencia fáctica, un principio de disolución y decaimiento que en ciertas ocasiones se vuelve intolerable. Lo que nos conmueve, aquello que nos provoca asombro no puede mantenerse. Caemos en esa lasitud que vacía a las cosas de su resonancia primigenia. “Un paisaje que se mira durante mucho tiempo

²⁵ “La rebeldía se muestra aquí, fuera de la historia, en estado puro, en su complicación primitiva. El arte debería darnos, entonces, una última perspectiva sobre el contenido de la rebelión” (Camus, 2008, p. 278).

termina por cansar”. (Camus, 2006, p. 523) Poco visitado por Camus, se deja sin embargo entrever algo del amargor que exuda Schopenhauer. “La forma en que se manifiesta y se hace inteligible al intelecto del individuo esa *nihilidad* de todos los objetos de la voluntad es ante todo el *tiempo*. Es la forma mediante la cual aquella *nihilidad* de las cosas se manifiesta como fugacidad de las mismas; pues en virtud de él, todos nuestros placeres y alegrías se convierten en nada entre nuestras manos; y entonces nos preguntamos asombrados dónde se han quedado” (Schopenhauer, 2005, p. 628). Pero, ¿abrazar este dañoso juicio no supone, para Camus, negar lo que una vez le fue dado, despreciar su experiencia de plenitud, traicionar a los suyos?

¿Cómo mantener el esplendor de la primera vez?, ¿Cómo preservar el asombro, la plenitud de la mirada que descubre las cosas? Imaginemos a un niño al que se le revela una cosa cualquiera. Sus ojos se abren hasta el límite, sus cejas arqueadas, su boca abierta. Es magnífico, único, mágico²⁶. Pero basta que esa cosa se le presente por segunda y tercera vez, que el tiempo vaya sedimentando todas las visiones, para que el brillo comience a opacarse. Esa es nuestra condición prosaica²⁷. Allí, en ese inevitable adocenamiento, se lee también nuestra caída. Ya encontraremos algún argumento de corte darwiniano para justificar ese proceso. Pero nadie puede negar el deseo de retornar a esa fuente de excepcionalidad, a ese sentimiento de plenitud que nos toma por entero cuando estamos, por primera vez, frente a la belleza. El asombro admirado (*thaumazein*) es el sentimiento que mueve a la poesía y a la filosofía. Si ese sentimiento se pierde en el medio de nuestro poetizar o filosofar, entonces toda la empresa pierde sentido, se llena de futilidad traicionando su misión.

El arte (y a veces la filosofía) puede revitalizar esa magia que nos preserva del decaimiento del hábito. El lenguaje poético tiene también el poder de llevarnos a las inmediaciones de una revelación total, primigenia y única. Revive, gracias al poder de la palabra, el deslumbramiento, lo hace suceder cada vez. Pero siempre tiene que haber una disposición nuestra para acoger con hospitalidad la palabra del poeta. Porque en sí mismas las palabras son cosa muerta, son garabatos en el papel. Algo debe suceder entonces para que el hechizo se produzca, algo que no podemos describir, pero que podemos experimentar. Algo que está más allá de las palabras y las figuras.

Tenemos el arte para no perecer a causa del olvido, la distracción, la violencia, la negación. El arte rescata el valor, sustrae a la belleza del movimiento y la dispersión. “Cada uno trata, en este sentido, hacer de su vida una obra de arte. Deseamos que el amor dure y sabemos que no dura; aunque por milagro durase toda la vida seguiría siendo

²⁶ “Vale más la pena ver una cosa siempre por primera vez que conocerla, porque conocer es como no haber visto nunca por primera vez, y no haber visto nunca por primera vez es sólo haber oído contar” (Pessoa, 1984, p. 127).

²⁷ En ciertas ocasiones la filosofía acelera el proceso. “No basta abrir la ventana para ver los campos y el río. No es bastante no ser ciego para ver los árboles y las flores. También es necesario no tener filosofía. Con filosofía no hay árboles: hay solo ideas” (Pessoa, 1984, p. 123).

incompleto” (Camus, 2008, 285). Proust, afirma Camus, no consintió que las vacaciones dichas se perdieran para siempre. Se encargó de recrearlas, y mostró que el pasado se volvía a encontrar al final del tiempo “ en un presente imperecedero más verdadero y rico que en el origen” (Camus, 2008, p. 290). He aquí la verdadera rebelión del arte: la eternidad sin Dios. He aquí el originario movimiento rebelde.

