

José R. Echeverría Yáñez

El Mito de Sísifo

Notas sobre la obra de Albert Camus
y la crisis histórica.



PERIODICAMENTE, en el curso de la historia, ocurre que se destruye la raíz afectiva y se disloca el sistema de supuestos que hay en la base de una cultura. Privadas de este soporte, las acciones humanas más usuales aparecen como expresión de convencionalismos vacíos. Los gestos que hasta ayer parecían corresponder a una profunda necesidad de los hombres pierden el sentido que los justificaba y, ante los ojos asombrados de una generación, adquieren de súbito un cariz arbitrario y absurdo. Queda rota de este modo la continuidad cultural. Ha nacido una generación crítica que, o bien se afanará por reconstituir las formas de la tradición perdida, o bien, partiendo de una tabla rasa absoluta, asumirá la tarea de buscar su camino en el caos que la rodea. La primera de estas actitudes es siempre condenada por la historia. La tradición no se compadece, al parecer, con la tentativa que trata deliberadamente de defenderla: vive su vida espontánea en las generaciones que la ignoran, pero queda falseada desde que se busca conscientemente expresarla. Podría afirmarse que, terminado el curso de una tradición, no hay *recurso* alguno que

pueda salvarla. Nuestra época conoce bien estos recursos y sus fracasos; son los «regresos» de todo orden: a los valores de una fe abandonada, al «espíritu» de la propia nacionalidad, a un primitivismo instintivo, etc. Con simulada agresividad, unos hombres marcados por un escepticismo radical juegan a atribuirse entusiasmos que auténticamente no sienten. El tiempo termina desenmascarándolos. Sólo queda, entonces, la segunda de las actitudes aludidas: realizar una profunda introspección, un riguroso examen de conciencia, hasta encontrar un núcleo de certidumbres vivas que pueda servir de «punto de Arquímedes» para la propia expresión.

La obra de Albert Camus se enfrenta a esta tarea. Ante la crisis histórica, ella representa ante todo una exigencia de veracidad. Para cumplirla el autor se propone rechazar todo lo que otras generaciones han afirmado o construído, volver a lo más elemental y primario. Camus quiere ser un huérfano de la cultura, desconocer todas las convenciones sociales, las «reglas del juego». Considerarlo todo con la mirada de un turista que visitase un país exótico sin haberse informado previamente de las normas y usos que allí rigen. Su primera actitud será la de un asombro interesado, no desprovisto de ironía.

* * *

«L'Etranger» expresa esta reacción.

Meursault es, como lo indica el título de la novela, un «extranjero» en su mundo. Tal extranjería no representa un enjuiciamiento ético; no va unida a sentimiento alguno de superioridad. Deliberadamente, el autor ha querido privar a su personaje de todo afán polémico. No va a discutir ni a negar a nadie. Está, por decirlo así, más allá del bien y del mal que animan a la comunidad en que vive. Es, pues, inocente ante ella. A menudo no logra entender el sentido de las acciones ni aún de las palabras de los demás hombres y se ve obligado a tradu-

cirlas al lenguaje de su propia experiencia. Dirá, por ejemplo: «Tardé en comprender porque hablaba de mi «querida», y para mí ella era María».

Los hechos se le aparecerán a veces oscuros, equívocos en su interpretación. Ante la imposibilidad de seleccionarlos por su importancia y temeroso de errar, los describirá todos con el detallismo escrupuloso de un investigador: sus actos, aún los más mínimos («me lavé también las manos, y, para terminar, me asomé al balcón»), lo que comió tal día («me cocí unos huevos y me los comí sin pan, porque no tenía y no quería bajar a comprar»), los gestos de todos los hombres que ve y que atraen su atención, etc., etc. Da la impresión de que de esta acumulación de datos precisos esperara obtener una conclusión importante, fundar un diagnóstico, por ejemplo. Consignará todas sus dudas «Mamá murió hoy. O tal vez ayer, yo no sé... «Tenía la impresión de que esta muerta, tendida en medio de ellos, nada significaba a sus ojos. Pero ahora creo que era una impresión falsa»... Privados de su aspecto cotidiano, mirados con la lupa de la atención asombrada, los hechos usuales aparecen a menudo bajo una luz humorística: «Los tranvías siguientes traían a los jugadores, que reconocí por sus pequeños maletines. Gritaban de voz en cuello que su club no perecería jamás».

La actitud de Meursault ante el mundo puede describirse como un nihilismo inocente y bien dispuesto. Está resuelto a atenerse a sus vivencias inmediatas en su escueta realidad y las describirá en estilo periodístico: «La deseé fuertemente (a María) porque ella llevaba un hermoso vestido con rayas rojas y blancas y sandalias de cuero». Ante la presión de los demás, se negará a falsear sus sentimientos: «... me preguntó si quería ser su amigo. Le dije que me era indiferente...» «En la noche vino María y me preguntó si quería casarme con ella. Le contesté que me daba igual y que podríamos hacerlo si ella lo deseaba. Ella quiso saber si yo la amaba. Contesté, como ya lo había hecho una vez, que eso no significaba nada, pero que posible-

mente yo no la amaba». Cuando su abogado quiere saber si estuvo triste al morir su madre, Meursault le responde que todos los seres sanos han deseado en algún momento la muerte de los que aman. El abogado le pregunta si puede afirmar en su defensa que Meursault disimuló en esa ocasión sus sentimientos naturales. «Yo le contesté: No, porque es falso». El sentimiento central de Meursault es el de la universal equivalencia y, en la medida en que su pereza se lo permita, se opondrá a que los demás lo tergiversen aplicándole sus categorías convencionales.

