

# El concepto de lo clásico en la obra de Albert Camus

## Vol. 1

Autor:

Futten de Cassagne, Inés

Tutor:

Aldao, Federico

1980

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras en Letras.

Posgrado

1980

1980

TESIS DE DOCTORADO:

EL CONCEPTO DE LO CLASICO EN LA OBRA

DE ALBERT CAMUS



profesora Inés Futtén de Cassagne

director de tesis: prof. Federico Aldao

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

1980

TOMO I

En homenaje a Albert Camus, a veinte años de su muerte

"Lorsque les mots et les phrases, même les plus simples, se paient en poids de liberté et de sang, l'artiste apprend a les manier avec mesure. Le danger rend classique..."

(Discours de Suède, II,p.1095)

"Retournons au classicisme, par modestie"

(Carnets II,p.101)

"Comme le vrai classicisme n'est qu'un romantisme dompté, le génie est une révolte qui a créé sa propre mesure.

(L'Homme Révolté, II,p.674)

A mi esposo,  
a mi madre,  
a mis hijos

V. 1

SUMARIO

✓ Introducción, método y plan de trabajo. . . . . pág. I

✓ I parte

DESARROLLO DEL CONCEPTO DE LO CLASICO EN EL PENSAMIENTO  
DE ALBERT CAMUS - ENSAYOS TEORICOS Y TEORIA DE LA NOVELA

✓ Cap.1° - "EL MITO DE SISIFO", punto de partida de indagación teoreti-  
ca. El enfoque: comprensión, teoría, juicio - El punto de  
partida: la sensibilidad absurda - Análisis del fenómeno:  
conciencia y desgarramiento - El razonamiento absurdo y sus  
consecuencias: rebeldía, libertad, pasión - Significación  
del arte: reiterar y fijar la vivencia del absurdo. La nove-  
la - La inteligencia que ordena: regla estética de limita-  
ción y equilibrio - El aspecto voluntario de la creación:  
clarividencia, disciplina, aplicación, terquedad - Conclu-  
sión: encontrar el equilibrio, "ese lugar geométrico del  
hombre y de lo inhumano". . . . . pág. 1

✓ Cap.2° - EL CONCEPTO DE LO CLASICO EN EL PERIODO DE GESTACION DE  
"EL HOMBRE REBELDE"

I - EL APORTE DEL CLASICISMO FRANCES

"LA INTELIGENCIA Y LA GUILLOTINA" - La tradición clásica de  
la novela francesa - Unidad de intención y estilo: en la no-  
vela triunfa una idea preconcebida, la inteligencia - Pa-  
sión e inteligencia: Una "serie de novelas secas y ardien-  
tes" - Novela clásica y moral: el arte entra en la vida -  
"INTRODUCCION A LAS MAXIMAS DE CHAMFORT" - Una novela no or-  
ganizada - El culto del carácter: pasionalidad y voluntad -  
"Nuestros grandes moralistas son nuestros novelistas" - Las  
virtudes clásicas: coherencia, lógica, exigencia obstinada  
de la moral - Arte y moral de enfrentamiento: tragicidad y

dualismo - Conclusión: "el clasicismo, un romanticismo domado". . . . . pág. 20

II - EL APORTE DE GRECIA

"Grecia nos enseña. Grecia es la sombra y la luz" - La tradición que jamás negó la grandeza humana - "EL EXILIO DE HELENA": el mundo ha sido amputado de lo que hace su permanencia - Belleza, naturaleza, límite, equilibrio, armonía - Contemplación y transfiguración. . . . . pág. 37

Cap.3° - EL CONCEPTO DE LO CLASICO EN "EL HOMBRE REBELDE"

I - EL MUNDO DE LA REBELDIA

El nuevo punto de partida: la rebeldía - La rebeldía revela la naturaleza humana - Rebeldía y medida - La ley de la medida es ley de antinomias - Rebeldía, clasicismo, realismo - Desmesura, romanticismo, irrealismo - El nuevo clasicismo de disidencia - El romanticismo en la literatura - La rebeldía de los dandys: pose, desafío, frenesí - Un precursor: Sade y las "aventuras de la imaginación" - El desbalanceo en la poesía post-romántica - El romanticismo de la ideología: "la revolución es una cruzada metafísica desmesurada" - La razón, "pasión inflexible" - La "divinización de la Historia" - El parecer reemplaza al ser" - "Romanticismo ciego" - "producir los valores y la verdad" - La corrección de la desmesura romántica: retorno a la medida - "Que cada uno confiese al otro que no es Dios, y aquí se acaba el romanticismo" - La regla ejemplar del arte: "ni formal ni sumisa a la historia". . . . . pág. 48

II - LA NUEVA SOLUCION CLASICA

Arte y rebeldía - Relación del arte con el mundo real: "rechazo y consentimiento", contemplación y acción - "Reivindicar una parte intacta de lo real cuyo nombre es la belleza"-

"Proceso al arte" de los movimientos revolucionarios - "¿Se puede rechazar la injusticia sin cesar de saludar a la naturaleza del hombre y la belleza?" - Unidad, exigencia metafísica - Configuración crítica - Teoría de la NOVELA: corrección de lo real, transfiguración - Unidad de estilo: "la novela entra en el devenir para darle el estilo que le falta" - Dos herejías: formalismo y realismo - "Toda unidad que no sea de estilo es una mutilación" - Conclusión: Clasicismo creador y revolución creadora. . . . . pág. 86

Cap.4° - EL CONCEPTO DE LO CLASICO EN EL "DISCURSO DE SUECIA"

El Premio Nobel de Literatura - El planteo: el artista, hoy - Soledad y solidaridad - Libertad y verdad - Belleza y humanidad - Trabajo y cultura - El dilema del artista, hoy: ¿literatura de rechazo o de consentimiento? - El arte "lujo mentiroso": "arte de salón" o "arte formal" - Primer intento de solución: un arte de "rechazo" que se volvió "ficticio" - Segundo intento de solución: un "realismo" que resulta "imposible" - El realismo "socialista": mentira e insignificancia - Resultado: formalismo y realismo convergen en una misma mentira y supresión del arte - Primera conclusión: La verdadera regla (de estilo) se halla "a mitad de camino entre el artista y su objeto" - Segunda conclusión: el arte verdadero es testimonio de miseria y de grandeza - Tercera conclusión: realidad y trascendencia - "La imagen fugitiva e insistente de una realidad que reconocemos sin haberla nunca encontrado" - Conclusión de esperanza: "Alegrémonos ...el riesgo hace clásico" . . . . .pág. 108



V.2

II parte

LA EXPERIENCIA DE LO TRAGICO - TEORIA DE LA TRAGEDIA

Cap.1° - EXPERIENCIA Y TESTIMONIO DE LO TRAGICO EN LOS ENSAYOS LIRICOS

Los ensayos líricos: emoción y reflexión - "EL REVES Y EL DE RECHO": las imágenes a las cuales por primera vez se abrió el corazón - "Todo ésto, ¿no puede conciliarse?" - Entre sí y no: todo es simple, todo es así - La conciencia del exilio y los signos de la patria - La vivencia del "carpe diem" - El equilibrio del instante: amor a la vida y desesperación de vivir - "Entre este reverso y este derecho del mundo yo no quiero elegir". . . . .pág.

"BODAS" - Experiencia mística natural: acuerdo del hombre con el mundo y con el límite de su condición - Percepción objetiva y coincidencia con lo que se es - Presencia y desasimiento: no poder ir más lejos - No trampear: no hay felicidad sobrehumana - Verdad trágica, verdad a la medida del hombre. . . . .pág.

"EL VERANO" - El tema solar: conocimiento, belleza, reino - Confrontación con la experiencia europea - "No excluir nada" - Recurso al mito: lo histórico y lo perenne - El mito de Prometeo: no mutilar al hombre - El mito de Helena: reconquistar la belleza natural - El mito de la caverna y la verdad - El mito de Ulises: el retorno al reino - "La antigua belleza me había impedido desesperar" - El "secreto": la otra cara de la luz - Lo sagrado: la noche y la imagen del mar - Conclusiones: Lo trágico ha de ser como un gran puntapié a la desgracia. . . . .pág. 140

Cap.2° - TEORIA DE LA TRAGEDIA

El discurso de Atenas "SOBRE EL PORVENIR DE LA TRAGEDIA" y trabajos teórico-críticos complementarios - Tragedia y drama: "ei drama es simplista, la tragedia es ambigua" - Las fuerzas

que se enfrentan en la tragedia y su límite - La fórmula de la tragicidad: "una rebeldía y un orden como dos arbotantes que se apuntalan mutuamente el uno al otro" - Misterio y razón: "Si todo es misterio no hay tragedia; si todo es razón, tampoco" - Balanza trágica y épocas trágicas: entre pensamiento sagrado y pensamiento crítico - "Nuestra época es trágica, ¿renacerá en ella la tragedia?" - La "hybris" del hombre actual: el destino ha tomado el rostro de la "historia" - La actitud trágica transfiguradora: ni "someterse a la fatalidad" ni pretender más de "lo posible" - Purificación y lección de la tragedia: "Todo está bien" - Problema de la tragedia moderna: "recrear una nueva sacralidad" - El aporte del "teatro religioso anterior a la tragedia": Montherlant, Claudel, Calderón de la Barca - El aporte de Faulkner: la "religión del sufrimiento" - El aporte de Dostoievsky: una "religión socialista" - Conclusiones. . . . . pag. 191

↓  
Cap. 3° - LA ESTILIZACION TRAGICA

"No lo real solo, ni la imaginación sola, sino la imaginación a partir de lo real" - Paso "hacia una región más elevada" totalmente significativa y universal - Formas simbólicas de tragicidad: mitos, caracteres, lenguaje, ambientación - Mitos: esquema de enfrentamiento, imágenes que nacen de la percepción - Caracteres: simplificados, antagónicos, extremos, iguales en fuerza y razón - Lenguaje: hierático y familiar, bárbaro y sabio, misterioso y claro, altanero y lastimoso - El aporte de Faulkner al lenguaje de la tragedia moderna - La ójiva gótica: imagen para el contenido y para las formas de estilización trágica - Ambivalencia del ambiente: los niveles de lo cotidiano y de lo sacro - Ejemplos de Faulkner y Melville - Decorados de "Los Poseídos" - UNIDADES CONCERTADAS de acción, lugar y tiempo: lugar y tiempo emplazan la acción - La UNIDAD indica LIMITE: encierro y ocasión - Regla que depende del con

tenido - LAS UNIDADES CONCERTADAS en las OBRAS DRAMATICAS - "CALIGULA": Los pasos de la lógica de lo imposible y el lugar que la suscita - "EL MALENTENDIDO": el desplegarse de la esperanza imposible - "Esa habitación está hecha para dormir, y este mundo para morir" - "LOS JUSTOS": verosimilitud y significado - "Rusia entera es una prisión"; "Entre el atentado y el patíbulo hay toda una eternidad; quizás la única para el hombre" - "EL ESTADO DE SITIO": murallas y período de encierro - Descubrimiento de los límites del orden y de la libertad - Las UNIDADES CONCERTADAS en las OBRAS NARRATIVAS - "LA PESTE" - Encierro inicial: hábitos sin "sospecha de otra cosa" - El refugio se convierte en prisión - "El tiempo pareció fijarse" - La ocasión y su ganancia: lucidez sin esperanza - Crónica y objetividad - "LA CAIDA" inversión farsesca de lo trágico - La subjetividad de un "comediante trágico" - Acción, lugar y tiempo proyectados fantásticamente - Rumiar de sucesos pasados - "Holanda es un sueño" - El "mar conduce a aventuras fantásticas" - Bruma y romanticismo - El sueño se convierte en infierno - El último círculo: instalarse en el cinismo y la traición - El "tiempo de la caída" - La deformación de lo humano - La extensión no es incompatible con la unidad - Las UNIDADES CONCERTADAS en los RELATOS BREVES: "EL EXILIO Y EL REINO" - Condensación y simplificación - "LA MUJER ADULTERA": El encierro del hábito: exilio - La oportunidad de acceder al reino - El "desierto" y las tres fases de la experiencia mística - "EL RENEGADO": subjetividad, tinieblas, alienación - "LOS MUDOS": encuentro de solidaridad y encuentro místico en soledad - "EL HUESPED": entre el encuentro y el desencuentro, la indiferencia - "LA PIEDRA QUE CRECE": vacilación y decisión - "JONAS": caricatura trágica - Desperdiciar la oportunidad - Mezclar el lugar y dejar fluir el tiempo.

Conclusiones - La estilización trágica es el logro peculiar del clasicismo de Camus - Diferencias de género: duraciones dramática y novelística - Acercamiento de los géneros - Regla: "adaptar la forma al contenido" - Otras "técnicas de teatro" - "La verdadera tradición del arte" - Géneros y estilos distintos, obra única - "He buscado ante todo la verdad, y los valores de arte que la reflejan". . . . .pág. 225

| CONCLUSIONES. . . . .pág. 269

\ BIBLIOGRAFIA. . . . .pág. 275

Ia. PARTE

DESARROLLO DEL CONCEPTO DE LO CLASICO EN EL PENSAMIENTO DE

ALBERT CAMUS

ENSAYOS TEORICOS Y TEORIA DE LA NOVELA

## Introducción

¿Por qué elegí a Albert Camus?

Los motivos fueron muchos, pero todos arrancan de uno: me hallo a gusto leyéndolo, dialogando con él, siguiendo su reflexión, recreando imaginariamente su universo artístico. Esto es lo definitorio: el encuentro. Trabajar sobre la obra de un autor requiere horas y horas de convivencia con sus enfoques, sus ideas, sus temas, sus imágenes, su estilo. Exige interesarse por su experiencia vital, intelectual y artística; comprender sus intenciones, y sus aspiraciones acompañarlo en sus tentativas, participar de sus logros. Congeniar con el hombre, compartir el camino del pensador y del literato, y estar dispuesto no sólo a penetrar en su mundo, sino a transitarlo, y no una sino muchas veces, para ahondarlo, para valorarlo, para justipreciarlo.

Camus me garantizaba tanto el deleite como la constancia. Me atraía y me intrigaba. También me desconcertaba, lo cual era un estímulo más para seguir frecuentándolo y para internarme más y más en los caminos de la investigación.

Todo empezó hace unos años. Un admirado profesor, en una clase de filosofía, dijo: "El hombre rebelde" es uno de los grandes libros del siglo". Esto me determinó a volver a Camus. Habiéndolo gustado antes en sus obras de imaginación -"El extranjero", "La Peste", y sus dramas- descubrí en "El Hombre Rebelde" su faz de pensador. Esta completaba la ya conocida, la aclaraba y, sobre todo, iluminaba acontecimientos actuales en que me veía envuelta junto con mis más cercanos. "El Hombre Rebelde" planteaba el problema

de la violencia, desgracia compartida por todos. Indagaba sus causas ideológicas remontándose por los cauces de la historia, analizando un proceso de ideas y de inquietudes expresadas bajo formas diversas. El enfoque era amplio y penetrante. Llegaba hasta una raíz donde se veían brotar tantas y tantas manifestaciones. Desentrañaba, poniéndola en evidencia, una situación, que a más de histórica, es metafísica: el hecho permanente de la disconformidad humana ante su condición existencial, frustrada por la limitación y amenazada por el mal. El hombre moderno, apartado de la antigua visión de un orden natural y de la conformidad que le procuraba creer en su origen sagrado, resultaba lógicamente "un hombre rebelde", uno que procura resolver por sí su problema existencial, el mismo que, en esa tentativa, había llegado finalmente en nuestros días al "impasse" de la violencia, y toda clase de "desmesuras".

La audacia de Camus consiste en haberse atrevido a interrogar a la misma rebeldía sobre sus "razones" para tratar de hallar en ellas un principio positivo capaz de poner freno a sus desbordes. Su gran hallazgo es, precisamente, el rescatar la exigencia latente que oculta la insurrección. Y esta exigencia resultó ser, nada menos, la de tener en cuenta aquello que todo hombre traía consigo al existir y que le era común con todos los demás. Camus descubre que la rebeldía se refiere a un valor anterior (que es el que la desencadena) y al impulso solidario que es compartido por todos, y no invalida, con todo, las diferencias individuales. El fenómeno de la rebeldía se vuelve entonces un indicador de algo permanente y común a todos los hombres. Camus llega así a decir que "el análisis de la rebeldía conduce, por lo menos, a la sospecha de que hay una naturaleza humana como lo pensaban los Griegos, y contrariamente a los postulados del pensamiento contemporáneo" (II, p.425).

La rebeldía se convierte entonces en un "nuevo punto de partida". Referida a lo "que es", a un valor preexistente a la existencia y a la historia, permanentemente vigente para todos, resulta ser principio de "medida" para el obrar humano. Camus considera que la rebeldía es capaz de encauzar el movimiento transformador que ella impulsa, y dándole el límite que ella misma revela.

Equilibrará en él los aspectos de afirmación de ese obrar transformante (el dar curso a lo "que es" y desarrollarlo) con los de negación (el rechazo de lo que en la realidad se opone a tal desarrollo). La rebeldía permitiría a la humanidad retornar (re-volver) de los extremos en que ha caído, retornar de toda "desmesura" (entre las que se cuentan el poder absoluto, el asesinato legitimado y la violencia). La regla de equilibrio que procura la rebeldía se expresa en la fórmula de "rechazo" y "consentimiento". Esta fórmula se aplica a todos los aspectos del obrar humano: moral, arte, política. La rebeldía resulta, así, fuente de un nuevo humanismo y justifica un ideal clásico. Se propone crear de acuerdo con la medida descubierta, y su correspondiente voluntad de equilibrio. Aspira a "corregir" la realidad, y a darle forma y "unidad" concretas, en la conducta moral y a través de los productos del arte y la cultura en general. Aspira, en fin, a configurar una civilización.