Una pregunta tácita, que hubiese hecho sonreír a Schopenhauer, conduce toda la obra: ¿qué hacemos (qué haremos) en la noche? ¿Qué comportamiento, qué disposición anímica, qué seres nos rescatarán, qué recuerdo nos librára al final del absurdo, nos mostrará la verdadera dignidad del hombre? Camus no es el primero en señalar que, en el medio del desierto, cuando todo parece perderse definitivamente, la belleza se hará presente y nos redimirá ²⁸.

CIERRE

El existencialismo fue la última gran corriente filosófica que intentó conectar las reflexiones sobre los grandes temas con el hombre medio, con cualquiera, con cada uno. Teatros abarrotados de personas ávidas de escuchar a Sartre, Camus, Beauvoir. Libros que se venden de inmediato y a gran escala. Revistas, televisión, radio. La “movida” existencialista, que comenzaba en la década del 40´ a definir sus imprecisos contornos, trascendía los muros de la filosofía. Se trataba de un verdadero movimiento cultural. Literatura, pintura, política, todas las esferas de la vida humana estaban tocadas por esta nueva corriente²⁹. Fue un momento en el que el intelectual pareció cumplir la función que le correspondía: abandonar la torre de marfil, en la que se alimenta de duros conceptos y prístinos razonamientos, para habitar junto a los hombres y conversar con ellos. Todos ellos compartían la preferencia de Chesterton: “prefiero los caprichos y prejuicios de la gente que mira la vida desde adentro, a las lúcidas demostraciones de los que miran la vida desde afuera” (Chesterton 1997, p. 91).

El existencialismo es también la búsqueda de un lenguaje que suscite un modo de mirar, destaque una sensibilidad, ponga las cosas bajo una nueva luz, y genere una alta lucidez (esa que no puede mantenerse largo tiempo *so pena* de bordear la locura). El existencialista busca una comprensión hecha carne. Su prosa sigue buscando la *catarsis* poética. No por azar, la gran mayoría de los existencialistas pareciera descansar en el “lenguaje poético”. Todos, o casi todos (al menos en Francia), se atrevieron a la literatura, el teatro, la poesía. Camus mismo fue un dramaturgo, que hizo literatura, y que mostraba algunas inclinaciones filosóficas. Los existencialistas advirtieron el poder de la palabra,

²⁸ Recordemos que el grueso de *El Hombre Rebelde* se despliega al calor de las terribles imágenes de los campos de concentración Alemanes y Rusos.

²⁹ Desde luego, las filiaciones no tardan en llegar, y las genealogías siempre terminan, o comienzan, en Platón. El existencialismo, como *ethos*, se remonta mucho más atrás que la década del 40´. Unamuno, Kierkegaard, Schopenhauer, Pascal, San Agustín, Sócrates, son sólo algunos de sus antepasados.

la relevancia del estilo. Vieron que el único modo de revelar lo que querían revelar era por medio del lenguaje metafórico, retórico. Para ellos las imágenes tenían mucho más poder que el concepto, porque la verdadera comprensión (la que nos toca físicamente) involucra al cuerpo. En esto, como en muchas otras cosas, los existencialistas se mostraban fieles a su mentor: no hay verdadera comprensión (comprensión existencial) del amor para aquel que no ha amado nunca³⁰. La comprensión existencial no está ni en el diccionario, ni en los manuales. Amar es una experiencia que hay que atravesar, y el arte es un modo privilegiado de acercarse a esa experiencia.

En esto consiste la primacía de la existencia. Hablar de la angustia, el dolor, la felicidad, la belleza, el amor, es hablar de los que nos atañe a todos como hombres. Hablar de la dialéctica negativa, de la deconstrucción, de la ontoteología, de la mónada o la catexia, es diseñar un recinto al que casi nadie pertenece. El existencialista se acerca más a la comprensión “trágica” que a la comprensión “noética”. *Pathei mathos*, sufrir para comprender, comprender para superar.

Por ello hemos decidido vertebrar la obra de Camus por medio de unas pocas imágenes. Creemos haber mostrado que la obra de este escritor es el despliegue de escenas fundacionales y fundadoras. El mar, el sol, la mirada de su madre, el niño que muere, la música en el infierno. Esta es la prerrogativa del lenguaje poético, su poder casi mágico: poner ante los ojos, desplegar una escena en cuyo calor comprendemos al hombre en su totalidad. El entendimiento puro, el castillo de conceptos y las fórmulas nos ofrecen una comprensión desvinculada, desinteresada y distanciada (sabrosa golosina para buena parte de nuestros intelectuales). Pero en lo que atañe a los asuntos humanos, aquellos en los que se juega nuestra felicidad o nuestra desgracia, se requiere otro modo de acercamiento y comprensión, más participativo y vinculado. Es un error mortal, que Camus señala una y otra vez, suponer que sobre estas cosas es necesaria y esclarecedora la comprensión objetivante. Para sortear esta tentación, Camus nos recuerda que “lo primero que debe aprender un escritor es el arte de trasladar lo que siente a lo que quiere hacer sentir” (Camus, 2006a, p. 966).