Vivida en este plano de elementalidad, la existencia queda reducida a lo puramente corporal y a ciertos sentimientos estéticos. Lo que sale de esta órbita no interesa. Quedan así eliminados Dios, la supervivencia y todo el séquito de los problemas metafísicos tradicionales. Discutiendo con el religioso que lo visita en la cárcel después de haber sido condenado a muerte, Meursault le declara que no cree en Dios. «El quiso saber si yo estaba seguro de ello y le dije que no tenía por qué preguntármelo a mí mismo: ello me parecía una cuestión sin importancia... En todo caso, yo podía no estar seguro de lo que me interesaba realmente; pero estaba completamente seguro de lo que no me interesaba. Y precisamente, aquello de que me hablaba no tenía interés para mí».

Meursault dispara contra un árabe y lo mata sin razón aparente, salvo el hecho de que se ha interpuesto entre él y un oasis de sombra y humedad en una playa tórrida de Argel, «frente a un océano de metal hirviente».

Asiste a su proceso como un espectador. De tiempo en tiempo recuerda que él es el acusado, que esta calidad le confiere cierta importancia y se extraña de que los demás no se la reconozcan. En verdad, los abogados, los jueces, los jurados y los espectadores del proceso crean un personaje convencional y éste es el verdadero acusado. Nadie hará el esfuerzo de penetrar en la estructura psíquica de Meursault: se juzga y se condena una ficción. Los mismos hechos que Meursault nos ha relatado ad_

quieren ahora, en boca de los demás, un matiz diferente, parecen revelar una monstruosa deformación moral. Las acciones son idénticas, pero su sentido ha sido alterado sutilmente. «Yo reconocía nombres de lugares y de personas... Lo que (el fiscal) afirmaba era verosímil». Sobre la base de esta verosimilitud queda condenado a «tener la cabeza cortada en una plaza pública en nombre del pueblo francés».

Meursault tiene la impresión de que todo esto es un juego arbitrario, pero cuyos resultados son inexorables. No niega la justicia de la sentencia: «siempre se es hasta cierto punto culpable». Pero el hecho de que ella no se funde en esta culpa real, general y primaria, sino en una culpabilidad más o menos ficticia, «el que se cargue a la cuenta de una noción tan imprecisa como el pueblo francés (o alemán o chino)», le quitan a su juicio toda seriedad. Comprende, sin embargo, que no procedan ciertos recursos judiciales en su contra. «Considerando fríamente la cosa, esto era completamente natural. En caso contrario, habría demasiado papeleo inútil». Pero ello no impide esa desesperada rebeldía de la sangre y del cuerpo cuando oye los ruidos familiares: los gritos de los vendedores de diarios o de sandwiches en el aire ya distendido de la tarde, los últimos pájaros en la plaza, el quejido de los tranvías en las curvas altas de la ciudad, la corneta de un comerciante. «Me vi asaltado por los recuerdos de una vida que ya no me pertenecía, pero en la que había encontrado las más pobres y las más tenaces de mis alegrías: algunos olores de verano, el barrio que yo amaba, un cierto cielo en la tarde, la risa y los vestidos de María». Sólo al final queda ya vacío de esperanza, se abre por primera vez «a la terna indiferencia del mundo» y se siente feliz. «Para que todo quedara consumado, para sentirme menos solo, me faltaba desear que hubiese muchos espectadores el día de mi ejecución y que me acogieran con gritos de odio».

* * *

En su obra teatral «Calígula», Camus desenvuelve una vez más el tema del hombre crítico. Pero aquí no encontramos el escepticismo pasivo de Meursault, sino una tentativa deliberada de demostrar que el mundo carece de significación. En oposición a «L'Étranger», «Calígula» está poseído de un furor polémico y este elemento confiere a la obra su dramatismo.

Drusila, la mujer a quien ama el emperador, ha muerto. Calígula sufre de esta muerte, pero pronto advierte que tampoco el dolor dura, que nada dura. Los hombres mueren y no son felices; pero su sufrimiento es pasajero, como todo. Si el amor sobreviviera a la muerte del ser amado transmutado en sufrimiento, el mundo tendría un sentido. Calígula quisiera que así fuera: pero es desear lo que no es. «Hasta el dolor carece de sentido».

Calígula tiene el poder absoluto; está, pues, en condiciones de emprender una gran tarea pedagógica; la de revelar a los hombres esta verdad: que todo es equivalente, que el mundo es absurdo. «Todo está en el mismo plano, dirá a su Intendente: la grandeza de Roma y tus crisis de artritis». Asumirá el papel de un destino cruel y ciego frente a sus súbditos y jugará caprichosamente con la vida humana: «El orden de las ejecuciones no tiene, en efecto, ninguna importancia. O más bien, esas ejecuciones tienen todas la misma importancia, lo que demuestra que no la tienen». Los hombres sufren porque les ocurren desgracias más o menos circunstanciales: porque los seres que aman mueren o les son infieles, porque pierden su dinero o su posición social. Calígula querrá que sufran por una razón inherente a la condición humana: porque ser hombre es reclamarle a la vida una significación de que carece. Se empeñará en que sus súbditos se eleven a este sufrimiento metafísico y radical, en corregirlos de su mentira que consiste en atribuir importancia

a los seres y a las cosas; querrá enfrentarlos al hecho de que lo único importante es comprender que nada lo es. Cuando puedan vivir a la altura de esta certidumbre, conquistarán una nueva y más profunda libertad. A fuerza de sufrir la humillación de una permanente inseguridad, terminarán por comprender que «no es necesario haber hecho algo para morir», y serán entonces verdaderos seres humanos. «La ejecución alivia y libera. Es tan universal, fortalecedora y justa en sus aplicaciones como en su intención. Muere el que es culpable. Se es culpable por ser súbdito de Calígula. Ahora bien, todo el mundo es súbdito de Calígula. Luego, todo el mundo es culpable. De donde resulta que todo el mundo muere. Es cuestión de tiempo y de paciencia».