"El Hombre Rebelde" me remitió al resto de la obra de Albert Camus y me procuró una nueva perspectiva para encararla. Verifiqué que las preocupaciones de dicho ensayo repercutían también en sus obras de imaginación. Retomando los ensayos anteriores, pude rastrear la génesis de su concepto del hombre y de su ideal clásico. Y no sólo sus orígenes ideológicos sino también



sus presupuestos vitales, la experiencia de donde arranca el pensamiento. Estudiando su producción crítica, volví a encontrar el eco de sus ideas centrales en los juicios acerca de otros autores. Allí comprobé su preferencia y afinidad con los clásicos. La edición en dos tomos de Gallimard, establecida y anotada por Robert Quilliot y Louis Faucon, me permitió ponerme en contacto con el itinerario completo del hombre de teatro: sus adaptaciones, traducciones (entre las cuales se encuentran las de Calderón de la Barca y Lope de Vega), presentaciones, su tarea de director y escenógrafo, su admiración por la reforma teatral de Copeau, su colaboración con Barrault, con Marcel-Herrand, su participación en los Festivales de Angers. Dicha edición me ofrecía hasta los pormenores menos conocidos: juicios sobre sus obras, y sobre las críticas que ella había merecido, opiniones acerca de temas generales, históricos, personales. Todo esto gracias a las entrevistas que incluye, cartas, prefacios y artículos cortos publicados en distintas revistas y diarios, o que fueron transmitidos por radio y televisión. A este material se agregó el de los "cahiers" publicados en los últimos años.

Recorrí ese universo vasto, profundo y variado, que es la obra de Albert Camus: universo, en verdad, puesto que todo allí confluye y revela una intención: la búsqueda constante de verdad, de equilibrio, de medida, de belleza. Toda la obra está orientada hacia una única meta, lograr una expresión justa y adecuada que manifieste esa búsqueda y su visión resultante.

Camus, en efecto, ha escrito mucho y se ha servido de diversos cauces expresivos: el drama, la narrativa, el ensayo, la crítica, el artículo periodístico. Pero, al cabo, como él mismo dice, se trata de una "obra única".

Esa unidad me pareció evidente. Se revelaba en el contenido, en

el enfoque y en el estilo. De distintas maneras siempre se repetía y enuncia-  
 ba un mismo planteo: la ambigüedad de la existencia humana, un mundo de doble  
 rostro hecho de luz y de sombras, de belleza y dolor, de promesa y frustración,  
 de perennidad y finitud. El hombre, desgarrado entre esos polos existenciales,  
 es hombre rebelde que rechaza lo que lo frustra en nombre de lo que se le pro-  
 mete, o de lo que espera sea plenamente: su naturaleza y la belleza del mun-  
 do. Este hombre será, finalmente, el hombre trágico cuando acepte su condición  
 desgarrada, y haga de su vida limitada ocasión de plenitud.

También se repite el enfoque: iluminar lo aparente, lo anecdótico,  
 lo particular, para desentrañar el fondo, la raíz, lo universal. La histo-  
 ria se aclara bajo una luz incisiva: devela significados vinculados con lo  
 que pasa dentro de los límites del tiempo y del espacio, pero también signifi-  
 cados trascendentes: muestra lo que siempre es y, por eso mismo siempre está  
 latente y siempre puede volver a ser.

Su estilo, por último, busca ser el medio más adecuado para re-  
 flejar la contradicción existencial y para poner en evidencia la relación en-  
 tre lo que pasa y lo que es. Camus razona e imagina enfrentando opuestos y  
 buscando equilibrio. Su estilo en el razonar y representar es dramático. Está  
 hecho de contrastes a los que trata de reunir en un punto medio ideal. En él,  
 los elementos contrastantes se limitan mutuamente. Así, no se invalidan, sino  
 que cada uno otorga al otra su validez y medida propia. La tensión, lejos de  
 destruir la oposición, la exalta. Este estilo figura así el contenido que bus-  
 ca expresar. Ambos, estilo y contenido, revelan el mismo enfoque: el traspasar  
 lo aparente, convirtiéndolo en símbolo revelador de sentido.

Este repetirse de Camus a lo largo de su obra ejemplificaba

su propia teoría de lo que es "un clásico". "Ser clásico -dice- es repetirse, y saber repetirse". Encontraba en él esa "monotonía apasionada", esa "unidad de intención", y esa "voluntad de estilo" que él mismo considera marca de "clasicismo".

Lo que restaba por hacer -y ése fue el incentivo que me determinó a trabajar en una tesis -era profundizar las observaciones, verificar la relación entre experiencia, teoría y realización artística.

Así, luego de haber descubierto al autor y lo que me parecía era una clave para interpretar esa su "obra única", me decidí a trabajar en una tesis sobre el tema: "Su concepto de lo clásico". A ello se agregaba mi interés acerca de "lo clásico" en general en la literatura. Había entrado en el campo de la investigación precisamente en el Instituto de Estudios Clásicos, y cuando posteriormente me dediqué a estudiar autores contemporáneos, mi inclinación me llevó hacia aquellos que, o retomaban temas clásicos o mostraban una cierta aspiración formal.

La obra de Albert Camus me brindaba también una especial oportunidad. En sus trabajos teóricos y críticos, así como en las entrevistas publicadas en revistas o transmitidas por radio, y hasta en ensayos líricos (como "El verano"), aparecían observaciones y análisis sobre el clasicismo: sobre el espíritu general de lo clásico en Grecia, sobre sus mitos, sobre la tragedia; sobre las formas del clasicismo postrenacentista en Shakespeare y los dramaturgos españoles (Lope de Vega y Calderón); sobre la tradición de la novela clásica francesa. Esos puntos de vista resultaban tanto más interesantes, por cuanto relacionaban siempre lo pasado con el presente: mostraban semejanzas y diferencias, señalando en especial el aspecto esencial y la validez uni

versal del enfoque que permite tomarlos como modelos. Particularmente esclarecedoras resultaban sus reflexiones acerca del espíritu de las épocas de florecimiento de la tragedia (Camus considera ese espíritu afín con el nuestro). Por último, su enfoque del Romanticismo desde el punto de vista de la rebeldía mostraba perspectivas insospechadas, más amplias que las meramente literarias, y su repercusión aún actual. Ofrecía otra clave, iluminaba para penetrar en el concepto peculiar de Camus sobre el clasicismo. En efecto, este clasicismo es un clasicismo postromántico, un "romanticismo domado".

En resumen: elegí estudiar el concepto de lo clásico en la obra de Albert Camus por considerar que este concepto constituía una guía segura de interpretación, una especie de hilo de Ariadna que se me ofrecía, para adentrarme en busca de un secreto, que sospechaba profundo. Tuve la impresión que ese concepto de Camus constituía un aporte original que se agregaba a los tradicionales, y que contribuía a enriquecerlos y vi la oportunidad que se me brindaba de rever y replantearme bajo una nueva luz un tema fundamental de la literatura: lo clásico, el clasicismo. Un verdadero desafío, que merecía como respuesta una tesis.

#### Bibliografía, método y plan de trabajo

Utilicé el texto de las obras de Albert Camus publicado por la editorial Gallimard, Biblioteca de la Pléiade, en dos volúmenes. El primero: "Théâtre, Récits, Nouvelles", con prefacio de Jean Grenier y textos establecidos y anotados por Roger Quilliot, 1962 (2.090 págs.). El segundo: "Essais", con introducción de Roger Quilliot y textos establecidos por el mismo y Louis Faucon, 1965 (1.976 págs.). Las citas hacen referencias a ese texto, indicando

el primer volumen con I y el segundo con II y son traducciones más directas al castellano de dicho texto francés. Además, los "Cahiers" I (la Mort Heurese) y II (Le Premier Camus), publicados por Gallimard en 1971 y 1973 respectivamente.

La bibliografía consultada sobre Albert Camus es la que pude conseguir en Buenos Aires: en librerías y en bibliotecas, especialmente en las de la Alianza Francesa y la del Departamento Cultural de la Embajada de Francia. Posteriormente a la redacción de mi trabajo, tuve la oportunidad de asistir al II° Coloquio Internacional Albert Camus 1980, en la Universidad de Florida, Gainesville, U.S.A., que se realizó del 21 al 23 de febrero de este año. Invitada por el director del Coloquio, Raymond Gay-Crosier, pude asistir a la lectura de las comunicaciones presentadas, así como participar en las discusiones que les siguieron, lo que me significó un valioso intercambio de opiniones y una inapreciable confrontación y confirmación de mis ideas. También me aportó nuevo material bibliográfico.

Una vez consultada la bibliografía a mis disposición, trabajé directamente sobre los textos de Albert Camus, de acuerdo con el plan de tesis presentado a la Facultad y aprobado oportunamente. Dicho plan se refleja en la organización definitiva del trabajo, que es la siguiente:

I° parte - Desarrollo del concepto de lo clásico en el pensamiento de Albert

Camus y teoría de la novela:

Capítulo 1° - "El Mito de Sísifo", punto de partida.

Capítulo 2° - El concepto de lo clásico en el período de gestación de "El Hombre Rebelde".

1. El aporte del clasicismo francés: "La inteligencia

y la guillotina" y la "Introducción a las Máximas de Chamfort".

2. El aporte del Pensamiento Griego: "El exilio de Helena" y testimonios afines.

Capítulo 3° - El concepto de lo clásico en "El Hombre Rebelde"

Capítulo 4° - El concepto de lo clásico en "El Discurso de Suecia"

II° parte - La experiencia de lo trágico y la teoría de la tragedia:

Capítulo 1° - Experiencia y testimonio de lo trágico en los Ensayos líricos de Albert Camus:

1. "El revés y el derecho"
2. "Bodas"
3. "El verano"

Capítulo 2° - Teoría de la tragedia según el "Discurso de Atenas" y trabajos afines (prólogos e introducciones a sus adaptaciones teatrales y otras obras críticas)

Capítulo 3° - La estilización trágica:

1. Teoría
2. Aplicación de dicha teoría en las obras dramáticas y narrativas de Albert Camus

Conclusiones.

## Capítulo 1°

### "EL MITO DE SISIFO", PUNTO DE PARTIDA

#### El enfoque: comprensión, teoría, juicio

El pensamiento de Camus se caracteriza por su teoreticidad: actitud inteligente y racional, que se aplica a mirar, analizar, relacionar y extraer conclusiones. Este ejercicio de la inteligencia es lectura profunda de la realidad y asimismo toma de conciencia de las posibilidades de esa inteligencia. También es lectura amplia: lo real que tiene en vistas es concreto, variado, sujeta a los vaivenes de la contingencia.

Camus aborda el tema del arte -en especial el arte literario- desde este enfoque. Lo veremos moverse animado por la pasión intelectual de penetrar en su esencia más honda, igualmente interesado por atravesarlo en todas direcciones y en explorar los caminos que ha abierto en él la operatividad del hombre occidental a lo largo de los siglos.

No se trata de un doble enfoque ni de un enfoque exclusivamente literario. Es un enfoque único y referido a la totalidad de la realidad.

En primer lugar, Camus no se interna en el ámbito de la literatura con "partis-pris"; no se pone, de antemano, anteojeras críticas. No parte de una tesis para luego aplicarla a las manifestaciones que le ofrece la historia de la literatura. E inversamente, no permite que se estreche su visión por atenerse meramente a condicionamientos históricos.

Más bien, dirige una mirada sin prejuicios a ese campo diversificado, descubre en él las dos dimensiones -la extensa y profunda-, y adecúa a ellas el uso de la inteligencia. Así se hace crítico y teorizador de la literatura. Encuentra que la misma realidad del arte lo incita a avanzar y analizar sus manifestaciones, como también, lo obliga a detenerse para descubrir su carácter peculiar y su esencia secreta.

En segundo lugar, no se focaliza en aspectos específicamente literarios. Esto también es un resultado de su apertura de miras. Al considerar las obras artísticas, las ve estrechamente vinculadas con la realidad total: la del hombre y la del mundo. Las ve proyectándose desde la vida concreta de sus autores inmersos en un medio cultural determinado, y a la vez surgiendo de una posibilidad que les es esencial, en cuanto entes de arte, de repercutir sobre ese medio y sobre el resto de la humanidad para transformarlos.

La amplitud de su objeto lo obliga a ser comprensivo y la profundidad azuza la indagación de fondo y provoca el juicio.

Este enfoque aparece en los Ensayos Teóricos y en los trabajos críticos que analizaremos a continuación.

### El punto de partida: la "sensibilidad absurda"

En el comienzo de su indagación teórica, Camus se ciñe a lo que encuentra más inmediato: aquella literatura nacida en la Europa contemporánea bajo el influjo de lo que él llama la "sensibilidad absurda". La encuentra lo suficientemente "extendida en nuestro siglo" como para dedicarle su primer ensayo importante: "El Mito de Sísifo".



El libro, publicado en 1943, ilustra el enfoque característico del autor. Abarca un panorama amplio: no sólo las manifestaciones artísticas de la sensibilidad absurda, sino también las filosóficas y vitales. También se plantea el problema de los límites del instrumento con que cuenta para abordar la realidad, es decir, los límites de la inteligencia. En principio se identifica con dicha sensibilidad para luego juzgarla.

En "El Mito de Sísifo" su actitud inicial es "comprender". Camus se deja contagiar por ese "mal del espíritu" que ha hecho presa de una buena parte de sus contemporáneos. Se hace cargo de la dificultad que les impide sentirse parte del mundo que los rodea. Se trata -puntualiza- de un "sentimiento vivido", de una "emoción" que se apodera del corazón y que los distancia de las cosas y los convierte en "extranjeros" (p.18).

Pero asimismo Camus se deja empapar por la posición anti-intelectualista que entraña dicho sentimiento. Camus observa que ese "veneno del extrañamiento" y las "actitudes del espíritu" y los "actos que anima" son traducibles al espíritu "sólo parcialmente": no pueden ser, en sentido estricto, objeto de conocimiento. Acepta, pues, abordar el "sentimiento del absurdo" como un "mero fenómeno" y limitarse a "describir sus manifestaciones".

De ese modo, Camus plantea el objeto y escoge un método acorde. Puesto que el sentimiento del absurdo es "inatrapable", su "método" será "de análisis y no de conocimiento". Sólo aspira a rescatar el "clima" que se respira en el "universo absurdo", "hacerlo sentir", "enumerar las apariencias" en que se concreta, "alcanzarlo, quizás, en los mundos diferentes pero fraternales de la inteligencia, del arte de vivir y del arte".(II,p.106)

### Análisis del fenómeno: conciencia y desgarramiento

Camus hace hincapié en que la fraternidad de esos tres mundos se fundamenta en la toma de "conciencia" del hombre de que la realidad es inasequible.

El absurdo surge en el mundo de la inteligencia cuando ésta toma conciencia del "divorcio" entre su deseo de saber y el mundo que se niega a ser penetrado. Camus destaca esta irreductibilidad, multiplicando las palabras que la expresan: habla de "antinomía", de "conflicto", de "desgarramiento", de "oposición", de "lucha sin reposo".

Del mismo modo, en el ámbito de la vida cotidiana, el sentimiento de la absurdidad corresponde a "actitudes vitales" cuya raíz está en la toma de conciencia de lo que para el hombre es inalcanzable. El "don Juan", multiplica sus experiencias amorosas porque llega a la conclusión de la insaciabilidad de su deseo. Su ansia de posesión choca con la impenetrabilidad radical del ser. Lo mismo sucede con el "comediante". Su actitud es absurda porque reemplaza la tentativa de ser "alguien" en profundidad (que da por imposible) por un prestarse infinito a la representación de "apariencias". Es "muchos" y "nadie" al mismo tiempo. Por último, el "aventurero" o "conquistador", se lanza a una acción que sabe de antemano "inútil", que no va a cambiar nada. (II,p.166) Camus describe con lujo de detalle estos tres "tipos" absurdos, pero se apresura a agregar que hasta un "supernumerario de correos" podría serlo, con tal de vivir en su oficio la "conciencia" del "desgarramiento", del abismo infranqueable entre deseo y cumplimiento. "El hombre absurdo -recalca- comienza donde termina el hombre inconsciente". (II,p.150)

Y la "conciencia" consiste en todos los casos en no esperar nada más allá de lo meramente sensitivo ni más allá de la muerte.

Además, el hombre absurdo se consolida repitiendo obstinadamente los mismos actos que sabe, por anticipado, son precarios, frustantes y sin consecuencia. Camus muestra, de ese modo, que el "sentimiento del absurdo" hace nacer una "lógica absurda": El hombre absurdo cabal muestra una determinada "coherencia" que pone de manifiesto las "consecuencias" a las que lleva el instalarse en lo que primariamente era un sentimiento. Esas consecuencias son: la rebeldía, la libertad y la pasión.