Las imágenes que despliega la obra de Camus lo ayudan a mantener un estremecimiento, una pasión por la vida que es el opuesto exacto de un fantasma que nos acecha de manera permanente: la lejanía, el conocimiento gélido de quien mira a distancia. Este fantasma, tentación permanente de la filosofía (y también de la literatura) es la errancia, la indolencia.

³⁰ Kierkegaard es señalado como el primer existencialista de nuestra época. Una de sus preocupaciones centrales consistía en saber qué es un verdadero cristiano. Parafraseando el inicio de la *Ética a Nicómaco*, Kierkegaard sabía muy bien la diferencia entre “conocer el cristianismo” (conocer sus dogmas, su historia, sus ritos, su esforzada teología) y “ser un cristiano”; y cuán rápidamente se confunde la segunda con la primera. Así es como tenemos una gran cantidad de cristianos de cátedra. Esta diferencia marca a fuego el *ethos* existencialista. No queremos tener un saber teórico de la angustia, queremos tener el saber que solo está en la experiencia, saber de la angustia angustiándonos de alguna manera.

El deseo desenfrenado de belleza, ese irrenunciable *élan vital*, ese “ardor hambriento” abrieron y cerraron sus palabras literarias. El héroe de su última novela (autobiográfica), Jacques, recuerda a aquella novia de su juventud, a la que había amado por entero. En ella también una música obstinada rechazaba la muerte.

el deseo era imperial con ella (...) la había querido a causa de su belleza y su locura de vivir, generosa y desesperada, que le hacía negar, negar que el tiempo pasara, aunque supiese que estaba pasando en ese mismo momento, por no querer que se dijera de ella un día que aún era joven, sino al contrario, seguir siendo joven, y que estalló en sollozos cuando él le dijo riendo que la juventud pasaba y que los días declinaban. “Oh no, no” decía ella bañada en lágrimas, “amo tanto el amor”, e inteligente y superior en varios sentidos, tal vez justamente porque era inteligente y superior, rechazaba el mundo tal como era”. (...) Y él sentía “la pura pasión de vivir enfrentada con la muerte total, él sentía hoy que la vida, la juventud, los seres se le escapaban, sin poder salvar nada de ellos, abandonado a la única esperanza ciega de que esa fuerza oscura que durante tantos años lo había alzado por encima de los días, alimentado sin medida, igual que las circunstancias más duras, le diese también, y con la misma generosidad infatigable con que le diera sus razones para vivir, razones para envejecer y morir sin rebeldía...” (Camus, 2008a, pp. 914-915).

OBRAS CITADAS

- Arendt Hannah, (2005). (Trad. Serrano de Haro), *Ensayos de Comprensión 1930 - 1954*. Caparrós.
- Borges, Jorge Luis (1996). *Obras Completas I*. Emecé.
- (1996a). *Obras Completas II*. Emecé.
- (1989). *Obras Completas III*. Emecé.
- Camus, Albert (2008). *Oeuvres Complètes III*. Gallimard.
- (2008a). *Oeuvres Complètes IV*. Gallimard.
- (2006). *Oeuvres Complètes I*. Gallimard.
- (2006a). *Oeuvres Complètes II*. Gallimard.
- Chesterton Gilbert Keith (1997). *Ortodoxia*. (Alfonso Reyes). FCE.
- Heidegger Martin (2005). *La idea de filosofía y el problema de la concepción del mundo*. (Trad. Adrián Escudero). Herder.
- Leopardi Giacomo (1985). *Cantos*. (Trad. Diego Navarro). Hispamérica Ediciones.
- Lottman Herbert (1994). (Trad. Fraile, Muñoz, Klein), *Albert Camus*. Taurus.
- Pessoa Fernando (1984). *Poemas de Alberto Caeiro* (Trad. Pablo del Barco). Visor.
- Sapegno Natalino (1974). *Disegno storico della letteratura italiana*. La Nuova Italia.
- Schopenhauer Arthur (2005). *El Mundo como Voluntad y Representación II* (Trad. De Santa María). Trotta.