La locura de Calígula es, pues, una locura lógica y consecuente. Su desprecio por lo accesorio, la perfecta adecuación de los medios que elige al fin que persigue, la imparcialidad de su crueldad, obligan a los demás a plantearse el problema del sentido del mundo, que es el único gran problema. «Si supieras contar, dice a Escipión, sabrías que la menor guerra emprendida por un tirano razonable os costaría mil veces más caro que los caprichos de mi fantasía.—Pero por lo menos sería razonable y lo esencial es comprender.—Nadie comprende al destino y por eso me erigí en destino. He adoptado el rostro estúpido e incomprendible de los dioses».

Los hombres, aterrados ante esa lógica inhumana, «deseosos tan solo de recobrar la paz en un mundo de nuevo coherente», se negarán a entender su lección. Poco antes de morir asesinado, el emperador reconocerá ante su espejo que no ha tomado el camino verdadero, que no llega a nada, que su libertad no es la buena. Esta confesión anuncia un viraje en la obra de Camus, la superación, que quedará de manifiesto en «La Peste», de su actitud puramente negativa.

Pero antes de tratar esta segunda etapa de su pensamiento, es preciso aludir brevemente a otras dos obras de Camus entron-

cadras con el momento crítico de su evolución: «Le Mythe de Sisyphe» y «Le Malentendu».

* * *

En el prefacio de «Le Mythe de Sisyphe» Camus nos dice que este libro implica sólo una posición provisoria destinada a servir de punto de partida para creaciones ulteriores. Esto es importante para juzgarlo. Veamos cuál es esa posición.

Camus comienza describiéndonos el rostro intrínsecamente irracional que el mundo ha revelado al hombre contemporáneo. Nuestra época se caracteriza por la ruptura de la familiaridad de los hombres con lo que les rodea. Los más se esfuerzan por vivir como si nada hubiese ocurrido. Algunos, no pudiendo resistir su exilio en un universo que no corresponde a sus deseos, optan por el suicidio. Pero unos pocos aceptarán vivir en un mundo absurdo, en que la añoranza de un pasado y la esperanza en un porvenir de nada sirven; en que los hombres mueren y sus deseos no se cumplen. Vivirán, entonces, para atestiguar su rebeldía contra un tal mundo. Y ello les confiere, a juicio de Camus, una dignidad y una grandeza. Pero, para evitar la tentación de la huída hacia las creencias más o menos tranquilizadoras, es preciso mantener siempre viva la experiencia absurda. Los hombres anhelan un mundo razonable, pero el mundo no lo es. De la confrontación de ese anhelo de razón y esta irracionalidad, nace el sentimiento de lo absurdo. Si dejamos de anhelar un mundo coherente caeremos en un fatalismo desesperado. Si dejamos de reconocer la irracionalidad del mundo, nos habremos instalado en el «confort» de cualquiera de las religiones o metafísicas consagradas. Pero el «hombre absurdo» ve claramente los dos términos del conflicto, el divorcio irreconciliable entre ellos, y decide hacer de su protesta contra tal divorcio su razón de existir.

Camus critica todas las filosofías contemporáneas que,

partiendo de un reconocimiento del absurdo radical que va implicado en la condición humana, terminan «saltando», según su expresión, hacia la fe en un sentido de la existencia que apacigua la angustia y la rebeldía. Sin duda, muchas de las interpretaciones que ofrece de estas filosofías—especialmente de la de Husserl—no parecen del todo exactas. Pero no se puede negar una tendencia muy acusada, aún en los espíritus más fuertes de la época, a renunciar al esfuerzo que exige de ellos el mundo contemporáneo, a refugiarse en una adhesión liberadora de responsabilidad. Camus quiere denunciar estos subterfugios.

Mas ¿cómo se vive el absurdo? Si el mundo es totalmente irracional, si no hay valores que puedan orientar nuestra acción, si todo se equivale, ¿se puede aún vivir? Camus responde que sí. Se trata de sustituir la calidad por la cantidad, la pretendida intensidad de las experiencias por su acumulación en número y diversidad. Lo importante no será ya vivir mejor, sino vivir más. En un plano de igual lucidez, vivir sesenta años vale más que vivir cuarenta. Pero ¿qué haré en estos años de vida si sé que el mundo terminará siempre aplastando con su irracionalidad mis mejores deseos? Consciente de que este desenlace desfavorable es inevitable, viviré «como si» no lo fuera, «como si» hubiera una salida, alimentando la tensión entre mis aspiraciones y las fuerzas que las condenan. El «mito de Sísifo» ilustra esta actitud. Sísifo sabe que su esfuerzo es inútil, que llegado a la cima de la montaña la piedra volverá a caer siempre, arrastrada por su propio peso. Pero sabe también que su destino es seguir su trabajo sin fin y lo acepta virilmente. Toda la alegría silenciosa de Sísifo está ahí. Su destino le pertenece. Su roca es suya. Del mismo modo, el hombre absurdo, cuando contempla su tormento, hace callar todos los ídolos».

* * *

Hay libros que convencen por su claridad y coherencia; los hay también que inquietan por sus contradicciones. «Le

Mythe de Sisyphe» pertenece a esta última categoría. Nos impulsa al diálogo interrogativo con el autor.