#### El "razonamiento absurdo" y sus consecuencias: rebeldía, libertad, pasión

En este punto, debemos advertir que Camus cambia de posición. Cuando dice "Yo saco así del absurdo tres consecuencias que son mi rebeldía, mi libertad y mi pasión" (p.89) es evidente que deja la mera descripción fenomenológica para tomar una vía crítica. Ciertamente ella brota del dato original, aceptado, indiscutido, del "sentimiento del absurdo". Pero aquí aparece una toma de distancia: Camus saca la cabeza afuera y se pone a razonar. En realidad, ésta era desde el principio la intención del ensayista, pues el "Mito" plantea desde las primeras páginas el problema crucial: ¿es posible, o más bien, es lícito el suicidio? El hecho de mostrar este problema como "la cuestión fundamental de la filosofía" (II,p.99), denuncia ya la intención crítica del autor. La respuesta negativa a la que llega es una consecuencia última de aquellas tres consecuencias. Vivir es una obligación desde el momento en que el hombre toma conciencia de la distancia entre su deseo y el objeto que lo frustra: "vivir es hacer vivir el absurdo" (p.76) Y el absurdo se vive

mediante estas tres "reglas" consecuentes a la toma de conciencia que son: la rebeldía, la libertad y la pasión.

Por la "rebeldía" el hombre subraya la "exigencia de una imposible transparencia" y el "confrontamiento perpetuo de sí y de su propia obscuridad". La rebeldía es "cuestionamiento perpetuo", testimonio de ese desgarrador sentimiento inicial (II,p.138). Suicidarse, en cambio, sería un modo de escapar a esa perpetua confrontación y rendirse antes de haber luchado. En el plano del pensamiento, el "salto" hacia lo religioso o lo abstracto que realizan algunos filósofos existencialistas equivale a un suicidio. Camus los critica, porque una lógica consecuente con la constatación del absurdo impone el "desafío" (II,p.139). Hay que saber reconocer "los muros" de la razón y quedarse ante ellos gritando la insatisfacción pero sin ceder a la tentación de superarlos por otra vía (lo que sería a la vez un engaño y una inconsecuencia con el descubrimiento de sus límites). La explicación religiosa o el pasaje a la abstracción serían subterfugios que se substraen a la lógica renegando de la premisa del absurdo. La rebeldía, en cambio, es la actitud que traduce el absurdo y lo renueva cotidianamente.

La segunda regla es la "libertad". Paradójicamente, esta actitud del hombre pone de manifiesto su conciencia de ser un "prisionero"(II,p. 140). Quien haya experimentado la doble reja que lo encarcela -la muerte y la inasequibilidad del ser-, ya no tiene el derecho de engañarse creyendo en una libertad de carácter metafísico, que le hubiese sido otorgada en vistas a moverse hacia fines determinados y que lo llevarían a una vida plena. Tal libertad, para un hombre imbuído de sensibilidad absurda, es una ilusión. Y, lo que es peor, tal libertad lo ataría a limitaciones autoimpuestas y falsas,

alentando esperanzas de realización que se verán frustradas. El hombre absurdo debe romper esta atadura, forjándose por el contrario un nuevo tipo de libertad. Esta libertad consiste en reconocer el mundo como auténtica prisión y, a pesar de todo, "decidirse a vivir en tal universo" (II,p.143). Desde ese momento la libertad se concreta en dos actitudes: la "indiferencia" y la "disponibilidad" (II,p.142). Todas las experiencias, en adelante, serán para él equivalentes. Todas son irremediamente superficiales y pasajeras, apenas un rozar las cosas y su propio ser, y en todas vuelve a repetirse la misma sensación de "extrañeza" y de ser "extranjero" a sí mismo y al mundo. Sin embargo, se resuelve a "agrandar ese sentimiento" y a "recorrerlo sin la miopía del amante" con una disponibilidad que Camus compara con la del "condenado a muerte". En última instancia, esa libertad resulta ser el "testimonio obstinado de una vida sin consuelo"(II,p.142).

La tercera regla está íntimamente ligada a las otras dos. La "pasión" refuerza la rebeldía y vitaliza la libertad. Si la vida es limitada y todas las experiencias son equivalentes, no se puede aspirar a "vivir mejor" sino a "vivir más" (II,p.143). En lugar de "calidad de experiencia", se deberá buscar la "variedad" y la "cantidad" (id). "Vivir, en tal universo", significará la "pasión de agotar todo lo dado".

Por la rebeldía, la libertad y la pasión, el hombre demuestra que el absurdo, como la roca de Sísifo, es un peso que debe volver a cargarse cada día. Su espíritu, "se dicta a sí mismo tal disciplina", "lo agota todo y se agota" y luego "muere irreconciliado" (II,p.139)

Significación del arte: reiterar y fijar la vivencia del absurdo. LA NOVELA

Dentro del universo "absurdo", el arte adquiere significado como reiteración de tal modo de vida. Si vivir, para el hombre absurdo, es "hacer vivir el absurdo", entonces "crear es vivir dos veces". Si "se trata de respirar con el absurdo, de reconocer sus lecciones y reencontrar su carne", se puede afirmar que "la alegría absurda por excelencia es la creación"(II, p.173).

Ahora bien, Camus reúne en un capítulo único y bajo un mismo título -"la creación absurda"- dos tipos de obras que considera emparentadas: la novela y el sistema filosófico.

Esta agrupación no es arbitraria: deriva de constatar que el elemento distintivo de la sensibilidad absurda es la "conciencia". Novela y filosofía son productos de la conciencia (como los modos de vida antes analizados). Además, son cauces privilegiados para "mantenerla" y "fijarla" ante los ojos de los demás: "se colocan delante de los otros para mostrarles con un dedo preciso la vía sin salida en que todos están comprometidos" (II,p.175).

Sus modos expresivos son diferentes, pero apuntan a una realidad común. Además, utilizan como instrumento operativo a la inteligencia.

Camus explica el auge de la novela en el campo literario de las últimas centurias por "una mayor intelectualización del arte" (II,p.178). Según él, la novela es producto del pensamiento "que se resigna a no ser sino la inteligencia que pone en obra las apariencias y cubre de imágenes lo que carece de razón" (II,p.177). Paralelamente, considera a la filosofía como "sistemas", es decir, como creaciones del pensamiento que, renunciando a los pretendidos "prestigios" de la penetración y la universalidad, (II,p.178) re

flejan el "desacuerdo fundamental que separa al hombre de su experiencia". Y así como la novela se vale de "analogías" para "iluminarlo", el sistema lo hace "encorsetándolo con razones" (id.)

El paralelo es revelador. La inteligencia de la que aquí se habla es ciega para las esencias, se conforma con describir "fenómenos", y rechaza todo recurso a un más allá, conceptual o religioso. "Comprendo lo que toco, lo que me resiste" (II,p.136). Esta voluntaria limitación nace de la evidencia absurda: de la irreductibilidad de espíritu y mundo. Esta inteligencia sin esperanza, a la que Camus llama "pensamiento lúcido", se pone en obra ejercitándose en dos únicas posibilidades: imitar y organizar.

La inteligencia que IMITA: "la creación artística es el gran mimo"

En el universo del absurdo, crear e imitar son una misma cosa. Antes de aplicarse a las producciones del artista y del filósofo, Camus señala la identidad de crear e imitar en la vida misma, en los "tipos absurdos". El "comediante", el "conquistador", el "don Juan", "todos los hombres absurdos -observa-, se ejercitan en mimar, repetir y recrear la realidad que es la suya. Siempre terminamos por tener el rostro de nuestras verdades. Para un hombre abstraído a lo eterno, la existencia entera no es sino un mimo desmesurado bajo la máscara del absurdo. La creación es el gran mimo" (II,p.174).

Esto explica también el sentido de la imitación en la creación artística y filosófica. Así como "aquellos nombres saben primero, y después todo su esfuerzo es recorrer, agrandar y enriquecer la isla sin porvenir en la que han desembarcado" (id.), así también el artista y el filósofo "saben primero" -saben que no pueden "explicar ni resolver"-, y se aplican entonces

tan sólo a "experimentar y describir" (id).

Crear (como vivir) es repetir una experiencia personal privilegiada. Es mimarla indefinidamente hasta hacer de ella un "rostro", la "máscara" por la que nos reconocemos y somos reconocidos. En este sentido, Camus observa que "la idea de un arte separado de su creador no sólo está pasada de moda", sino que es "falsa". Y esto vale también para la filosofía: al igual que "ningún artista expresó jamás sino una misma cosa", "ningún filósofo hizo nunca muchos sistemas". Cada uno en su campo, imitan tan sólo "la realidad que es la suya"(II,p.175).

A esta primera limitación de la mimesis -la de la propia experiencia-, se agrega otra aún más radical: no pueden imitarse sino las apariciones sensibles. La realidad, para un "pensamiento lúcido", no es sino un "paisaje siempre virgen de fenómenos". "Virgen", aquí, quiere decir inasible: impenetrable en profundidad. Es, eso sí, un paisaje "inagotable en cantidad" y en "variedad" (II,p.174).

Este es, en último análisis, el tipo de experiencia que recoge el creador absurdo y que nos libra en sus obras: experiencias singulares, y a la vez semejantes a todas las demás en cuanto reiteran una aprehensión del ser carnal y perecedera. Este experimentar fenoménico, que está en el origen de toda creación, se concreta luego en la "descripción". Se imita, describiendo. "Describir -dice nuestro ensayista- es la última ambición de un pensamiento absurdo" (II,p.174), que "no cederá a la tentación de agregar a lo descrito un sentido más profundo que sabe ilegítimo" (II,p.176).



La inteligencia que ORDENA: regla estética de limitación y equilibrio

En la obra absurda, literaria o filosófica, sólo aparecerá "lo concreto" tal como ha sido contemplado en la experiencia finita. Esta restricción demuestra también que la inteligencia que imita es al mismo tiempo una "inteligencia que ordena" (II, p.176). Es el "pensamiento en su forma más lúcida" (id.) el que impone esa restricción, "siguiendo las exigencias de una visión del mundo". La novela, que describe mediante imágenes, es el producto de una "elección" consecuente con la evidencia y la lógica del absurdo, que vuelven "inútil todo principio de explicación" pero que reafirman "el mensaje enseñante de la apariencia sensible" (II,p.178). Por ello dirá Camus que toda novela "es el resultado de una filosofía" (id.). Esto no significa que la novela se proponga demostrar una tesis. Al contrario, la novela es "ilustración y coronamiento" de una filosofía que voluntariamente no se expresa como tal, que "renuncia a razonar lo concreto" pues se sabe "incapaz de sublimarlo". En consecuencia, "se detiene a mimarlo"(id.).

"Los juegos novelísticos", entonces, no son imitaciones cualesquiera. Son imitaciones "ordenadas" de acuerdo con los "sobreentendidos de esa filosofía" (id.). En este sentido es revelador el paralelo que Camus propone entre la obra novelística de Proust y la fenomenología. Dice:

"Husserl y los fenomenólogos restituyen el mundo en su diversidad y niegan el poder trascendente de la razón. Con ellos, el universo espiritual se enriquece de manera incalculable. El pétalo de rosa, el mojón de kilómetros o la mano humana tienen tanta importancia como el amor, el deseo o las leyes de la gravitación. Pensar (allí), ya no es más unificar, volver familiar la apariencia

bajo el rostro de un gran principio. Pensar (allí), es re-  
prender a ver, a estar atento, a dirigir la conciencia; es  
hacer de cada idea y de cada imagen, a la manera de Proust,  
un lugar privilegiado"(II,p.116-7).

La relación salta a la vista. El rastreo fenomenológico coin-  
cide con la "búsqueda meticulosa de Proust", si bien éste, por ser un "gran"  
novelista, se abstiene de justificar racionalmente la filosofía subyacente,  
que queda por ello como un "sobrentendido".

De allí la conclusión de Camus: "Los grandes novelistas son no  
velistas filósofos, es decir, lo contrario de escritores de tesis"(II,p.178).  
Pero esta afirmación no corrobora tan sólo el presupuesto filosófico absurdo  
al que se atienen y por el cual sólo pueden aprehenderse "fenómenos", sino  
que pone sobre el tapete una "regla estética" (II,p.176) que depende del rol  
ordenador de la inteligencia. Esos novelistas -entre los que pone a Balzac,  
Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsky, Proust, Malraux y Kafka-, crean además,  
"un universo", con "su lógica, sus razonamientos, su intuición, sus postula-  
dos y sus exigencias de claridad" (p.135). Esto quiere decir que, en sus o-  
bras, aquella "imitación", restringida a lo que se ve y se experimenta, toma  
un cauce determinado y adquiere una forma unitaria bajo dicho control ordena-  
dor.

"Pensar, -afirma al respecto el ensayista- es ante todo querer  
crear un mundo (o limitar el suyo, que es lo mismo). Es partir  
del desacuerdo fundamental que separa al hombre de su experien-  
cia para encontrar un terreno de entendimiento según su nostal-  
gia, un universo encorsetado con razones o iluminado con analo-

gías que permita resolver el divorcio insoportable"

Inmediatamente agrega: "El filósofo, aún si es Kant, es un creador. Tiene sus personajes, sus símbolos y su acción secreta. Tiene sus desenlaces" (II,p.177).

Aquí la inteligencia da un paso más: toma en cuenta un elemento que ha quedado abandonado en el principio, en aquella inicial indagación del "fenómeno absurdo": el anhelo de plenitud, el polo opuesto al "silencio irracional del ser". Justamente porque existe esa oposición, existe el absurdo. El hombre -había notado Camus en los comienzos de su ensayo- "siente en sí su deseo de felicidad y de razón. El absurdo nace de la confrontación entre el llamado humano y el silencio irracional del mundo. Es ésto lo que no hay que olvidar". Hay "tres personajes" -continuaba-: "lo irracional, la nostalgia humana y el absurdo que surge de su diálogo". Entre esta singular trinidad se juega el "drama" de la existencia humana(II,p.117-8).

Ahora entra en juego el antagonista, el que se opone a los límites de la razón y de la muerte. En el arte y en la filosofía, la inteligencia lúcida lo utiliza como el contricante que pelea contra la experiencia fenoménica, y la reduce, ya no por un salto conceptual o religioso, ni tampoco por un recurso a lo trascendente que la destruiría, sino mediante una "limitación" de carácter meramente operativo. La inteligencia no descarta esa experiencia personal, sino, al contrario, la toma y la somete a un proceso de selección y encauzamiento. Se le da una "medida" a la experiencia -una "medida humana", observa Camus-, se la traspone recortándola de la totalidad vivida, así como el escultor talla un pedazo en la materia real con el fin de concentrarla y realzarla y para resumir en él toda la riqueza, que de otro modo

se esfumaría. Camus explica que la mala obra es la que pretende abarcarlo todo, y se pierde en el "puntillismo de una literatura de explicación". En cambio, la "verdadera obra de arte es la que dice menos", y resulta "un pedazo tallado en la experiencia, una faceta del diamante en la cual todo el brillo interior se resume sin limitarse" (II,p.176). Y en esta limitación consci<sup>en</sup>te, queda reflejada también la "nostalgia humana", sin permitírsele el mal recurso de la ilusión o la esperanza al más allá, puesto que voluntariamente se le impone una "medida humana", en los términos de una representación de lo carnal y perecedero. Camus recalca, justamente, que el "mundo" que crea el novelista no es "refugio" a la existencia absurda (II,p.174). Es, más bien, el "terreno de entendimiento" en que se equilibran la nostalgia humana y su experiencia finita. Es una victoria de la "obstinación"(II,p.192), que no permite que se escape ninguno de los dos personajes enfrentados en la contienda absurda.

Esto constituye ya un esbozo de su posterior teoría de lo clásico, tanto desde el punto de vista del método operativo indicado, cuanto desde el contenido que propone para ser trasvasado. En la novela, tal como la describe aquí, y que luego llamará novela clásica, la mimesis se conjuga con la configuración, en un equilibrio que refleja el de los dos polos de la realidad vivida por el hombre.

EL "aspecto voluntario de la creación": clarividencia, disciplina, aplicación, terquedad.

Las dos posibilidades que la lógica absurda concede a la operatividad de la inteligencia son: imitar y ordenar. Son el resultado de la

"lucidez" respecto de los límites de la inteligencia humana en su confrontación con la realidad. El creador da testimonio de su experiencia finita, contra la cual se rebela, pero de la cual conscientemente no quiere apartarse. Se siente así libre: de la "ilusión de otro mundo"(II,p.192), y "dueño único" de éste en el que quiere volcar plenamente su pasión de vivir. La creación absurda revela las mismas características que las vidas absurdas: rebeldía, libertad y pasión. Pero es importante destacar, una vez más, que estas características son presentadas como "exigencias"(id.) Deben ser mantenidas mediante un "esfuerzo": requieren "disciplina", "aplicación" y "terquedad", a la par que "clarividencia" (id.) Para que una obra así sea posible, deben conjugarse la inteligencia y la pasión. A esto Camus lo llama el "aspecto voluntario de la creación" (II,p.190). Voluntad, aquí, significa tanto una intelligencia apasionada como una pasión inteligente. En efecto, Camus insiste en que "la voluntad humana no tiene otro fin sino el mantener la conciencia" (id.). De este tipo de voluntad depende la obra absurda. Camus insiste: "No hay misterio en la creación humana. La voluntad hace ese milagro" (id.). La voluntad, así concebida, no se opone a la inteligencia. Es tan sólo la inteligencia en su aspecto operativo y dominador. De esta concepción derivará también la teoría camusiana de "lo clásico". Ella está en la base de su definición del clasicismo como "romanticismo domado". "Domar" es refrenar, poner límites a lo que se desboca. Y él ve precisamente al romanticismo como un instalarse ilegítimo en el exceso, una extralimitación pretenciosa de las reales posibilidades humanas. La actitud clásica, por el contrario, las tiene en cuenta y se adecúa a ellas. Con todo, no nace fácilmente, pues en el hombre se dan tendencias desmedidas: el anhelo de conocer, de poseer, de conservar lo que se

escapa y el ansia de perduración. La inteligencia debe hacerse cargo de ellas, y reconducirlas a un punto de equilibrio, darles su límite adecuado, volverlas a la real medida de lo humano. En un artículo publicado muy poco después de este ensayo, dirá Camus que las obras clásicas se caracterizan por esta voluntad apasionada en que se concreta la lucidez: son productos de una "inteligencia que no cesa hasta que domina.(1)

En "El Mito de Sísifo", se ve la fuente de esta idea. La inteligencia domina el material de la experiencia, imitándolo y ordenándolo.

Conclusión: encontrar el equilibrio, ese "lugar geométrico del hombre y de lo inhumano"

Camus se impone el "razonamiento absurdo" para "sacar todas las conclusiones" a las que lleva la aceptación del "sentimiento del absurdo". Al mismo tiempo se propone examinar las formas de vida y las producciones filosóficas y literarias en que ese sentimiento se concreta. Así comprueba, que pocas son las que se atienen coherentemente a la experiencia inicial. En el capítulo final, titulado "La esperanza y el absurdo en la obra de Kafka", muestra que los "novelistas y los filósofos existencialistas" -como Kafka, Kierkegaard o Chestov-, aunque están "vuelto enteramente hacia el absurdo, desembocan al fin de cuentas en un inmenso grito de esperanza" (II,p.208). Finalmente terminan "besando al Dios que los devora" (id).

Y esta última comprobación, en lugar de merecer una radical desaprobación, recibe la absolución del comentarista. Es que para Camus, inclu

---

(1) La inteligencia y la guillotina.

so este acto incoherente, corrobora de manera patética la absurdidad de la condición humana. En este sentido esos autores, nos llevan "a los confines del pensamiento humano" (II,p.210). Y es allí donde "se plantea por entero el problema del absurdo". Tales obras demuestran lo difícil que es atenerse totalmente a los límites de la inteligencia, lo arduo que es renunciar a un saber más allá de lo sensible y más allá de la finitud. El "salto" de lo humano a lo sobrehumano (ya sea de carácter religioso o filosófico) es una tentación permanente del espíritu: "Siempre llega el momento -señala Camus comprendiendo, y ya no juzgando a dichos autores-, en que el espíritu niega las verdades que sus manos pueden tocar" (II,p.211). En este momento cesa la "aceptación de la condición humana" y comienza la ilusión de un "plus", que podría conducir a la desmesura, y arruinar el equilibrio propiamente humano. Esto se reflejaría necesariamente en el ámbito de la producción humana.

No obstante, con esto no se entiende una simplificación, un negar por entero tales aspiraciones. El "salto" antedicho es también señal de que forman parte de la realidad del hombre: Camus admite que "la nostalgia es la marca de lo humano" (II,p.210). Lo que importa es encontrar el punto de equilibrio, "ese lugar geométrico del hombre y de lo inhumano" (II,p.211). Y cree que ésto es posible. "Los corazones puros saben verlo" -afirma. Y por lo tanto, también es posible una creación artística que lo manifieste.

Justamente, este es el logro que caracteriza a todas las obras clásicas. "Si Fausto y Don Quijote -dice- son creaciones eminentes del arte, es a causa de las grandezas sin medida que nos muestran con sus manos terrestres" (id.).

Esta mención de dos obras clásicas señala además el giro que

tomará su indagación teórica. En las obras que siguen a este primer ensayo, todo su esfuerzo se volcará hacia la elaboración de una teoría de lo clásico.

Pero esa teoría arranca de "El Mito de Sísifo". Es allí donde se puede rastrear su fundamento. El fenómeno del absurdo, tomado "no como conclusión" sino como "punto de partida", ha mostrado las antítesis extremas entre las que se mueve la vida humana. El arte clásico precisamente, llegará a balanceralas. Respecto de ese futuro arte clásico que posteriormente definirá, aquellas obras absurdas (entre las que se cuenta su novela "El extranjero"), poseen un significado previo: el denotar la separación entre "dos mundos" antagónicos y el haberse propuesto la exigencia de enfrentarlos. Camus señala en efecto:

"Si lo propio del arte es unir lo general a lo particular, la eternidad perecedera de una gota de agua a los juegos de sus luces, es aún más cierto estimar la grandeza del escritor absurdo por la separación que sabe introducir entre esos dos mundos. Su secreto es saber encontrar el punto exacto en que se tocan, en su más grande desproporción". (II,p.210-11).

Del estudio de la novela que aquí realiza, surge una primera regla artística: el atenerse del novelista a la realidad, el equilibrar la aspiración humana con sus posibilidades concretas, el imponer un límite a su instrumento, la inteligencia, de acuerdo con las mismas.

Esta primera regla es restrictiva, no encara todavía la voluntad de transformación que propondrá la rebeldía.

"El Mito de Sísifo" constituye una etapa hacia el concepto de lo clásico en cuanto pone sobre el tapete un enfrentamiento dramático, que



da lugar al absurdo, y que la rebeldía se propone encauzar; y en cuanto sienta de una vez por todas "lo imposible", aquello que el arte no puede prender, a partir de lo cual queda abierto el camino para indagar a qué le corresponde aspirar.

A esta etapa corresponden en el campo imaginario la novela ya citada ("El Extranjero"), y el grupo de piezas de teatro que Camus llama "de lo imposible". Todas ellas marcan un límite a las posibilidades humanas en el campo operativo.

Estas, como las obras absurdas de otros autores, son testimonios de la lucidez del hombre que reconoce sus límites, al mismo tiempo que afirma su pasión y su nostalgia. El arte, según Camus, se sustenta sobre una oposición insoslayable, y se constituye por la lucidez y una obstinación de encontrar un equilibrio. Sobre esta base va a edificar, en las obras siguientes, su teoría de lo clásico.

## Capítulo 2°

### EL CONCEPTO DE "LO CLASICO"

#### EN EL PERIODO DE GESTACION DE "EL HOMBRE REBELDE"

##### I

#### EL APORTE DEL CLASICISMO FRANCES

Después de "El Mito de Sísifo" se hace más definida la inclinación de Camus hacia una solución clásica en literatura. Sus mismos planteos lo llevan hacia ella como puede verse en la teoría de la novela que presenta en aquel ensayo. Desde 1941, fecha en que concluye su redacción, Camus continúa interesado en el estudio de ese género narrativo. Se dedica sobre todo a autores clásicos en el género: en 1941 lee a Tolstoi y a Sade; en 1942, a Melville, Defoe, Cervantes, Balzac, Madame de Lafayette, Stendhal y Flaubert. Simultáneamente prepara su nueva novela, "La Peste", en la que repercute el estudio de dichos autores, aunado a sus reflexiones. Robert Quillot señala la influencia de "Moby Dick", sobre todo en cuanto a su factura simbólica, y la de Daniel Defoe de quien toma el epígrafe para su libro. Además, se esfuerza por acentuar rasgos que considera clásicos como: "repetición", "homogeneidad", "objetividad".

Mientras trabaja en "La Peste" (que saldrá a luz recién en 1947), publica dos breves ensayos que resumen sus investigaciones en el campo de la novela clásica. El primero, "La inteligencia y la guillotina", aparece en ju

lio de 1943 en un número especial de la revista "Confluences" dedicado a "Problemas de la novela". El segundo, de 1944, es la "Introducción a las 'Máximas' de Chamfort".

### "LA INTELIGENCIA Y LA GUILLOTINA"

"La inteligencia y la guillotina" propone un tipo de solución clásica que encuentra en novelistas franceses. En este ensayo Camus analiza esa solución y expone su propio concepto sobre la novela y el clasicismo.

#### La "tradición clásica de la novela francesa"

Camus comienza afirmando que existe "una cierta tradición de la novela francesa", dentro de la cual nombra a Mme. de Lafayette, Benjamín Constant, Sade, Stendhal, Proust. Son autores dispares por su temática, espíritu y pertenencia a siglos diferentes. Sin embargo, los agrupa en una "familia. y los denomina "clásicos". ¿Por qué? Porque encuentra en ellos "u  
nidad de intención".

Unidad de intención y estilo: en la novela triunfa una idea preconcebida, es decir, la inteligencia.

Llama la atención este término: "unidad de intención". Uno esperaría encontrar los tradicionales: "unidad de tema", o "unidad de asunto", o "unidad de acción". Camus los deja de lado.

La "unidad de intención" es un concepto más amplio que los anteriores y que los incluye. Cuando Camus dice que "el único cuidado" de esos

novelistas es "conducir imperturbablemente a sus personajes a la cita que los espera" ("sea ella la casa de retiro de Mme. de Clèves, sea la felicidad de Justine, sea la guillotina de Julien Sorel, etc."), señala en el argumento una lógica unitaria: una única acción es desarrollada sin desviaciones hasta sus últimas consecuencias. "En vano -agrega- buscaríamos en esas novelas el equivalente de las interminables aventuras de un Wilhem Meister". Hasta aquí, estamos dentro de la tradicional unidad clásica. Camus subraya en las novelas francesas lo que Aristóteles pondera en Homero: la composición centrada en torno de una "única acción", "entera y completa"(1)

Pero Camus ve, además, que en esas novelas se encuentra uno con una idea central que cada autor se propone manifestar a través de la acción. El término "unidad de intención" expresa el propósito u objetivo que está de trás de lo que aparece en forma de acción única y trama simple. Indica otro "centro", una idea fija, y, con ella, "una cierta obstinación"(p.1896). Los defectos de composición de algunas de ellas (por ejemplo las de Mme. de Lafayette, las de Sade y hasta las de Stendhal) provendrían de que sus autores han luchado con la trama sin conseguir hacerla tan "puramente lineal" como lo requeriría su propósito. Pero aún así, para Camus, logran transmitir esa "unidad de intención" que es característica fundamental de la novela clásica francesa. Considera que la flojedad de la composición o los tropiezos en la intriga son defectos formales y secundarios. Lo principal es que "la intriga y los personajes se limitan a esa idea", y la "repite" a través de todos los episodios y de todos los discursos. Además, "saben repetirla".

---

(1) Aristóteles, Poética, ed."Les Belles Lettres, París, 1977, p.66. Puede observarse también el paralelismo entre "las interminables aventuras de W.Meister" y las inconexas aventuras que acumulan los "malos poetas épicos".

Esto lo lleva a considerar otro aspecto de esas novelas (que alcanza, según él, la "singular perfección" de lo clásico, que "no siempre es formal"). Este aspecto es el lenguaje. El lenguaje (y su tono), así como la composición, aparecen en las novelas clásicas como "formas" no buscadas por sí mismas, sino como medios al servicio de la "unidad de intención". Camus indica en ese sentido:

"Las cuestiones que se propusieron nuestros grandes novelistas no interesaban a la forma por la forma. Iban sólo a la relación precisa que querían introducir entre su tono y su pensamiento. Tenían que encontrar, a mitad de camino entre la monotonía y la charla, un lenguaje para su obstinación. Si este lenguaje a menudo no tiene prestigios exteriores, es porque está hecho a golpes de sacrificio. Se han suprimido allí los encargos: todo se reduce a lo esencial". (I,p.1896)

El lenguaje sería el medio artístico privilegiado a través del cual los novelistas clásicos consiguen destacar ésa, su única idea esencial. Es en función de ella que el lenguaje se limita: se hace despojado, claro, inteligible, objetivo. Por otro lado, la homogeneidad de su tono refleja a las mil maravillas el propósito de reiterarla, de "hacerla resonar indefinidamente".

Estas características configuran lo que Camus llama "estilo": un modo de expresión parejo, constante, que destaca una intención. El "estilo" es el elemento unificador por excelencia y la marca distintiva de la perfección clásica, puesto que el arte clásico se reconoce por la unidad. En el caso de la novela, el estilo es ante todo lenguaje -y tono del lenguaje-,

pues la novela, según Camus, "hace de la inteligencia su universo", a diferencia del drama cuyo universo es "la acción". El lenguaje se emparenta naturalmente con la inteligencia y es su aliado más eficaz.

Esa diferenciación de géneros es realmente novedosa, y proviene justamente de haber descubierto en la novela francesa esa idea que oculta tras la "narración". Lo decisivo, entonces, pasa a ser, no lo que se narra, sino lo que se quiere decir a través de lo narrado. Camus afirma esta tesis con insistencia y da ejemplos: "La terquedad en el pecado en Sade, las letanías de la energía en Stendhal, la ascesis heroica de Proust para volver a amasar la angustia humana en una existencia toda ella privilegiada, no dicen sino una sola cosa y no dicen otra cosa" (I,p.1900).

La "unidad de intención" que ha detectado en esas novelas, esa "idea preconcebida", le hace decir que "lo que triunfa" en ellas "es la inteligencia". Pero es necesario, entonces, estudiar su concepto de inteligencia, sobre qué triunfa, y de qué medios se vale para triunfar.

#### Pasión e inteligencia: Una "serie de novelas secas y ardientes"

Aquí, lo mismo que en el "Mito", la inteligencia es vista como una fuerza lúcida y activa. Sabe lo que quiere y quiere poner en obra lo que sabe. Dice que "la inteligencia se esfuerza por", "se aplica a"; habla de "esfuerzo iluminado., etc., lo que subraya manifiestamente ese doble carácter de la inteligencia, lúcido y activo. Quizá debiera hablar mejor de una voluntad lúcida. Camus afirma que la tradición novelística francesa hace un "culto" de la "inteligencia eficaz", y muestra que todo su arte surge de su lucidez y de su eficacia: "La inteligencia, allí -observa- no aporta solamente

su concepción, sino que al mismo tiempo es el principio de una maravillosa economía y de una suerte de monotonía apasionada. Es a la vez creadora y mecánica" (p.1898). Nos encontramos con la "unidad de intención" vinculada con su agente, la inteligencia, y con las dos vertientes de su actividad: la concepción de la idea que genera a la novela, y el control que ejerce sobre las formas para que éstas se atengan exclusivamente a esa idea. La inteligencia aparece como el artífice del logro clásico: "limitarse a una idea", "repetirla", y "saber repetirla".

Las novelas de la tradición clásica francesa "dan testimonio de la eficacia de la creación humana, nunca lo bastante humana, y de que el creador puede prescindir de un dictado trascendente. No han nacido de la inspiración, sino mediante una fidelidad cotidiana". En ellas -continúa- "se desarrolla sin desfallecimiento, hasta la guillotina, el ejercicio superior de una inteligencia que no cesa hasta que domina".

Así la novela, es un "universo hecho de inteligencia", pero de una inteligencia no sólo contemplativa sino instrumental, al servicio de un ideal querido, de una voluntad. Por ello, para que ese universo no se desmorone, la inteligencia debe controlar, dominar la trama y los personajes, el lenguaje y su tono, logrando un estilo, una forma homogénea, limitadora y unificante.

El objetivo último, la verdadera intención que mueve a los novelistas es lograr, mediante esas formas, un perfecto control del material pasional y un dominio absoluto sobre el destino. La inteligencia, en esas novelas, lucha contra la pasión y sus consecuencias dolorosas. Y lucha con las armas del arte. Esto es lo realmente importante. Camus considera que "no hay

arte donde no hay nada que vencer", que "no hay grandeza sin un poco de terquedad". Y entonces el arte clásico -que consigue imponer esa forma unificadora, crear un "universo" donde todo tiende a hacerse "uno"- constituye una auténtica victoria. "Este arte -señala- es una revancha, una manera de superar una suerte difícil imponiéndole una forma" (p.1901).

No sorprende entonces que, a lo largo de todo el ensayo, se insista en el hecho de que esta tradición clásica es una "escuela de vida" en tanto y en cuanto es una "escuela de arte". La ordenación que impone la inteligencia al lenguaje, limitándolo y dándole un tono constante, "estilo", sería el medio más eficaz para dominar las pasiones, enfrentar al destino adverso y transformarlo. Comentando "La Princesa de Clèves", observa el tono mesurado que Madame de Lafayette impone a los discursos de sus personajes, y dice:

"Ese tono es magnífico. Postula que una cierta fuerza de alma puede poner límites a la desgracia censurando su expresión. Hace entrar el arte en la vida al dar al hombre que lucha contra su destino las fuerzas del lenguaje. Y se ve así que si esa literatura es una escuela de vida, lo es justamente porque es una escuela de arte. Exactamente, la lección de esas existencias y de esas obras no es ya sólo de arte, es de estilo. Se aprende allí a dar una forma a la conducta"(p.1900).

Lo dicho implica una concepción y sentimiento muy definidos acerca de la vida humana. La pasión aparece como desborde, desmesura. Quien se deja llevar por ella acepta, sin más, una condición existencial que lo tiene a su merced, que lo ata a sus vaivenes, que lo somete a sus extremos



y lo hace padecer. El otro polo humano, la inteligencia, lucha con la pasión: es la fuerza lúcida que trata de poner un dique a aquella fuerza ciega.