En efecto, ¿cómo puede Camus obtener un imperativo, predicar un modo de vivir, en un mundo privado de significación, en que, por tanto, todos los modos de vivir se equivalen? ¿Cómo afirmar que «la vida se vive tanto mejor cuanto menos sentido tenga», si hemos comenzado por negar la relación jerárquica que media entre lo mejor y lo peor? ¿Cómo decir que «la rebeldía da su precio a la vida» si carecemos de un orden axiológico que permita avaluarla? Si todo es absurdo, si nada tiene sentido, ¿por qué rebelarnos y no someternos? ¿Por qué es mejor que un hombre «supere sus fantasmas» y «se aproxime a lo real», a que se engañe con una ilusión cualquiera, se suicide o se vuelva loco? Tal vez Camus respondería que el mundo carece de sentido, pero que el hombre que así lo comprende y que se rebela contra ello conquista un sentido para su existencia. Esta conquista sería, entonces, el objeto de la rebeldía. Pero si la vida humana puede hacerse significativa ¿es posible seguir hablando de la no significación del mundo? Para cada ser humano, «mundo» es todo aquello que puede ser objeto de aprehensión consciente; por tanto no sólo la naturaleza muerta y los demás seres vivos, sino también los otros hombres constituyen su mundo. Ahora bien, si la vida de los hombres puede configurarse bajo la forma de un destino, si algunos hombres viven este destino, hay un sentido que reivindicar, que está en el mundo, y éste no puede ser ya para mí del todo indiferente.

En cuanto a la extraña afirmación de que debemos vivir según la cantidad, acumulando «experiencias», ella nos conduce a nuevas contradicciones. Pues ¿cómo atribuir un valor a la suma de las experiencias si no lo tienen cada una de las experiencias sumadas? Por otra parte, si lo único que importa es la cantidad de experiencias ¿a qué título exigir que se las viva lúcidamente? y al formular esta exigencia ¿no introduce Camus subrepticamente un imperativo de cualidad? Si todas las experiencias son

homogéneas e indiferentes, da igual vivirlas o no vivirlas, morir a los diez años o a los ochenta, conocer un solo rostro o diez mil. No podremos tampoco hablar de «muerte prematura», pues ¿cómo reconocer una madurez para la muerte en este mundo de la completa equivalencia?

«Le Mythe de Sisyphe» nos abandona frente a estas interrogaciones. Debemos examinar si en otras obras de Camus despunta la respuesta.

* * *

«Le Malentendu» suministra un ejemplo de un destino absurdo: el del hombre que muere asesinado por dos seres que ama y que no lo reconocen. Uno de los personajes concluye que esto es normal, ya que «nadie es reconocido nunca».

No obstante, en un trabajo como el presente este drama interesa sobre todo porque en él asoma el tema ético que algunas obras posteriores del autor van a desarrollar. Camus parece haberse preguntado, por qué los hombres vienen a añadir su crueldad a la de la naturaleza y la muerte. Y su respuesta es que los hombres sólo son malvados porque pierden el don de la visión singular, porque no logran verse unos a otros en su concreta realidad; en otras palabras, porque abstraen y se olvidan pronto de aquello que no cabe en sus marcos conceptuales.

Así, en «Le Malentendu», Marta tendrá que luchar desesperadamente para que el viajero a quien se ha propuesto asesinar y robar, no se introduzca con su realidad singular en la conciencia de ella. «No tiene por qué preocuparse de nuestra soledad, le dice, ni debe inquietarle molestarnos, ser inoportuno o no serlo... sus únicos derechos son los de un cliente... a los dos nos conviene guardar las distancias... dos mujeres que le alquilan un cuarto no están obligadas, además, a admitirlo en su intimidad». Exasperada, le rogará: «no hable más de sus sentimientos. No tenemos nada que hacer con ellos. El crimen proyectado

ya no sería posible si el viajero rico y anónimo quedara substituído de pronto por un ser humano amistoso y benevolente, con sufrimiento, sus alegrías y sus experiencias de una vida. Marta le dice a su madre: «es más fácil matar lo que no se conoce... ¿Qué sería del mundo si los condenados empezaran a confiar al verdugo sus penas sentimentales? No es un buen principio».

Habría muchos otros aspectos que destacar en esta obra extraña: el carácter equívoco del diálogo, la obsesión de Marta por el mar, símbolo para ella de la liberación (Tal como Meursault mata en busca de la sombra, Marta lo hará para alcanzar el mar). Pero basta con lo dicho para señalar una tendencia que va a acentuarse en otras obras de Camus.

* * *

Dicha tendencia logra todo su desarrollo en «La Peste». El personaje central de esta novela es una ciudad contemporánea, superficial y neutra, «sin palomas, sin árboles y sin jardines» en la que es difícil morir; sus habitantes, dedicados principalmente a ganar dinero, trabajan de la mañana a la tarde y pierden luego «en los juegos de cartas en el café y en charlas sin importancia, el tiempo que les queda para vivir». En esta ciudad irrumpe una epidemia de peste bubónica, que viene a desordenar los sentimientos simples de esos hombres. Al principio siguen haciendo negocios, preparando viajes, expresando opiniones. Inútilmente tratan de concebir lo que se les espera. «Del otro lado del vidrio, el timbre de un tranvía invisible resonaba de golpe y refutaba en un segundo la crueldad y el dolor». Pero cuando la ciudad es aislada, aparece el miedo, y desde entonces sólo rige lo serio: la muerte, el amor, el nacimiento, el recuerdo. Se comprende que ya no cabe formular planes para el futuro, que no es lícito compensar la añoranza con la esperanza. Los amantes separados sólo pueden rumiar sus celos o sus remordimientos. Limitado para esos hombres el espacio en que

pueden desenvolver sus acciones, sellada su fantasía por la incertidumbre radical de su porvenir, quedan entregados a un sentimiento de culpabilidad y de impotencia. En vano llegan de otras ciudades mensajes alentadores de solidaridad: adquieren sin quererlo un tono grandilocuente y falso; los sentimientos de un hombre no tienen verdadera resonancia en aquellos que carecen de las mismas experiencias.