Sin embargo nos engañaríamos si pensáramos que Camus se hace ilusiones acerca de un triunfo definitivo de ésa, la parte lúcida del hombre. Las pasiones son irremediablemente "desordenadas", son "enemigas del ser" al que ponen "en peligro". Su obra es siempre "estrago". Pero lo más importante es que no son susceptibles de ser rectificadas (como piensan autores más optimistas como Aristóteles o Santo Tomás de Aquino). Aquí se trata de un dominio extrínseco que las deja intactas en cuanto tales. El espíritu no empapa las pasiones y el procedimiento utilizado para someterlas es acallarlas, "no permitirle los gritos". Por eso la lucha no puede terminar. Por eso dirá Camus que "la llama más vivaz corre allí en un lenguaje exacto". Las pasiones son vistas como ese polo de la vida humana que debe ser enfrentado por el otro, la verdad lúcida. Nos encontramos así frente a un curioso maniqueísmo. En el combate se llega a una suerte de "entendimiento", a un equilibrio.

En las obras que engendra el arte clásico, "su monotonía" -observa Camus- refleja la lucha y ésta "está hecha tanto de cálculo clarividente cuánto de pasión desgarrada". La victoria de la inteligencia consiste en que la pasión ha sido acallada: "Si no se encuentra allí más que un único sentimiento, es porque lo ha devorado todo; y si él habla siempre en el mismo tono es porque no se le permiten los gritos".

Esto vale para toda esa "serie de obras secas y ardientes". Cada autor denuncia un sentimiento o pasión especial "que los invadió para siempre", pero que ha sido "dominado mediante las reglas del arte" (p.1902)

Novela y moral: el arte entra en la vida

Esta concepción de la inteligencia, de la pasión, y de su oposición irreductible, engendra un arte que está íntimamente ligado a la moral.

En primer lugar, porque exige del artista cualidades morales. Camus observa que "no son cualidades puramente formales las que hacen el rigor, la pureza, la fuerza de esa literatura novelesca. Son la obstinación ajustada al tono que conviene, la constancia de alma, la ciencia humana y literaria del sacrificio"(p.1901). Esto es lo mismo que decir que no basta una mera técnica para lograr la perfección clásica. Como "este clasicismo", según Camus, "toma partido", es "culto de la inteligencia eficaz", y se propone dominar la parte pasional del hombre, requiere del novelista una constante vigilancia y una autodisciplina para no "dejarse llevar por sus propias reacciones". No basta una mera técnica, se requiere una ascesis. Una de las cosas que más llama la atención en este ensayo es la reiteración de exigencias ascéticas. La perfección clásica "exige el estilo más difícil: el que se somete". El novelista se somete así a las exigencias de orden, claridad, comunicabilidad y coherencia que le dicta su parte intelectual. "Se aplica a hablar el lenguaje requerido". Es la "unidad de intención" la que pide el "sacrificio". Puesto que el estilo no es una ordenación meramente formal, sino un arma para mantener a raya una pasión que pugna por "invadirlo todo", es necesario el sacrificio,. Lo contrario, la "ausencia de estilo" revela "conformidad de arte y pasiones" (p.1896). Hay que buscar un lenguaje inteligible para "recubrir la desmesura del destino"; hay que sobreponerse a la espontaneidad mediante "un esfuerzo iluminado" para "dar a los gritos de las pasiones el orden de un lenguaje puro". Es esta concepción de la "fuerza" -una concepción

ante todo moral-, la que "hace nacer" esas grandes novelas. Si en un primer momento Camus admite llamarla "elegancia", después termina llamándola "virilidad", demostrando que el arte, aquí, viene en segunda instancia, y como consecuencia de una decisión mantenida y controlada por esa parte del hombre que él llama "inteligencia eficaz" y que es voluntad lúcida de dominio. Este clasicismo "todo lo debe a la inteligencia y a su esfuerzo de dominación".

El vínculo estrecho entre arte y moral se aprecia, en segundo lugar, en el resultado, en las obras novelescas engendradas mediante el esfuerzo ascético de sus autores. Esta literatura es "una escuela de vida", dice Camus. Y lo es, en su opinión, justamente por ser "una escuela de arte". Veamos ahora que se invierte la relación entre arte y moral. El arte -la perfección clásica-, que nacía de una fuerza moral del novelista y se concretaba en "un estilo", se convierte en "lección" que pueden recoger los lectores de esas novelas. Estos pueden "aprender allí a dar una forma a la conducta", pueden repetir lo que el novelista ha hecho e intentar darle a su vida "un estilo". Ahora el arte se vuelve vehículo de fuerza moral. La virtud artística, proveniente de la virtud moral, tiende a engendrar virtud moral. Camus recalca este aporte del arte a la vida. Dice, en su comentario de "La Princesa de Clèves", que los "límites" expresivos que Mme. de Lafayette se impone "con intención", con la "decidida resolución de adueñarse" de la pasión del amor y de sus consecuencias dolorosas "mediante el discurso", constituyen un ejemplo y son "un don": le "dan al hombre que lucha contra su destino las fuerzas del lenguaje"(p.1900).

Y lo mismo sucede con las otras novelas: "Se encontrará fácilmente -indica- en Sade, en Stendhal, en Proust y en algunos raros contemporáneos, la enseñanza de un estilo de vida, muy diferente en cada uno, pero siem

pre hecha de una elección, de una independencia calculada y de un rechazo clarividente" (p.1900)

Y todavía agrega, haciendo resaltar las consecuencias ulteriores de ese clasicismo "hecho de elección" y de inteligencia dominadora, que éste "hace tanto un arte como una civilización y un arte de vivir" (id.). La prueba es, señala, que de él proviene asimismo "la idea que un francés contemporáneo puede hacerse de la virilidad" (p.1902).

La fuerza moral propia de esa tradición literaria "entra en la vida".

#### INTRODUCCION A LAS "MAXIMAS" DE CHAMFORT

##### Una novela no organizada

Las consideraciones del ensayo sobre Chamfort completan aquéllas de "La inteligencia y la guillotina" y confirman, sobre todo, la íntima relación que se había visto entre novela clásica y moral. También ponen en evidencia el tipo de moral de que se trata y la concepción del hombre que la respalda, sustento, en última instancia, del concepto camusiano de "lo clásico".

La "Introducción a las Máximas de Chamfort" es un ensayo corto publicado por Camus poco después, en 1944. Chamfort es un moralista que vivió en el siglo XVIII, en el período de la decadencia del Antiguo Régimen y que alcanzó los primeros tiempos de la Revolución Francesa. Camus lo considera como un novelista, a pesar de haber escrito solamente un libro de "Máximas" y

otro de "Anécdotas". Esto por dos razones. Porque "los mil rasgos de un mismo tenor" que va esparciendo a lo largo de esos libros "terminan por componer", según él, una "especie de novela no organizada", una "crónica colectiva" de la sociedad de su época, con su acción, sus personajes y su héroe, que es el mismo Chamfort (p.1102). La acción, opina Camus, está dada en la "técnica novelística", es decir "indirectamente" (p.1104). Se describe a la corte y a sus personajes de una manera satírica, de tal modo que, en caso de "restituírsele a esa novela no declarada la coherencia que el autor no quiso darle", se podría decir que "se trata de una novela satírica" (p.1103).

Y en segundo lugar, lo que decide a Camus a otorgar a dicha obra el título de novela es su carácter predominantemente moral. Y no por los comentarios morales que va intercalando aquí y allá; al contrario subraya, de acuerdo con la tesis que expusiera en el ensayo anterior, que hay "un resorte profundo" detrás de la intriga y que ese resorte es "el gusto por la moral" (p.1106). Nos encontramos aquí de nuevo con la "unidad de intención" que para Camus era el rasgo típico de la tradición clásica de la novela francesa. Una intención definidamente moral.

#### El culto del carácter: pasionalidad y voluntad

Interesa destacar que esa moral no es ni convencional ni universal. Al héroe de esta novela -el mismo Chamfort- "la única cosa que lo anima es el movimiento de una moral personal". (p.1106).

Es el mismo tipo de moral que acabamos de ver en los ejemplos citados por Camus en la línea de novelistas franceses. Así como la moral de Mme. de Lafayette consiste en acallar con tenacidad "los movimientos desorde

nados" del amor mediante un tono mesurado, como la de Stendhal consiste en labrarse con "energía" un "mundo claro", la de Sade en obstinarse en el pecado y la de Proust en recoger meticulosamente los detalles privilegiados de su experiencia angustiosa, aquí, en Chamfort, aparece la fuerza moral en rebelarse, no sólo contra un mundo corrompido, sino "contra sí mismo" y aún contra el arte, negarlo. No querer dar una forma a la experiencia de su vida, es, dice Camus, dar "una forma inigualable a su rebeldía"(p.1107). Pues "el arte -explica, anunciando los planteos del "H.R."- es lo contrario del silencio, una de las marcas de esa complicidad que nos liga a los hombres en nuestra lucha común" (id.). Chamfort, por ser un solitario, por "no amar ni a los hombres ni a sí mismo", se negó a escribir la novela con la cual podría haberse comunicado (id.).

Chamfort no es un moralista en el sentido convencional del término. Su moral, como la de todos esos novelistas, es una moral de "coherencia", con la opción intelectual que la hizo nacer. Consiste en mantener hasta sus últimas consecuencias, con toda clarividencia y energía, la elección y el rechazo, concomitante a ella, de donde proviene. Esa "unidad de intención", esa "limitación" a una sola idea, esa repetición, esa lógica, como hemos visto, son las características de la actitud clásica que se concreta en un "estilo literario" y a la vez en un "estilo de vida". Es fuerza moral. Aquí Camus la llama "carácter", y subraya que ese "culto del carácter" -"culto" de la "inteligencia eficaz"- no se realiza "ni en lo arbitrario ni en lo general" . Toma en cuenta la "experiencia" que le muestra, ante todo, el poder de la pasión y "sus heridas". Por ello, el "carácter" se funda sobre esta experiencia previa: de que es imposible desprenderse de ese núcleo personal que se mani-

fiesta en primera instancia como pasionalidad poderosa. Lo que se agrega a la pasionalidad, lo que la transforma y dignifica, otorgándole el valor superior de "carácter" es una decisión de convertirla en "principio" del obrar. Esta es la idea alrededor de la cual gira la "novela" de Chamfort y que le confiere "unidad".

"Nuestros grandes moralistas son nuestros novelistas"- Las virtudes clásicas

Además (como en las novelas de la tradición clásica francesa) esa idea, esa "moral particular", es repetida a través de una infinidad de "rasgos particulares" (p.1102). Camus demuestra en este ensayo que sólo esta referencia constante a lo particular, a la vida, otorga validez a las ase<sup>er</sup>ciones del moralista. "Nuestros verdaderos moralistas -afirma- no hicieron frases, sino miraron y se miraron. No legislaron sino pintaron". Y puesto que esto es lo que hace la novela -una pintura de lo concreto a través de la cual se refleja una concepción del hombre y de la vida-, llega a la conclusión de que nuestros grandes moralistas"son, no los "hacedores de máximas", sino "nue<sup>st</sup>ros novelistas" (p.1099). Según Camus, un La Rochefoucauld no es un verdade<sup>ro</sup> moralista, pues sus máximas son meras frases, "juegos del espíritu consi<sup>go</sup> mismo", mediante las cuales se disfraza un "amor propio" que pretende "e<sup>ri</sup>girse en razón universal". Postula una moral arbitraria y en este sentido tampoco lo ve Camus como un clásico aunque pertenezca al siglo del "clasicis<sup>mo</sup>". Los verdaderos "moralistas" y los auténticos "clásicos", según él, "no sacrifican en ningún momento la verdad de la vida a los artificios del lengua<sup>je</sup>". Es por ello que considera a Chamfort "un moralista tan profundo como Mme. de Lafayette o Benjamín Constant o Stendhal" (p.1102).

En Chamfort Camus encuentra a un autor que ejercitó las "virtudes clásicas" -la "coherencia", la "lógica", la "exigencia obstinada de la moral"- tanto en su obra como en su vida. Y lo no armado de su novela es coherente con su nihilismo, el mismo que lo llevó al suicidio.

#### Imponer una forma a la experiencia

Además, deja ver que esa moral que se concreta en un "estilo" bien definido (de vida y de arte) se funda tanto en "la experiencia de la pasión y de sus heridas" (p.1104) cuánto en la decisión lúcida de transfigurar esa experiencia "imponiéndole una forma". Los dos "polos" que constituirían la realidad humana, la pasionalidad y la voluntad racional son afirmadas aquí en un enfrentamiento tenso y en un equilibrio desgarrado, en que cada polo mantiene irreductiblemente su carácter y poder original. El "gusto de la moral", se reconoce precisamente en el "culto obstinado del extremo y del imposible" (p.1108). El carácter es una forma de equilibrio, "mezcla de pasión y de voluntad" (p.1104), que se logra exactamente en la medida en que estas fuerzas conservan todo su vigor. El carácter, el estilo, se dan en un punto de confluencia en el que las dos fuerzas mutuamente se provocan, se contienen y al mismo tiempo se exaltan.

#### Arte de enfrentamiento: tragicidad y dualismo

Es importante señalar que justamente esta tensión de opuestos es para Camus la característica de "lo trágico". Por eso dirá que el carácter que se revela en la vida y en la obra de Chamfort es "trágico". Lo mismo que



había hecho notar en "La inteligencia y la guillotina" con respecto al "estilo de Mme. de Lafayette: la frase moderada con la cual el Príncipe de Clèves acalla el grito de la pasión "no adquiere todo su sentido" -dice- hasta que se ve que el que la dice "es el mismo que morirá sin embargo de desesperación.

Este clasicismo como arte y moral de enfrentamiento responde evidentemente a una concepción dualista del hombre, de raigambre racionalista. En esto es muy francés y muy clásicamente francés. En el fondo, para Camus, como para Descartes, la "res cogitans" y la "res extensa" son dos realidades irremediablemente separadas. La razón no podría empapar la pasión propia de la parte animal del hombre, así como la pasión no podría tampoco vitalizar el espíritu en una verdadera síntesis integradora de los dos niveles del ser. Y este es el resultado necesario de una visión que olvida la participación (la gran intuición platónica que, distingue los niveles del ser, salvando su parentesco). Para las "ideas claras y distintas", la idea del espíritu excluye a la idea de lo material y esta exclusión se extiende a las realidades a las que aluden.

En última instancia, estas dos realidades separadas, irreducibles, terminan opuestas y antagónicas. Es lógico entonces que quien identifique su "yo" con la razón, tema a su contrario y se ponga en guardia contra "esos movimientos desordenados (de la pasión) que espantan". La pasionalidad "pone al ser en peligro".

En el fondo de este arte y de esta moral que exageran el papel dominador de la inteligencia subyace una exageración del poder de la pasionalidad. El mismo Camus señalaba, refiriéndose a Mme. de Lafayette que "ni los más audaces de los románticos osaron dar tantos poderes a la pasión"(p.1899).

Esto explica que se conciba al arte, con referencia a la pasión, como medio para dominarla y enseñar a dominarla. Entendemos entonces que Camus defina el clasicismo, como un "romanticismo domado". En él la pasionalidad es contenida -a la vez que exaltada- mediante la "obstinación", la "idea fija", la "terquedad"; y, por lo tanto, el "estilo" es su expresión más acabada, por ser "lugar geométrico" donde los contrarios se enfrentan.

Conclusión: "el clasicismo, un romanticismo domado"

"La inteligencia y la guillotina" y la "Introducción a Chamfort" proporcionan la clave de una de las vertientes del pensamiento de Camus: la que proviene de la tradición clásica francesa. Es evidente que halló en esa tradición un eco de sus propias preocupaciones y que su lección de arte y de vida contribuyó a inclinarlo de manera decisiva hacia una solución clásica.

Todo lo dicho se condensa en la fórmula que toma de André Gide: "el clasicismo es un romanticismo domado".

Esta fórmula aparece por primera vez en una entrevista de Camus con el periodista Gabriel D'Aubarède, (publicada en la revista Les Nouvelles Littéraires). Camus reconoce allí su admiración por el que llama "el maestro del clasicismo moderno" "el Gide de Prétextes" (quien le ofreció su hospitalidad durante los años de postguerra). Dice textualmente: "Su concepción del clasicismo como un romanticismo domado es la mía" (II, p.1340). Y agrega, confesando al mismo tiempo la experiencia propia que lo liga a tal solución: "Conociendo la anarquía de mi naturaleza, necesito en arte ponerme barreras. Gide me enseñó a hacerlo".

Encontraremos la misma definición en "El Hombre Rebelde", su ensayo capital, en el que, como veremos, dedica un extenso capítulo al análisis del desarrollo histórico y literario del romanticismo, que aclara asimismo el peculiar carácter de este clasicismismo "postromántico".

Pero antes de entrar en su estudio detallado, hay que mostrar el aporte de la cultura griega.

## II

### EL APORTE DE GRECIA

#### "Grecia nos enseña, Grecia es la sombra y la luz"

En primer lugar, Camus reconoce en los griegos su propia experiencia de polaridades. En la entrevista con Gabriel D'Aubarède publicada en 1951 por "Les Nouvelles littéraires", aparece esta declaración:

"La buena explicación es siempre doble. Grecia nos enseña, Grecia a la que debemos volver siempre. Grecia es la sombra y la luz. ¿A caso no sabemos nosotros, los hombres del Sur, que el sol tiene su rostro negro?" (II,p.1343)

Camus reconoce allí tener afinidad con el espíritu griego, afinidad que atribuye a un origen y vivencia comunes: al Mediterráneo.

A esa coincidencia se agrega, tempranamente, la influencia de Nietzsche. De Nietzsche proviene una visión peculiar de la tragicidad y dualis

mo griegos. Es una visión bien germana, romántica (lo que explica que Nietzsche interprete el arte griego como una forma de "dominar" los primarios impulsos de la naturaleza). En un artículo de 1933 aparecido en la revista "Sud", el joven Camus adelanta ya, por influjo de "El origen de la tragedia", esa concepción del arte como "dominio", o "doma" de un desborde. Dice allí de los Griegos:

"El pueblo griego, según Nietzsche, tiende a sumergirse en el dionisismo y después llama al apolinismo para domar ese primer movimiento"

Y agrega:

"Los griegos debieron hacer un gran esfuerzo para dominar esa necesidad dionisiaca de ebriedad y de hechizo, y llegar a algo más puro y más ideal" (II,p.1202)

Camus no abandonará nunca esa visión dualista del hombre y esa idea de que el arte se constituye mediante un esfuerzo de dominio. Es interesante comprobar cómo en 1956, en un Prólogo para "El revés y el derecho" confirma su experiencia juvenil y hace notar que sus exigencias artísticas provienen tanto de su "dependencia admirativa de una tradición artística severa", como de "su desconfianza" por su "anarquía profunda". "Conozco mi desorden -dice-, la violencia de ciertos instintos, el abandono sin gracia en que puedo caer. Para ser edificada, la obra de arte debe servirse en primer lugar de esas fuerzas oscuras del alma. Pero no sin canalizarlas, rodearlas de diques, para que su ola suba también." (II,p.12)

"Existe otra tradición que jamás negó la grandeza del hombre"

En segundo lugar, Grecia ofrece a Camus una afirmación de lo permanente, de lo que tiene sentido y valor siempre vigentes.

Después de haberse detenido en el fenómeno del absurdo y en el existencialismo, que señalan tan sólo el aspecto de la contingencia y la finitud de la vida humana, Camus siente necesidad de abrirse a la tradición esencialista de pensamiento, capaz de completar y contrabalancear a la primera.

Busca construir, pero construir presupone encontrar previamente un punto de apoyo. No basta la regla restrictiva que había enunciado en "El Mito de Sísifo". Además de sostener el absurdo de su condición, decidiendo vivir para testimoniar su disconformidad respecto de la misma, el hombre debe encontrar en la realidad una base firme donde poder apoyarse y sobre la cual edificar. Esto positivo deberá, a la vez, corregir lo que esa realidad tiene de negativo.

En la entrevista que mencionamos (que precede en pocas semanas a la aparición de "El Hombre Rebelde"), Camus alude a esa necesidad constructiva, y al "sentido" que da fundamento. Dice:

"Cuando analizaba el sentimiento del absurdo en "El Mito de Sísifo", buscaba un método y no una doctrina. Practicaba la duda metódica. Trataba de hacer "tabla rasa", a partir de la cual se puede empezar a construir. Si se postula que nada tiene sentido, hay que concluir entonces que el mundo es absurdo. Pero, ¿acaso nada tiene sentido? Jamás pensé que uno pudiera quedarse en esa posi-

ción. Ya cuando escribía "El Mito" pensaba en el ensayo que escribiría más tarde y en el que intentaría, luego de la descripción

de los diversos aspectos del sentimiento del absurdo, la de las diversas actitudes del Hombre Rebelde (éste es el libro que estoy terminando). Y además, están los nuevos sucesos que vienen a enriquecer o a corregir nuestro bagaje de observación, las incesantes lecciones de la vida que hay que tratar de conciliar con las experiencias anteriores. Esto es lo que he tratado de hacer ...por supuesto, sin pretender estar en posesión de la verdad..." (II,p.1343)

Estas palabras revelan una búsqueda constante, abierta a todos los aportes de la cultura y la experiencia. Revelan una "unidad de intención" que guía su vida y su obra, y que podríamos definir como una voluntad de lucidez aplicada a una gran pasión por la vida. Estas palabras revelan una coherencia y amplitud de miras propias de un clásico.

Camus no podía quedarse en la perspectiva del absurdo y del existencialismo. Para él existe también el lado positivo de la vida: sentido y valores que la vuelven digna de admiración.

Así, afirma en la misma entrevista:

"He tenido mi parte de experiencias difíciles. Sin embargo, no comencé mi vida por el desgarramiento. Tampoco entré en literatura por la imprecación ni por el denigramiento, como muchos, sino por la admiración." (II,p.1338)

Y agrega:

"Cuando busco lo que hay de fundamental en mí, lo que encuentro es el gusto por la felicidad. Tengo un gusto muy vivo por los seres. No tengo ningún desprecio por la especie humana...En el

centro de mi obra hay un sol invencible." (II,p.1339).

Reconoce que ser sensible al drama de su época lo ha llevado a escribir, hasta ese momento, "más negro de lo que hubiera querido". Pero también confía en que "es posible un renacimiento." (id.)

Camus se refiere también a otro elemento negativo de la cultura contemporánea: las ideologías. "Las ideologías hacen la desgracia de los hombres". Ellas, y "los malos genios de Europa", los filósofos que las han lanzado, que "se llaman Hegel, Marx, Nietzsche". Agrega después:

"Nosotros vivimos en su Europa, la Europa que ellos hicieron. Cuando hayamos llegado al extremo de su lógica, nos acordaremos de que existe otra tradición: la que jamás negó lo que hace la grandeza del hombre. Hay, felizmente, una luz que nosotros, los Mediterráneos, nunca hemos perdido de vista. Si Europa renuncia decididamente a ciertos valores del mundo mediterráneo - la MEDIDA por ejemplo-, la verdadera, que no tiene nada que ver con una cierta "medida" confortable - ¿imaginaremos los resultados de tal abandono? Y ya se dibujan..."(II,p.1341)

Se observa que Camus ve en la tradición del pensamiento mediterráneo, de fuente griega, una verdadera tabla de salvación.

Por eso, "hay que volver siempre a Grecia"(II,p.1343). Grecia da "la buena explicación" (que "es siempre doble"). Grecia enseña valores siempre vigentes, y a los que es necesario retornar para poner coto a la desmesura en que ha caído la Europa contemporánea. Grecia es necesaria para contrarrestar el influjo del "pensamiento de Medianoche", de esas filosofías germánicas que constituyen el reverso del "romanticismo". Paralelo al desbo-

que del Romanticismo literario, sentimental sobre todo, el desboque racionalista de esas filosofías ha llevado al nihilismo, y es necesario "domarlo".

Es necesario volver a Grecia y recordar que somos "los hijos de Grecia".

### "EL EXILIO DE HELENA"

"El exilio de Helena" forma parte de la última colección de ensayos líricos de Albert Camus titulada "El verano" y publicado en 1954. La mayoría de esos ensayos fueron escritos durante el período de gestación de "El Hombre Rebelde". Reflejan inquietudes, planteos y puntos de vista afines con los del ensayo teórico. Llama la atención en ellos la recurrencia de temas griegos, relacionados con experiencias personales y situaciones y problemas de la actualidad histórica. Camus se hace eco, allí, de la vivencia trágica y recoge la respuesta de medida y equilibrio de la tragedia. Muestra la validez de ciertos mitos. Entre ellos se refiere al de Prometeo (que relaciona con el Hombre Rebelde). Es sobremana interesante su reivindicación de la contemplación necesaria para balancear el ciego activismo que predica la ideología. También afirma aquello que justifica la contemplación: la existencia de lo perdurable, del sentido y de los valores permanentes que trascienden la historia.

Dejo de lado, por ahora, los demás ensayos de "El verano", (que estudiaré en la IIa. parte en relación con lo trágico), y me refiero al que me parece más significativo en relación a la visión que propondrá en "El Hombre Rebelde"

"El exilio de Helena" fué escrito en 1948, y marca un hito de-



cisivo en esa búsqueda de valores positivos que Camus se ha propuesto a partir de "El Mito de Sísifo".

El mundo ha sido amputado de lo que hace su permanencia

El título ya manifiesta su contenido: un verdadero lamento sobre el descuido del ideal de la belleza en la cultura contemporánea y, con la belleza, el descuido de los valores heredados de los griegos: naturaleza, límite, armonía, equilibrio. Dice allí:

"Nosotros, en nuestras demencias extremas, soñamos con un equilibrio que hemos dejado atrás, creyendo ingenuamente que vamos a encontrarlo al cabo de nuestros errores. Infantil presunción, que justifica el que pueblos-niños, herederos de nuestras locuras, conduzcan hoy nuestra historia... Hemos conquistado, movido los límites, gobernado el cielo y la tierra. Nuestra razón ha hecho el vacío. Al fin solos, acabamos nuestro imperio sobre un desierto. ¿Qué imaginación tendríamos, pues, para ese equilibrio superior en que la naturaleza balanceaba a la historia, la belleza al bien, y que ponía la música de los números hasta en la tragedia de la sangre? Le hemos dado la espalda a la naturaleza, tenemos vergüenza de la belleza. Nuestras miserables tragedias apestan a olor de oficina, y la sangre que corre en ellas tiene el color de la tinta roja.

"He ahí que es indecente proclamar hoy en día que somos los hijos de Grecia. Seríamos entonces sus hijos renegados. Colocando la historia sobre el trono de Dios, caminamos hacia la teo-

cracia, como aquellos a quienes los griegos llamaban bárbaros y a los que combatieron hasta la muerte en las aguas de Salamina. Si queremos aprehender bien nuestra diferencia, debemos dirigirnos a aquél que, entre nuestros filósofos, es el verdadero rival de Platón. "Sólo la ciudad moderna, osa escribir Hegel, ofrece al espíritu el terreno en que puede tomar conciencia de sí mismo". Vivimos así el tiempo de las grandes ciudades. Deliberadamente, el mundo ha sido amputado de lo que hace su permanencia: la naturaleza, el mar, la meditación de las tardes. No hay más conciencia que en las calles, pues no hay historia sino en las calles, tal es el decreto. Y siguiéndolo, nuestras obras más significativas dan testimonio del mismo partidismo. En vano se buscan paisajes en la gran literatura europea después de Dostoievsky. La historia no explica ni el universo natural que estaba antes que ella, ni la belleza que está por encima de ella. Entonces eligió ignorarlas. Mientras que Platón abarcaba todo, el sinsentido, la razón y el mito, nuestros filósofos no abarcan sino el sinsentido o la razón, porque cerraron los ojos al resto. El topo medita" (II,p.855)

El lamento de Camus es asimismo un reproche, una verdadera acusación, ya que los que se proclaman "hijos de Grecia" no pueden aducir ignorancia. La cultura contemporánea -filosofía en primer lugar, pero también literatura- es por ello culpable. Desperdicia una herencia, la única, capaz de "disipar la filosofía de las tinieblas"(II,p.857). Esta filosofía se fué formando en los últimos siglos y desemboca en los "mesianismos" contemporáneos

desconocedores de valores "permanentes", anteriores a toda acción transformadora.

Camus no niega la legitimidad de la acción transformadora pero quiere mostrar que ella debe ser "orientada" por esos valores preexistentes. De no ser orientada no sería solo acción infecunda sino que desembocaría en mera destrucción, como se observa hoy en día. Lo que Camus señala como el gran pecado de nuestro tiempo es la pretensión desmesurada del espíritu humano y el desconocimiento de sus "límites", con una consecuente invasión de aquellos dominios que debería respetar. Camus se hace eco de la herencia griega. Destaca cómo en ella la desmesura (la "Hybris") era castigada por la diosa de la justicia y de la medida, Némesis, que restituye a cada cosa en sus límites propios.

"Nosotros -dice- que hemos desorbitado el universo y el espíritu, nos reímos de esa amenaza".

Vale la pena volver al texto de Camus y observar cómo él ve el proceso que llevará a esa desmesura. Dice:

"El cristianismo fue el que comenzó a substituir la contemplación del mundo por la tragedia del alma. Pero al menos se refería a una naturaleza espiritual y, por ella, mantenía una cierta fijeza. Muerto Dios, no queda sino la historia y el poder. Hace mucho tiempo que todo el esfuerzo de nuestros filósofos no tiene otro objeto que reemplazar la noción de naturaleza humana por la de situación, y la armonía antigua por el ímpetu desordenado del azar o el movimiento despiadado de la razón. Mientras los grie-

gos le daban a la voluntad los límites de la razón, nosotros hemos terminado por colocar el ímpetu de la voluntad en el corazón de la razón, a partir de lo cual ésta se vuelve asesina. Los valores, para los griegos, preexistían a toda acción, a la cual, precisamente, ellos le marcaban límites. La filosofía moderna coloca sus valores al fin de la acción. Dice que ellos no son, sino que llegan a ser, y que no los conoceremos por entero sino al final de la historia. Con ello el límite desaparece, y como las concepciones difieren acerca de lo que serían, y como no hay lucha que, sin el freno de esos mismos valores, no se extienda indefinidamente, los mesianismos hoy se enfrentan y sus clamores se funden en el choque de los imperios. La desmesura es un incendio, según Heráclito. El incendio avanza, Nietzsche es sobrepasado. Ya no es a martillazos que Europa filosofa, sino a cañonazos." (II,p.855).

Estos fragmentos de "El exilio de Helena" son útiles pues resumen la problemática original de "El hombre rebelde". Muestran por qué Camus se vuelve hacia Grecia en busca de su lección de permanencia, de equilibrio, y de contemplación de la realidad completa.

### Contemplación y transfiguración

Justamente esa ceguera deliberada y culpable, proveniente del orgullo del espíritu, es la que vuelve destructiva la labor transformadora que ese mismo espíritu está llamado a emprender. La fecundidad requiere hacerse cargo de la realidad y distinguir sus aspectos permanentes de los que no lo son. Antes de actuar, el hombre debe contemplar.

De allí también el papel decisivo que Camus otorga al artista en la empresa de construir un mundo justo, ordenado y bello. Puesto que sólo el conocimiento de la medida de las cosas y del hombre asegura la justicia y el orden, es el artista y no el "espíritu histórico", el que puede "rehacer el mundo" de manera acertada. "El artista -afirma-, por una necesidad de su naturaleza, conoce sus límites", mientras que "el espíritu histórico los desconoce". El artista sabe que "la belleza no puede darse sin él" y que depende de él el que sea explicitada. Por el contrario, el espíritu histórico, que deliberadamente la "ignora", y que "empobrece el mundo para obtener el absoluto y el imperio", se aparta de la fuente de la "naturaleza", de la necesaria "contemplación". En suma -termina incisivamente Camus- el espíritu histórico "quiere transfigurar el mundo antes de haberlo agotado, ordenarlo antes de haberlo comprendido"(II, p.856).

Camus concluye, pues, con una declaración de esperanza. El no cederá (a pesar de su lamento y su acusación) a la tentación de decir, como Saint-Exupéry, "Odio mi época". Ese "sol invencible" que fulgura en su corazón, esa luz del "pensamiento de mediodía", al que se acoge, lo estimula a la lucha, y alienta en él al artista, "fiel a sus límites" y "amante de su condición humana". Deberá, a partir de esa situación, revivir la aventura griega, aventura "clásica" por antonomasia; intentará restituir lo real a su intrínseca medida; y reconducir sus opuestos al punto de equilibrio, confiriendo así al mundo "unidad", "orden", "forma".

CAPITULO 3°EL CONCEPTO DE LO CLASICO EN "EL HOMBRE REBELDE"

## I

EL MUNDO DE LA REBELDIAEl nuevo punto de partida: la rebeldía

"El Hombre Rebelde" (publicado en 1951) es la obra central de Albert Camus. En ella halla expresión definitiva su concepción del hombre y su concepto clásico del arte. En un esbozo previo, "Observación sobre el Hombre Rebelde" (1945) Camus señala que la rebeldía es un hecho que sólo tiene "sentido preciso dentro del pensamiento europeo". Hablar del "hombre rebelde" significa recorrer la historia cultural de Europa.

La solución clásica, por su parte, reconoce antecedentes precisos. Pero Camus no propone una mera repetición de las soluciones pasadas sino una solución original. Y no busca elaborar la teoría abstracta de un nuevo clasicismo, sino edificar la teoría sobre la realidad concreta del hombre del siglo XX. Este hombre es heredero de la tradición clásica y simultáneamente de otras corrientes culturales que la contradicen.

El nuevo punto de partida es el hombre rebelde tal como se da hoy tras una larga historia.

La originalidad de este ensayo estriba, pues, en aceptar la rebeldía humana, actualmente "desbocada", en vista a reconducirla a sus orígenes, donde se encuentra la fuente de "medida" y "equilibrio", y se vincula con la "naturaleza" y con los ideales de "unidad", "orden" y "belleza".

Camus se asoma al panorama contemporáneo, contempla el rostro desfigurado que ha asumido la rebeldía en su desborde, en su desmesura, y contata su fruto más amargo: el "crimen lógico". Le pide entonces al mundo contemporáneo "se deje examinar", y que se someta a la crítica, para así reaprender a "conducirse". "Es necesario -declara- que la rebeldía saque sus razones de ella misma, puesto que no puede sacarlas de otra cosa" (II,p.419). Y agrega: "Quizás se encuentre en ella una regla de acción" (II,p.419)

#### La rebeldía revela la naturaleza humana

Lo primero que extrae Camus del hecho de la rebeldía es una "solidaridad metafísica" que reúne a todos los hombres. El hombre que protesta ante una condición que juzga intolerable, lo hace siempre en nombre de todos, puesto que esta "condición" es algo compartido por la especie humana. Esta constatación constituyó el núcleo de su "Observación sobre el Hombre Rebelde", germen de la obra que estamos considerando. Allí decía:

"Al menos, he aquí el primer progreso que el espíritu de rebeldía permite hacer a una reflexión imbuída del principio de absurdidad y de la aparente esterilidad del mundo. Es la aventura de todos. El primer progreso de un espíritu embargado de extrañeza es reconocer que comparte esa extrañeza con todos los hombres, y que la realidad humana en su totalidad sufre de esa distancia con respecto a sí mismo y al mundo. El mal que experimentaba un solo hombre se convierte en peste colectiva" (II,p.1685).