En uno de los habitantes de esta ciudad, Tarrou, reconocemos algunas características de «l'étranger»: el mismo escepticismo para todo lo que excede el marco de su experiencia, el mismo detallismo minucioso e irónico. Sólo que estos rasgos están aquí al servicio de una moral de comprensión y buena voluntad. Este personaje expresa algunas ideas de Camus: los hombres se matan unos a otros porque viven en la abstracción; para volver a lo concreto se necesita un permanente esfuerzo de la voluntad, alimentar la tensión que conserva nuestra simpatía por el prójimo, no ceder un instante a la distracción que nos reemplaza los seres y las cosas por conceptos. Otras ideas del autor aparecerán en boca del Doctor Rieux: lo fundamental y primario es vivir en función del hombre, «de su pobre y terrible amor», de su sufrimiento y su exilio, luchando contra la violencia que sobre él ejerce la muerte. Rieux se describirá a sí mismo como un hombre que, no pudiendo ser santo y negándose a admitir el sufrimiento humano, se ha esforzado sin embargo por ser un médico. «Por el momento, dirá, hay enfermos y hay que sanarlos. Después reflexionarán y yo también». Su moral es ante toda una moral de servicio basada en la rebeldía contra la muerte.

Otros, como el periodista Rambert, expresarán su rebeldía mediante la tentativa de fugarse en busca de la felicidad individual que les han arrebatado. Para ellos, la enfermedad misma, las medidas preventivas, la organización sanitaria, con sus estadísticas y sus fichas, se les aparecerán como una abstracción inhumana que los aparta de la vida. El autor simpatiza también

con esta actitud; ve en ella un principio sano: el de la rebeldía contra la coacción social niveladora. Pero, en definitiva, el periodista Rambert habrá de comprender que él ya no es un forastero en esa ciudad sitiada, que no se puede ser feliz solo sin tener vergüenza, y una razón de honradez y de dignidad le impide fugarse.

Terminada la epidemia, la ciudad vive en un frenesí su vuelta a la normalidad. Rieux reflexiona sobre la prueba pasada y la vida que comienza; se dice a sí mismo que es poco importante saber si la experiencia que ha vivido tenía o no un sentido; que sólo se trata de ver qué es lo que suele ser concedido a la esperanza humana. Piensa que no hubo respuesta para aquellos que se dirigían por encima del hombre a algo que no lograban concebir: Tarrou encontró esa paz difícil de que había hablado, pero sólo en la hora de la muerte, «cuando no podía servirle ya de nada». Y concluye que, si hay algo que siempre es lícito desear y que a veces se obtiene, ello es la ternura humana.

Para dar una noción completa de esta obra habría que referirse al estilo viril en que está escrita, al tono de camaradería sencilla y familiar que el autor logra dar a su lenguaje, a su humor de «pince sans rire», a la ternura con que trata ciertos rasgos humanos—el noviazgo de Grand, por ejemplo—a su don de crear imágenes sensoriales y directas como las encontramos en las evocaciones del futbolista («la limonada que pica las gargantas desecadas con mil agujas refrescantes»). Habría también que censurar ciertos capítulos divididos por temas, en que falta el elemento esencialmente novelesco, que es la acción de los personajes. Pero lo que me interesa destacar es que de ella se desprende una conclusión optimista: los hombres son mejores de lo que ellos se creen, hay en ellos más materia para provocar la admiración que el desprecio. El temor los obliga a la abstracción, a prescindir de lo concreto en que se generan los sentimientos; pero la experiencia de la misma desgracia temida les devuelve el sentido de la fraternidad humana y el amor.

* * *

En su drama «L'Etat de siege», Camus vuelve a tratar el tema de «La Peste». En verdad, es ésta una tentativa desgraciada. El carácter sutilmente simbólico de «La Peste» se torna aquí alegoría demasiado transparente. La crítica adquiere un carácter más caricaturesco que irónico. La atmósfera de una ciudad española que Camus quiere proporcionar al público resulta fuera de tono, con notas a menudo retóricas. El estilo no tiene la sobriedad que le encontramos en las obras anteriores. Da la impresión de que el autor hubiese violentado su temperamento en una tentativa de hacerlo más barroco.

También es lamentable que Camus haya acentuado en este drama la velada referencia a los acontecimientos del siglo que el público creyó descubrir en «La Peste». Ello confiere a «L'Etat de Siège» un carácter circunstancial y limitado.

En el aspecto constructivo de su obra, «L'Etat de Siège» sólo aporta una idea nueva en relación a «La Peste»: no triunfa de la muerte el que se le escapa, sino aquel que la elige libremente, aquel que le da cita para ponerse en regla con ella.

Pero ya es tiempo de que recapitulemos a fin de comprender la evolución que ha sufrido el pensamiento de Camus.

* * *

En esta evolución hay dos momentos claramente diseñados: el primero, predominantemente negativo, se manifiesta principalmente en «L'Etranger», «Le Mythe de Sisyphe», «Le Malentendu» y «Calígula»; el segundo, que importa un esfuerzo de restauración, está anunciado por ciertos aspectos de «Le Malentendu» y por la conclusión de «Calígula» y encuentra una expresión más acabada en «La Peste» y «L'Etat de siège».

Sería un error, sin embargo, acentuar en exceso el carác-

ter negativo de la primera etapa. Desde luego, las opiniones expresadas por Camus en ese período de su evolución fueron limitadas por él mismo en su alcance, como queda de manifiesto en el prefacio de «Le Mythe de Sisyphe», que sólo les atribuye una validez provisoria. El autor parece haber comprendido que toda destrucción se hace, consciente o inconscientemente, con miras a una creación ulterior; pero, también, que la negación es una etapa ineludible, que la creación no es posible en su auténtica realidad sino cuando se derriban los ídolos, cuando se denuncian los falsos sentimientos que los hombres invocan, a menudo con mala fe y en provecho propio, y que crean en los más jóvenes una repugnancia o un recelo hacia todo sentimiento.

Por lo demás, no se puede interpretar al autor demasiado literalmente cuando nos afirma que todas las experiencias son indiferentes y se equivalen. La indiferencia a que se refiere Camus sólo caracteriza a las cosas y a los seres cuando se les considera independientemente de la conciencia que tenemos de ellos. «Todas las experiencias son a este respecto indiferentes, dice, en «Le Mythe de Sisyphe». Las hay que sirven al hombre y las hay que no lo sirven. Lo sirven cuando es consciente. En caso contrario, carecen de importancia». El hombre y su conciencia son, pues, la medida de la significación de las cosas. Tal es, reducida a sus justos límites, la primera afirmación de Camus. Ella importa una exigencia de considerar lo real desde el punto de vista del sujeto que lo vive. Ahora bien, en las obras de este momento, hay implícita la afirmación de un valor, aunque referido al sujeto: lo primero que Camus descubre es que el mundo, antes que una significación racional, ética o religiosa, tiene para él una significación estética. Cuando «L'Étranger» formula el deseo de que asistan a su ejecución muchos espectadores y de que lo acojan con gritos de odio, prescinde de la condenación moral que estos gritos expresan, elimina toda relación «personal» entre esos

espectadores y él mismo; piensa solamente en la belleza que contiene la visión de una muchedumbre enfurecida, comparable a la de un mar tempestuoso, y cree que tal vez esa belleza podrá consolarlo de tener que morir. Todos los artistas han experimentado esta ruptura de la solidaridad humana que está en el origen de su oficio: las pústulas y llagas que cubren un cuerpo, con sus variados colores, pueden ser el tema de una gran pintura; basta recordar ciertas telas de Bruegel el viejo, ciertas crucifixiones de Grünewald, para reconocerlo. Hay siempre por lo menos un instante, en la visión estética, en que desaparecen los sentimientos llamados «normales», en que el mundo queda reducido a un puro espectáculo, en que los demás hombres aparecen sólo como paisajes. «El hombre absurdo, cuando contempla su tormento, hace callar todos los ídolos» dice Camus en «Le Mythe de Sisyphe». Pero agrega que «en el universo de súbito devuelto a su silencio, las mil pequeñas voces maravilladas de la tierra se elevan. Llamadas inconscientes y secretas, invitaciones de todos los rostros, son el reverso necesario y el precio de la victoria. No hay sol sin sombra y es necesario conocer la noche». El silencio que exige Camus está destinado sólo a poder escuchar mejor las palabras de belleza que el mundo contiene. La noche de que nos habla sólo oscurece aquello que carece de significación estética.

La segunda etapa de la obra de Camus importa un intento de restablecer la vigencia de una moral. Sin duda, su ética está apenas elaborada: se apoya en un principio un tanto vago de solidaridad humana y sólo se dirige a defender la vida. Pero esto basta para comprobar que ha tenido lugar el «salto cualitativo» de que habla Kierkegaard, que el autor ha pasado de estadio puramente estético al estadio ético. Ya no se trata del simple goce del instante y del arte de cogerlo sin dejarse coger. Surge ahora la responsabilidad y la decisión que confieren a la vida su seriedad. El primer estadio sólo se hace presente, como una reminiscencia, en forma de ironía. Muchas afirmaciones expre-

sadas por Camus en el momento inicial de su pensamiento no pueden ya mantenerse en éste. Por ejemplo, si sólo hay un valor en el hecho de vivir más años, habría que vivir prudentemente, evitando todos los riesgos que amenazan cortar el desenvolvimiento de la propia existencia; por el contrario, dentro de la moral que queda esbozada en «La Peste», habría un valor en sacrificar esta existencia por el prójimo, en asumir todos los riesgos para evitárselos a los demás.

Pero toda ética que no trascienda del plano puramente vital se consume en una contradicción interna. En efecto, si la vida es el valor supremo ¿a qué título se puede exigir de los hombres que la sacrifiquen? y, especialmente, ¿por qué habría de sacrificarse una vida joven y fuerte por otra más débil y próxima a agotarse? La filosofía de la vida en la medida en que se mantiene fiel a su sistema de valores, no logra dar una respuesta satisfactoria a estas preguntas. Y es que la mera vida temporal es un hecho y lo que a la ética se exige es que dé respuesta a una cuestión de derecho. No basta comprobar que, cuando el sufrimiento rompe la visión abstracta que los hombres se forjan, éstos son bondadosos y caritativos. Con ello seguimos apegados al hecho. Lo que se trata de saber es si hay algo que legitime la simpatía humana y la caridad; en otras palabras, por qué debemos hacer el bien y no el mal. Y en la medida en que se exija un sacrificio (de tiempo, de salud, de posibilidades creadoras, de la vida misma) habrá que afirmar un valor más alto que aquello que se trata de sacrificar. La sola rebeldía no legitima nada, pues toda rebeldía o bien es en función de algo, de un valor que la orienta, o bien carece de sentido.