También esta evidencia había sido ilustrada, bajo una forma mítica, en "La Peste" (publicada en 1947). La "peste" es precisamente el símbolo

lo de ese mal de todos.

Ahora bien: Camus no se limita tan sólo a esta constatación negativa. Observa que en el movimiento de protesta subyace una afirmación, que justamente respalda la insurrección. El rebelde pretende que se reconozca en él un "valor" hasta entonces ofuscado. Este "valor" no es su mera persona, sino su "naturaleza". Dice Camus: "Si el individuo acepta morir y llega a morir en el movimiento de su rebeldía muestra, por ello mismo, que se sacrifica por un bien que desborda su propio destino". Y concluye: "Se trata entonces de un valor, todavía confuso, pero del que tiene al menos el sentimiento que le es común con todos los hombres" (II,p.425). De ahí su inferencia: "Yo me rebelo, luego nosotros somos".

La rebeldía ha revelado, por fin, una primera "razón" positiva en su origen: el valor trascendente e inalienable de "lo humano". Camus rescata ese valor e intenta mostrárselo a todas las filosofías e ideologías contemporáneas que, partiendo de la rebeldía, se enceguecieron y desbocaron por "olvidar su origen". Las enfrenta y les recuerda: "Importa observar que ese valor que existe antes de toda acción contradice a las filosofías puramente históricas en las cuales el valor es conquistado (si se conquista) al término de la acción. El análisis de la rebeldía conduce, por lo menos, a la sospecha de que hay una naturaleza humana, como pensaban los griegos, contrariamente a los postulados del pensamiento contemporáneo. ¿Por qué rebelarse si no hay en uno nada permanente que conservar?" (II,p.425).

La afirmación es tajante. Enfrenta a un Sartre que dice "Il n'y a pas de nature humaine", con lo que justifica cualquier proyecto que pueda nacer del capricho o la inventiva; enfrenta a ideologías que proponen modelos



abstractos de hombre (concretables por una acción revolucionaria y con subversión de todos los valores). Ante ellos Camus descubre el rostro humano perene, el que preservó el pensamiento griego y realizó su arte clásico.

Este descubrimiento de lo humano está sugerido por la palabra francesa "révolté" que utiliza nuestro autor, aunque no por la castellana "rebelde" que suele traducirla y que causa confusión.

Camus precisa: "Le révolté, au sens étymologique, fait volte-face. Il marchait sous le fouet du maître. Le voilà qui fait face. Il oppose ce qui est préférable à ce qui ne l'est pas". (II, p.424). El rebelde -révolté- se da vuelta y enfrenta. La palabra castellana sugiere sólo el enfrentamiento y no el darse vuelta por el cual el hombre, que antes estaba de espaldas bajo el yugo, muestra su rostro buscando que se lo tome en cuenta. Ese rostro expresa la "humanidad" que el opresor no quería reconocer. A la vez, el decidirse a mostrar el rostro es prueba de que el oprimido ha tomado conciencia del valor de humanidad y quiere imponerlo, aún a riesgo de morir. Camus insiste: "El rebelde no reclama solamente un bien que no posee o que le hayan frustrado (a diferencia del "resentido"). Aspira a hacer reconocer algo que tiene y que él mismo ya ha reconocido como más importante que lo que podría envidiar. El rebelde, en su primer movimiento, se niega a que se toque lo que él es. Lucha por la integridad de una parte de su ser. No trata de conquistar, sino de imponer" (p.427).

#### Rebeldía y "medida" : La ley de la medida es ley de antinomias

El análisis de Camus sobre la rebeldía remite al concepto griego de "naturaleza humana" y al mismo tiempo destaca la noción clásica de "me

dida".

Había dicho: "El rebelde lucha por la integridad de una parte de su ser". Es decir: la naturaleza humana es un dominio bien definido, que se distingue de la mera individualidad. Y aunque, en un principio, ese dominio aparezca un tanto "confuso", ya ha mostrado cierto "límite". El primer impulso de rebelión proviene de una toma de conciencia: de que la opresión ha "traspasado una frontera". Por lo tanto -prosigue Camus- "afirma la frontera" y "al mismo tiempo todo lo que sospecha y quiere preservar más acá de la frontera" (II,p.423).

Además, la rebeldía, al revelar la medida esencial y permanente de lo humano, le pone el "límite" de otro aspecto constitutivo de su realidad: el histórico. Este aspecto es el que subraya la filosofía a partir de Hegel y es el que hinchan hasta la desmesura las ideologías, en detrimento del valor esencial del hombre. Se trata del "delirio historicista" que lleva a la destrucción del hombre y al crimen lógico en aras de una naturaleza humana ideal y abstracta que ha de construirse y revelarse al final de la historia. Lo que quiso ser constructivo se vuelve destructivo, lo que pretendió ser un servicio al hombre termina esclavizándolo. El movimiento descontrolado vuelve al hombre a las mismas condiciones de opresión, origen de su rebeldía. Esto prueba el olvido de aquel dominio en cuyo nombre había surgido la rebeldía: la "naturaleza humana".

El exceso nihilista, pues, remite a la "medida". Dice Camus: "La revolución absoluta suponía, en efecto, la absoluta plasticidad de la naturaleza humana, su posible reducción al estado de fuerza histórica. Pero la rebeldía es, en el hombre, el rechazo de ser tra

tado como cosa y de ser reducido a mera historia. Es la afirmación de una naturaleza común a todos los hombres que escapa al mundo del poder. La historia, ciertamente, es uno de los límites del hombre. En este sentido el revolucionario tiene razón. Pero el hombre, en su rebeldía, pone a su vez un límite a la historia" (II,p.651).

Según esto, la rebeldía marca siempre un "punto medio" donde se enfrentan dos aspectos del ser. La rebeldía no da una "medida" unívoca de la realidad humana, sino que señala un "límite", un "justo medio" que deslinda los campos opuestos que la constituyen. "Naturaleza" e "historia" son dos polos de cuya interacción habrá de surgir el rostro pleno del hombre.

Camus dice que la "ley de medida" es una "ley de antinomias". En el caso de la "naturaleza" y la "historia" la expresa así:

"No se puede decir que el ser esté solamente en el nivel de la esencia. ¿Dónde captar la esencia sino a nivel de la existencia y del devenir? Pero no se puede decir que el ser es sólo existencia. Lo que deviene siempre no podría ser sin un comienzo. El ser no puede experimentarse sino en el devenir; el devenir no es nada sin el ser. El mundo no es pura fijeza, pero tampoco es solamente movimiento: es movimiento y fijeza"

Y concluye, remitiéndose una vez más a la fuente griega: "Heráclito, inventor del devenir, daba sin embargo un límite a ese derramamiento continuo. Ese límite estaba simbolizado por Némesis, diosa de la medida, fatal para con los desmesurados" (II,p.700).

La "ley de la medida" implica a la vez el reconocimiento de opuestos, y un "movimiento pendular" mediante el cual se llega a la posición justa, (el "τὸ μέτρον" griego), en que los opuestos se equilibran.

Este movimiento pendular se produce siempre que el impulso original de la rebeldía se convierte en búsqueda y en acción. Búsqueda intelectual para "aclarar" ese "valor", entrevisto al principio confusamente, y acción para concretarlo en la vida: "En historia, como en psicología, la rebeldía es un péndulo desarreglado que corre a las amplitudes más locas porque busca su ritmo profundo". Ese movimiento de tanteo, de un extremo a otro, lleva consigo el riesgo de la "desmesura", que consiste en absolutizar un extremo en detrimento del otro. Camus, que no se hace ilusiones en cuanto a la tendencia a la desmesura "que permanece siempre en el corazón del hombre" (II,p.704), que en el momento que escribe la ve actuando bajo la forma de revolución nihilista y destructora, tras haber engendrado el exceso intelectual de la "ideología", no se limita empero a criticar esas exageraciones, sino indica como remedio el "balanceo", el procedimiento "aproximativo" de la inteligencia, que reconoce los opuestos y su carácter "relativo", y que asegura el retorno al punto de equilibrio. Dice: "El desarreglo no es completo", sino "se cumple alrededor de un eje". (II,p.697). La rebeldía, en su "movimiento pendular", es capaz de "corregirse" constantemente, de restituir "el pensamiento y la acción al nivel medio que le es propio" (II,p.705). Y reitera la coincidencia de este procedimiento inspirado por la rebeldía con el de la tradición griega: "Este contrapeso -afirma-, ese espíritu que mide la vida, es el mismo que anima la larga tradición de lo que puede llamarse el pensamiento solar (en contraposición al nórdico, "brumoso"), en el cual, desde los

griegos, la naturaleza siempre se equilibró con el devenir" (II,p.701).

Rebeldía, clasicismo, realismo

Vincular rebeldía y "medida" es abrir camino a una auténtica actividad creadora.

Así, Camus propone al mundo contemporáneo (y él mismo se lo propone) "repensar al hombre y recrear al hombre" (1) buscando siempre "términos medios", "aproximaciones" , "equilibrio". Esto constituye un programa de trabajo intelectual, moral, político, estético, a realizarse con una pauta clásica. Esta pauta no es impuesta arbitrariamente, sino que es presentada como la regla misma de la realidad.

En su "Defensa del Hombre Rebelde" (2), dice Camus:

"Escribí allí (en el "Hombre Rebelde") la palabra MEDIDA. Hubiera podido escribir "enfrentamiento" o "cuerpo a cuerpo", pero prefería la palabra justa que era MEDIDA, en el sentido clásico en que la entendían los griegos. Sí...,para un espíritu que se coloca ante la realidad, la única regla es mantenerse en el lugar donde los contrarios se enfrentan a fin de no eludir nada... La MEDIDA, pues, no es la resolución desenvuelta de los contrarios. No es sino la afirmación de la contradicción, y la decisión firme de mantenerse allí para sobrevivir" (II,p.1710).

---

(1) "Observación sobre el Hombre Rebelde"

(2) "Defensa del Hombre Rebelde"

Esta regla, fundada en el más estricto realismo, impulsa también a crear, pues "las contradicciones no se resuelven en un compromiso puramente lógico, sino en una creación". Para el hombre rebelde, "vivir" significa "crear", y crear según esa misma regla de equilibrio, colocándose allí donde esas antinomias "se limitan y se fecundan mutuamente" (id.).

De allí que la rebeldía desemboque en "clasicismo". "Clasicismo" entendido por eso en sentido amplio, referido a todos los campos de la actividad humana.

Camus no sólo describe el arte clásico que surge de la rebeldía. Habla también de un "clasicismo moral" (II,p.1713), un obrar ubicándose en "un justo límite" entre la renuncia y el orgullo, entre la pasividad y la pretensión de ser dios, entre la afirmación de la dignidad personal y la de los demás, entre libertad y ajuste a lo que "se es", entre el resguardo de la soledad y la servicialidad, entre el reconocimiento de la culpabilidad con respecto a los males del mundo y el reconocimiento de las cualidades positivas, entre la búsqueda de la felicidad y la lucha por la justicia.

Del mismo modo, propone una política revolucionaria "verdaderamente realista" y "creadora" (II,p.679). que tenga en cuenta todas las necesidades humanas, materiales y espirituales -"justicia y belleza"-, promotora de libertad al mismo tiempo que de concordia. La rebeldía será "medida" de la revolución así como la revolución dará a la rebeldía la "medida" de sus posibilidades concretas.

Camus insiste por eso en que la rebeldía tiene una "fecundidad preparada", es "fuente de vida", "madre de formas". Y lo es en cuanto "fuente de medida":

"El arte y la sociedad -dice-, la creación y la revolución, deben volver a encontrar la fuente de la rebeldía, donde rechazo y consentimiento, lo singular y lo universal, el individuo y la historia, se equilibran en la tensión más dura". (II,p.676).

Se ve así la íntima correspondencia entre "rebeldía", "realismo" y "clasicismo". La clave de esta correspondencia se halla en la "regla de la medida", "del justo medio", del "equilibrio".

#### Desmesura, irrealismo, romanticismo

Así como "rebeldía", "realismo" y "clasicismo", aparecen como términos correspondientes en "El Hombre Rebelde", así también aparecen vinculados los de "desmesura", "irrealismo", "romanticismo", y otros como "exceso", "absoluto" y "nihilismo". Considera asimismo que es común a todas estas actitudes el acabar en "esterilidad".

Camus dice, por ejemplo, que la "rebeldía, lejos de ser un romanticismo, toma el partido del verdadero realismo" (IIp.701). Así señala correspondencias e incompatibilidades cuyo alcance es mayor que lo meramente artístico. Utiliza el término "romanticismo" en un sentido amplio, como lo opuesto a la actitud clásica, como actitud extrema y desconocedora de la realidad.

Sin embargo, Camus es consciente de que, tanto el "romanticismo" condenado, como el clasicismo que propugna, surgen de un origen común. Derivan de un hecho histórico: el rebelarse del hombre europeo moderno, rom-

piendo la dependencia religiosa que, durante siglos, lo había mantenido en actitud de mero "consentimiento". La originalidad del planteo de Camus radica en sostener la legitimidad de la rebeldía, pero descubriendo a la vez en ella una exageración latente que puede llegar a desnaturalizarla e invalidar su vertiente positiva. La rebeldía tomó de hecho, en los últimos dos siglos, ese camino "desmesurado" de total negación. Camus distingue la vía falsa, descajonada, del pensamiento rebelde del "romanticismo nihilista" de la vía verdadera, equilibrada, "clásica", necesaria para que la rebeldía llegue a desarrollar sus buenas posibilidades.

En este sentido, Camus habla de "salida creadora", de "renacimiento". Por ello, la actitud clásica que propone a todos los campos del obrar humano se distingue de la actitud de los "siglos clásicos" pasados por encarnarse en "siglos de disidencia", y por estar fundada en ese nuevo movimiento de protesta, de "enfrentamiento".

#### El nuevo clasicismo de disidencia

El nuevo clasicismo tiene puntos en común con el de "los Griegos": reconocimiento de la "naturaleza" del hombre y del mundo, valores esenciales y permanentes, realismo, regla de equilibrio, etc. Pero Camus deslinda perfectamente las concepciones que respectivamente los fundamentan. Los Griegos, a pesar de "rebeldes" tan famosos como Antígona o Prometeo, no conocieron jamás la "rebeldía" en el sentido moderno de la palabra. La "rebeldía metafísica" no aparece en la historia de las ideas, de manera coherente, hasta fines del siglo XVII, y consiste en un cuestionamiento de la "creación entera", y por lo tanto, en un "desafío a su Creador". Implica el reconocimien



to de un Dios responsable, un "dios personal al que personalmente se le pueden pedir cuentas" (II,p.438-43) y en particular de ese estado de hecho que es el mal. En cambio la rebeldía entre los griegos, aparece como un simple desafío a una ley injusta (Prometeo desafía a Zeus), o como reivindicación de un derecho en nombre de una tradición (Antígona frente a Creón). Presupone un mundo ordenado -un "cosmos"- donde los valores son permanentes, donde cada cosa tiene su posición y significado, y donde la "medida" es anterior a dioses y hombres.

Recién con el Cristianismo se da la afirmación de un Dios personal, creador del mundo, y con esa afirmación aparece una posibilidad desconocida para los griegos, la de optar frente a la obra divina: obediencia o rebeldía, consentimiento o disidencia. Además, esta opción, según Camus, urge a medida que el hombre crece en la conciencia de sí mismo. En Occidente, en tanto se mantiene la supremacía del dogma y la autoridad de la revelación, se da una civilización "sagrada", sin cuestionamientos, donde "sólo hay respuestas y comentarios eternos". Por ello, los siglos llamados "clásicos" de la Europa cristiana, son épocas de afirmación de lo dado. Sus creaciones son manifestación y respuesta a la sabiduría divina, fundamento del "orden y medida" de todas las cosas. Y el problema del mal queda limitado al ámbito moral, personal o social.

¿Cómo comienza la rebeldía metafísica? Cuando el hombre se sale del ámbito sagrado y "se aplica a reivindicar un orden humano, donde todas las respuestas sean humanas, es decir, razonablemente formuladas".(II,p.430).

Camus ve, pues, con claridad, que el Cristianismo, al reemplazar la noción griega de "cosmos" por la de "creación", da lugar al dilema,

pues solamente puede ser aceptado o contestado un mundo "hecho", producto de una libertad. La libertad humana no tiene opción frente a un mundo necesario. Pero lo decisivo que lleva a la cuestión son aspectos aparentemente deficientes de la creación: limitación humana, muerte, injusticia. Se trata del escándalo del mal. Frente al mismo caben sólo dos actitudes de remedio: o el hombre confía en una acción salvadora divina, en la "gracia", o debe disponerse a arreglar esa situación por sus propias fuerzas. Fuerzas intelectuales en primer término, y luego morales, artísticas y políticas. Este es el caso de la "rebeldía", que por ello siempre está referida a una acción creadora o de transformación.