Así, al parecer, los supuestos mismos de esta segunda etapa del pensamiento de Camus, anuncian otra que correspondería a lo que Kierkegaard llama el «estadio religioso»: en ella la vida queda jerárquicamente sometida a un valor que la trasciende, llámesele muerte, eternidad o Dios.

No es posible prever cómo habrá de dar Camus el nuevo

«salto cualitativo» que le impone el camino en que se ha internado. No es posible saber tampoco si habrá de ser capaz de él o si su obra quedará trunca. Pero hay en «La Peste» y «L'Etat de siège» algunos elementos anunciadores de un nuevo espíritu. El valor atribuído al sacrificio y a la muerte consentida, permite vislumbrar una concepción más amplia en que la muerte no sería ya el absurdo por excelencia, sino por el contrario la razón de vivir. La desgracia, el sufrimiento, la peste misma, aparecerían como los reveladores de la seriedad de la existencia, como los mensajeros de lo Otro, de lo extraño y terrible, que viene a romper la estúpida confianza de los hombres en la continuidad mundana y a dar un sentido a su existencia. Y el significado ético de nuestras acciones radicaría entonces en que es necesario poder aprobarlas ante la muerte.

* * *

Alguien podría preguntar: Si hemos de volver a una ética muy semejante a aquella que han enseñado en el pasado los teólogos y los santos, si hemos de volver en definitiva a afirmar un sentido que trasciende la existencia más o menos análogo al que predicán las religiones consagradas, ¿acaso era necesario comenzar por negar esa ética y estas religiones? A esto debemos responder: Sí, era necesario. Nuestra convicción personal es la ganancia neta que resulta de ese rodeo aparentemente inútil. Antes cabía la adhesión ciega, por respeto a la autoridad, por miedo o por desesperación. Pero cuando la negación está consumada ya no se puede adherir; hay que re-crear. Además, la analogía es más aparente que verdadera. Después del rodeo de la destrucción, lo que se restaura aparece con un matiz diferente. Y, como dice Camus en sus «Lettres a un ami allemand», «hay matices que tienen la importancia del hombre mismo». Por otra parte, no es culpa de los hombres de una generación si el caudal de convicciones que las generaciones anteriores les

transmiten no resulta para ellos convincente. No es su culpa si aún las creencias aparentemente más sólidas se gastan con el uso de la historia. Cuando llega el tiempo en que se derrumba una jerarquía, sólo hay una posibilidad creadora: la de aceptar ese derrumbe como un hecho consumado y volver a plantearse por sí mismo el problema del sentido de la existencia.

Pero nuestra generación no es la primera generación crítica; es legítimo suponer que nuestra experiencia ha sido vivida de un modo muy análogo en la Atenas sofística, en la decadencia de Roma, en los comienzos del Renacimiento y del Romanticismo. También entonces el mundo cultural sufrió una dislocación de sus cimientos y hubo que comenzar de nuevo partiendo de la propia experiencia. Es interesante considerar cómo llegan a producirse en la historia estos momentos críticos. Tratemos de comprenderlo.

Nace una concepción del mundo basada en la experiencia de unos hombres; pero éstos quieren que sus convicciones puedan transmitirse a otros hombres con independencia de sus propias circunstancias históricas y personales; expresan entonces estas convicciones de un modo abstracto y general, y paulatinamente ellas van perdiendo su respaldo en la experiencia, su apoyo en los hechos vividos. Llega un momento en que las ideas, en vez de emanar espontáneamente de los hechos, son una coraza que se les impone y a la que éstos tienen que someterse como puedan. La vida aprende pronto a moverse con habilidad y astucia por entre los resquicios que las ideas dejan. Hasta que, por último, los hombres se deciden a abandonarlas, pues ellas se han apartado tanto de las condiciones de su experiencia personal que de nada les sirven. El mundo aparece entonces como irracional porque no corresponde a los moldes de una razón caduca y las nuevas vivencias aun no han sido racionalizadas. Surge la necesidad de reivindicar la propia experiencia, de volver a la conciencia, a sus datos inmediatos y a sus certidumbres primarias; y se exige la tabla rasa de una absoluta

indiferencia, al menos como punto de partido metódico que permitirá reconocer las diferencias reales. Habrá que volver a dar nombres a los hombres y a las cosas, porque los usuales ya no los designan.

Tal ocurre, por ejemplo, con la idea de Dios en el curso del desarrollo de la concepción teológica del mundo. Para el hombre que nace a una experiencia religiosa, Dios es, por definición, *el que es*, el que da ser a las cosas y los seres que son. Este hombre verá su vida como un diálogo y los hechos de ella como un mensaje de ese poder extraño al que se enfrenta. No sabe aún si Dios será para él bueno u odioso, justo o arbitrario. Sólo sabe que existe. Pero la experiencia religiosa consiste en amar a Dios, y, por tanto, en atribuir un valor a la aceptación de los hechos que la vida nos depara y, en especial, a la muerte. Cuando se alcanza esta aceptación se puede afirmar que Dios es un ser perfecto. La infinita perfección de Dios es, pues, en su origen, no una definición, sino una tarea que nos es propuesta. Pero, para provocar en otros la aceptación religiosa, se termina definiendo a Dios como el ser infinitamente perfecto; se piensa que, de este modo, los hombres se dirán que todo lo que les ocurre es para su bien y que únicamente sus limitaciones les impiden comprenderlo. Sólo que, entonces, Dios no es ya un objeto de experiencia, ni deriva para nosotros su perfección de la aceptación de toda realidad; ha dejado de ser el interlocutor necesario en el diálogo del vivir; definido, no como el que es, sino por su infinita perfección, se ha convertido en un concepto. Y nace la duda sobre su existencia, pues cabe admitir que a este concepto no corresponda realidad alguna. En definitiva, la vida aparece a los hombres demasiado dura y cruel para que puedan reconocer en ella sin dificultad el lenguaje de un ser perfecto. Dios queda entonces exilado de la experiencia, pasa a ser un personaje que está en las iglesias y no en el centro de cada vida individual. No es, pues, extraño que el hombre crítico (Meursault, por ejemplo)—para quien el acento de importancia está colocado

en sus propias vivencias—deje de interesarse en el problema de Dios. Así, la discusión entre el verdadero creyente y el verdadero ateo no puede conducir a nada, pues para el primero Dios existe por definición y para el segundo es tan ajeno a su experiencia que el problema mismo de si existe no se le plantea. El ateo sólo podrá llegar a creer en Dios si puede volver a nombrarlo partiendo de su propia experiencia.

Otro tanto ocurre con la idea del amor. Cuando, por ejemplo, Meursault le dice a María que posiblemente no la ama, pero que todo ello carece de importancia, está confrontando su sentimiento real con un sentimiento típico y convencional. Comprueba entonces que lo que siente no corresponde precisamente a lo que los hombres llaman habitualmente «amor». Y no quedará liberado de este escrúpulo sino cuando se decida a nombrar como amor su deseo de poseer a María («porque llevaba un hermoso vestido con rayas rojas y blancas»), su alegría ante la risa de ella y la busca desesperada de su rostro en las rugosidades de los muros de su celda.

Es característico de la generación crítica una suspicacia original hacia las palabras, especialmente cuando a ellas va adscrita una avaloración. El hombre crítico, aunque no niegue todo valor, quiere que cada uno de sus sentimientos rinda su prueba; se abstiene, por tanto, de estimularlo o interpretarlo con un nombre anticipado. Y es que el nombrar constituye una empresa temeraria, no sólo porque con ella lo sorpresivo e individual pierde su enigma, queda conjurado al asimilársele a una experiencia colectiva, sino sobre todo porque cada palabra desbroza en nosotros el camino para una actitud ulterior. Ahora bien, el hombre crítico no está dispuesto a entregarse confiadamente a las actitudes que derivan de las palabras usuales; sabe que si lo hace su realidad más íntima puede quedar traicionada, pues se ha roto el vínculo entre esas palabras y su experiencia. Así, Fausto, personificación de la crisis romántica, después de contemplar el caudal de su ciencia, se reconoce in-

capaz de «llamar a un niño por su verdadero nombre», y habrá de aceptar la oferta de Mefistófeles que le devuelve la frescura de una experiencia adolescente. «El sentimiento es todo: ruido y humo son las palabras que empañan el fulgor de los cielos». En la crisis cultural va implícita una exigencia de que cada sentimiento conquiste por sí solo a su nombre y con él el derecho a nuestra aprobación o rechazo.

* * *

Pero ¿puede tener algún sentido lo que está destinado a la destrucción? ¿A qué esforzarnos por reconquistar un mundo significativo si también los nombres que damos a las cosas se gastarán con el uso del tiempo, si ha de llegar un momento en que podrán encubrir la mala fe de unos hombres decadentes hasta que una generación crítica los desconozca y tenga que volver a inventarlos? ¿Cómo conservar el entusiasmo de nuestra creación si sabemos de antemano que la historia se arrepentirá de ella y tendrá que volver a comenzarla? ¿Qué sentido tiene esta ascensión, esta caída y esta nueva ascensión, este ritmo de inspiración y expiración que se repite en la historia? Ganar un matiz, tal vez. Pero ¿puedo yo prever acaso cuál es el matiz de mis entusiasmos que habrá de perdurar? Es ésta, en verdad, una de las más trágicas encarnaciones del mito de Sísifo. Parecería que el ser humano hubiese sido condenado por los dioses a elevar sus convicciones hasta una altura en que dejan de ser tales y caen arrastradas por el peso de su inutilidad. ¿No pueden los hombres hacer cesar la humillación de este trabajo? Yo pienso que pueden hacerlo. «La ley del progreso sólo existirá cuando los hombres se decidan a progresar», dice en alguna parte Baudelaire. No hay leyes culturales inexorables que encadenen al hombre, porque la cultura depende esencialmente de su decisión. Ha estado sometido el péndulo que lo arrastra de la reivindicación de la experiencia singular a su formulación

conceptual, sólo porque lo ignoraba. Puede liberarse de la ley que ha regido sus acciones desde que, conociéndola, decida contrariarla. No hay dialéctica histórica ni constante alguna de los llamados ciclos culturales que estén por encima de la libertad humana, porque la historia es la expresión de esta libertad.

Es verdad que para comunicar nuestras experiencias debemos darles una expresión abstracta. Pero al abstraer podemos cuidarnos de que nuestros conceptos no pierdan su fundamento en las cosas, de que conserven en su seno la variedad cualitativa de nuestra experiencia y se amolden a ella. Podemos cuidarnos de integrar lo diverso en una unidad sin homogeneizarlo. La contradicción de razón y vida quedaría salvada si, en vez de oscilar históricamente entre la abstracción descarnada y la experiencia de lo concreto, supiéramos apoyar siempre esa abstracción en esta experiencia. Pero basta con estas insinuaciones cuyo desarrollo daría tema para otro ensayo.