Camus observa: "No puede haber sino dos universos posibles: el de lo sagrado (en lenguaje cristiano: el de la gracia), o el de la rebeldía".

Y aquí surge la pregunta que da origen al libro: "¿Se puede, lejos de lo sagrado, y de sus valores absolutos, encontrar una regla de conducta?" (II,p.431).

Como ya se ha visto, Camus responde afirmativamente. La regla es la "regla de equilibrio", aunque no deja de advertir que en la práctica ese equilibrio es "difícil", inestable y requiere una "corrección" constante, una dura "ascesis", una permanente "vigilancia", para no dejarse tentar por los polos entre los que se mueve; para no caer en la tentación de absolutizar a uno, y de negar al otro.

Camus estudia la historia del pensamiento rebelde desde el siglo XVIII hasta nuestros días y constata sus desviaciones: en los campos literario, filosófico y político. Observa las pérdidas del equilibrio y las engloba todas bajo un mismo rótulo: "romanticismo".

El Romanticismo en la literatura - La rebeldía de los "dandys": pose y desafío

De acuerdo con el punto de vista amplio que caracteriza al "Hombre Rebelde", Camus estudia el Romanticismo literario dejando de lado pautas estéticas, y enfocándolo exclusivamente en su raíz metafísica y opción moral.

"En su fuente viva -dice-, el romanticismo desafía primero la ley moral y divina" y "escoge la metafísica de lo peor" (II,p.460-1).

Pero también marca que esta opción es parcial, desde el punto de vista de la "rebeldía" y resulta condenable, pues "pone el acento" exclusivamente en el "desafío y el rechazo", y "olvida su contenido positivo". (II,p.458). (Puesto que el rebelde dice "no" al mal que encuentra en su situación y en el mundo y dice "sí" al valor positivo de su "naturaleza humana" y dice "sí" a la "belleza" que se manifiesta en el mundo). El romántico, al absolutizar la negación, cae en la desmesura nihilista, y pierde la posibilidad de afirmarse sobre una base real. Termina por condenarse así a divagar soñadoramente en su obra, como en su vida al refugio de la "pose". En ambos casos, a la esterilidad.

En el capítulo "La Rebeldía de los dandys", Camus describe el movimiento que lleva al romántico a esa vía muerta. Todo empieza por un deliberado focalizarse en el mal; ese "escandaloso estado de hecho" del que hace responsable al "Creador". El se juzga "inocente", pues si se siente "obligado a cometer el Mal" es porque el bien es metafísicamente "imposible". Por eso ridiculiza la "noción de bien", "utilizada por Dios para designios injustos", y con ello "opera la confusión profunda del bien y del mal". Así surge el "héroe romántico", el "maldito", "fatal", que "no puede defenderse" de lo que "es así" por destino (II,p.458). A ello contribuye, según Camus, una ex

cesiva exaltación del "individuo" - "el poeta, el genio, el hombre en su ima gen más alta" - quien, como el rebelde Lucifer, es el único en su especie que cobra conciencia de esta situación escandalosa, el único que la padece hasta el extremo, y el único, por lo tanto, que se atreve al "desafío".

Pero ese "desafío" del héroe romántico resulta "desesperado" y en última instancia, estéril: por un lado, se estanca en la indiferencia y el aburrimiento pues, al excluir juicios de valor, nivela todas las cosas. Por otro lado, confinado en soledad, se condena a la incompreensión.

Así, este "exaltado" que se propone responder a la injusticia y a la violencia divina mediante una injusticia y violencia semejantes, ya "ni siente alegría ante los males que comete". El exceso de dolor lo paraliza afectivamente: nada es capaz de atraerlo. Camus pone como ejemplo al héroe byroniano, "incapaz de amor" (o capaz tan sólo de un amor imposible), que sufre de "spleen" y "languidece". "Si quiere sentir que vive -agrega-, tiene que hacerlo en la terrible exaltación de una acción breve y devoradora". Se llega entonces a la paradoja de que "exquisitas sensibilidades reclaman los furores del bruto". Simplemente porque en ese "estado de atonía", "sólo el grito hace vivir". Así se explica que "el valor supremo para el romántico" sea "el frenesí". El frenesí, que puede llevarlo hasta la "apología del crimen", no es otra cosa que "el revés del tedio". En ese grado de desmesura, el romántico se forja un "universo desorbitado" donde la "vida de los abismos" reemplaza a la verdadera vida que ha sido previamente desvalorizada y confundida. "La ebriedad frenética y, en el límite, el bello crimen, agotan entonces todo el sentir de una vida". (II,p.460). Pero todo ello no llega, en general, a concretarse. Salvo en pocos casos de "suicidio" o de "locura", el

romántico se refugia en las "aventuras de la imaginación" y las proyecta en idealizaciones literarias, como las del "poeta maldito", el "proscrito", el "buen presidiario", o el "bandido generoso", que aparecen en el melodrama y en la novela negra.

Ninguna de esas idealizaciones logra lo que el arte clásico: dar una imagen cabal del rostro humano. Esto es lógico, pues la "estética de la singularidad y de la negación" descarta la parte positiva y sólida del "ser" que manifiesta la rebeldía, y que es lo único que fundamenta una personalidad auténtica. Por ello Camus indica que "el romanticismo, más que el culto del individuo, inaugura el culto del personaje" (II, p.461).

Esto también lo muestra el romántico en la "más original" de sus creaciones: en su vida, también tanto sea para afirmarse contra Dios como para singularizarse a los ojos de sus contemporáneos. El romántico "inmoviliza" su orgullo y desdén en una "pose". Esta "pose" (o "actitud") es coherentemente necesaria para quien "no espera de Dios la regla de vida y la unidad", para quien, obstinado en "repetir" y "consolidar esa situación de maldito", excluye la "salida moral" humanamente plenificante. El "dandy", el "petímetre", se constituye como tal al rechazar el apoyo real de una naturaleza humana: al reemplazar al "ser" por el "parecer". Camus ve en este esfuerzo exaltado de oposición y desafío "una forma degradada de ascesis". "El dandy se reúne, se forja una unidad mediante la fuerza misma de su negación". Pero se trata de una ascesis estética. La pose es una imagen fabricada, como la del personaje literario; "reúne en una unidad estética al hombre librado al azar y destruido por la violencia divina". "Disipado en tanto persona privada de regla, es coherente como personaje".

El dandy juega un rol. Para ello busca llamar la atención de los mismos a los que desdeña. "Un personaje -prosigue Camus- supone un público".

"El dandy no puede asentarse sino oponiéndose. No puede asegurarse de su existencia sino volviéndose a encontrar en el rostro de los demás. Los demás son el espejo; espejo que se oscurece pronto, es cierto, pues la atención del hombre es limitada. Debe ser despertada sin cesar, espoleada por la provocación. El dandy se ve obligado a asombrar constantemente. Su vocación está en la singularidad, y su perfeccionamiento en la puja. Siempre en ruptura, al margen, obliga a los otros a crearlo, negando sus valores. Juega su vida por no poder vivirla y la juega hasta la muerte (salvo en los instantes en que se halla solo y sin espejo). Para el dandy estar solo equivale a ser nada" (II, p.462).

El ejemplo del dandy permite constatar "in vivo" las características "románticas" de "desmesura", "irrealidad", "esterilidad" y "nihilismo". Se ve también cómo desviarse del centro equilibrado de la rebeldía, no sólo aniquila, sino aísla. La necesidad de "llamar la atención" es la otra cara del no ser y de la soledad.

"Los románticos -dice- no han hablado tan magníficamente de la soledad sino porque ésta era su verdadero dolor, el que no se puede soportar... Desde el "Cleveland" del abate Prévost hasta los dadaístas, pasando por los frenéticos de 1830, Baudelaire y los decadentes de 1880, más de un siglo de rebelión se sacia

en las audacias de la "excentricidad". Si todos han sabido hablar del dolor es porque, desesperando de poder superarlo de otro modo que por medio de vanas parodias, sentían instintivamente que seguía siendo su única excusa y su verdadera nobleza". (II,p.462).

Este dolor aislado sin el contrapeso de "compartir", termina, según Camus, por alentar "el crimen". Si bien los "dandys" no llegan a tanto, pues se limitan al "parecer", otros, animados por su juego, se animan a "hacer". Tal es el caso de "los estudiantes franceses de 1830" y de los "decembristas rusos" del año 48. Con el correr del tiempo, ese romanticismo extiende su ejemplo a la acción revolucionaria.

También, refiriéndose a un área estrictamente artística, Camus ve que el "dandysmo" "inaugura una estética que reina todavía sobre nuestro mundo, la de los creadores solitarios, rivales obstinados de un Dios al que condenan" (II,p.463).

Los artistas que "buscan definir una actitud", "que se proponen como ejemplo", que quieren ser "modelo", y convierten su arte en "su moral", repiten la misma exaltada sustitución del dandy romántico: se "divinizan" tomando "su propio partido" y "no el de los hombres" (II,p.465). Así, excluyen la posibilidad de un pleno desarrollo del "valor" de humanidad de la rebeldía y favorecen un esteticismo hecho de "apariencias". (formalismo, arte por el arte).

Postura intrascendente y estéril que se presenta, según Camus, con un "despliegue sin límites de orgullo" (id.).

Un precursor romántico: Sade y las aventuras de la imaginación

La actitud romántica posee, en estado latente, una fuerza explosiva de destrucción que se afirma con el tiempo y repercute en la ideología y en la acción revolucionaria. Mientras que el dandy y su heredero, el artista solitario, se limitan a "definir una postura", a "posar para la posteridad" (II,p.463), los que toman en serio esa actitud de "singularidad y negación" (II,p.462), impulsan, con ello, un movimiento de "libertad total", "contra el Creador", pero que termina por "confundir en la misma rabia destructora a sus criaturas" (II,p.686).

Camus muestra que esa vertiente se revela ya en un precursor del romanticismo luciferino de los dandys: en Sade, "hombre de letras" ante todo, cuyos "herederos no son todos literatos".

Sade no sólo antecede al romanticismo en "las aventuras de la imaginación", sino que enseña a través de ellas cómo se organiza sistemáticamente la destrucción del orden creado. Sus castillos cerrados, en que un pequeño grupo de poderosos libertinos esclaviza a los demás, los convierte en "objetos" de sus deseos, y los trata mecánicamente según tácticas cuidadosamente planeadas, son, para Camus, modelos que retoman las sociedades totalitarias actuales en la más cruel de sus invenciones, el campo de concentración. Sobre todo indica que esos métodos de envilecimiento, "operados fríamente por la inteligencia", son el resultado lógico de la "negación de la moral", que proviene a su vez de una "reivindicación de libertad total".

"Sade -dice- crea lugares cerrados, castillos de siete cercos, de los cuales es imposible evadirse, y en los que la sociedad del deseo y del crimen funciona sin choques, según un reglamento impla-



cable" Y ésto no es casual: "La rebeldía desenfrenada...de-  
semboca en la esclavitud de la mayoría" (II,p.453).

Lo que en Sade es "imaginación", se transformará en idea y acción criminales. El "Unico despiadado" de sus novelas se convertirá en el dictador contemporáneo. Sólo habrá que esperar que el poder político permita convertir el "sueño" en realidad (II,p.455-7) .

### El desbalanceo en la poesía post-romántica

Para Camus es innegable la repercusión de estos "hombres de letras" en los movimientos ideológicos posteriores. Esto mismo lo verifica al examinar "el camino que lleva del parecer al hacer" en la poesía post-romántica de fines del siglo XIX y principios del XX.

Observa en esta poesía un constante desbalanceo: afirma o niega. Este movimiento pendular no llega al equilibrio (que pide la rebeldía en su origen y que realizaría una solución clásica). Se trata de un balanceo descalibrado que, alternativamente, se queda en un polo o en otro. O bien "rechaza el sí y se limita a negar absolutamente", con lo cual se queda en el "parecer", o bien "se precipita en la adoración de lo que es, renunciando a contestar una parte de la realidad", obligándose a una acción "conformista" (II,p.490).

Camus estudia este balanceo contradictorio en Lautréamont, en Rimbaud y en el Surrealismo.

En Lautréamont se da, en un primer momento, la negación absoluta. Los "Cantos de Maldoror" ilustran un movimiento frenético de disconformi

dad para con lo que el hombre "es", y que se extiende hasta "todo lo que es". Camus observa que "las creaturas de los "Cantos" son anfibias, pues Maldoror rechaza la tierra y sus limitaciones". Furibundo contra el Creador, al que hace responsable de ese mal insoportable, trata de evadirse "fuera de las fronteras del ser" y "atenta convulsivamente contra las leyes de la naturaleza" (II,p.494). Camus interpreta ciertos pasajes (por ejemplo el de Maldoror acoplándose en alta mar con un tiburón hembra o el de Maldoror transformado en pulpo asaltando al Creador) como imágenes de esa "voluntad de aniquilamiento" radical que subyace al desafío de toda ley natural y de todo límite, y que apunta en última instancia al Creador de las-cosas-tal-cual-son. Intención "blasfema", como la del poeta maldito del romanticismo. Sin embargo, porque pretende "confundir todos los reinos" (II,p.493), es más audaz todavía: no se queda en "oposición fatal entre la soledad humana y la indiferencia divina", no busca tan sólo "erigir una imagen espectacular del rebelde o del dandy contra la creación", sino que "ataca hasta la misma frontera que separa al hombre del universo". Su rabia exaltada hasta despoja al hombre de las características que lo determinan como individuo. (Además Maldoror desprecia a todos los hombres, se burla de ellos, sueña con exterminarlos, lo hace y enseña a hacerlo).

Hasta aquí: el frenesí de la negación. Entonces Lautréamont pasa al extremo opuesto. Ve que ese intento es "desesperado", ve que es realmente imposible "querer ser otro del que se es", y que tampoco es posible un aniquilamiento total salvo en la fantasía, en el sueño o en la "pose", desiste del "parecer" y se dedica a "hacer". Para ello renuncia a toda negación y pasa a una afirmación absoluta de lo que es. Esto significa perder de vista

la posición de equilibrio (de la rebeldía). Lautréamont cae entonces en el "conformismo": acepta todo incondicionalmente y se instala en ese mundo que toma, en adelante, por incambiable. "Decreta que todo es banal", y "se propone el agnosticismo y el cumplimiento del deber" (II,p.496). Las "Cartas" de Lautréamont son el testimonio de la posición extrema que lo ha atrapado.

Pero Camus también demuestra que "detrás de esa voluntad de banalidad se disimula el deseo de parecer" (II,p.491) que reemplaza "el llamado al ser que yace en el fondo de la rebeldía". "Se trata de no ser -dice-, sea rechazando algo, sea aceptando ser cualquier cosa". "La banalidad -observa- también es una actitud" (II,p.496).

El caso de Lautréamont muestra que el "conformismo"(II,p.496) es una de las tentaciones nihilistas de la rebeldía (cuándo ésta "quiere pasar a la acción"): conformismo o "consentimiento" total a las determinaciones de la vida que antes se negaban, por desilusión y desesperación.

En Rimbaud, Camus observa ese mismo conformismo final, pero en forma de "adormecimiento" o renuncia al genio. Para Camus, el confinamiento de Rimbaud en Harrar y su dedicación al tráfico de oro no tienen nada de admirable. Por el contrario, ve en ello una "dimisión" grave, tanto más cuanto fué genial e insuperable la expresión de su rebeldía en la "Saison" y en las "Illuminations". También Rimbaud ilustra la tentación extrema del nihilismo: "Lo mejor, un sueño bien ebrio sobre la arena". A la rebeldía radical sigue el "deseo de aniquilamiento", un "cansancio del espíritu" que lo lleva a una especie de "suicidio" (II,p.497-500).

Pero sin embargo, Camus distingue la vida de Rimbaud de su obra. Detecta en su obra, admirable por su grandeza y por el logro de su expresión

de rebeldía, una posibilidad concreta de "hacer" que retomarán sus continuadores, los poetas surrealistas. Se trata del "deseo de ser" que éstos poetas convertirán en impulso activo. A pesar de ser un deseo "irracional" y libertario de afirmación individual a ultranza (como es el de Sade, de los románticos y de Lautréamont) no se queda en imágenes, fantasías, "pura parada", porque al mismo tiempo trata de convertir la experiencia poética en el medio privilegiado para subvertir todos los valores de la sociedad. Trata, sobre todo, de desviar el sentido del lenguaje, regido hasta el momento por reglas lógicas, haciéndolo derivar del inconsciente, de la irracionalidad pura. Este aspecto subversivo hace del lenguaje un instrumento revolucionario.

Los poetas surrealistas (con Breton a la cabeza) lo ponen al servicio de la revolución marxista (y no porque sea "la mejor", sino porque es la que tiene más a mano.) "En esto eran nihilistas", comenta Camus, "no pudiendo tener lo mejor, preferían lo peor". Así ellos se contradicen, puesto que aceptan colaborar con una ideología que se justifica racionalmente (lo que ellos más odian) que pretende controlar "la totalidad". Ellos originalmente se proponen una ascesis de tipo individualista y por vía de la experiencia poética intentan "unificar la vida" dándole un orden, no externo, sino desde el interior de cada individuo.

Ese compromiso con el marxismo, ese casamiento apresurado entre lo irracional y lo racional, muestran justamente la desmesura latente de este movimiento poético y, por ello, heredero también del romanticismo. Otra vez, la incapacidad de hallar el punto de equilibrio donde los dos aspectos del ser podrían fecundarse mutuamente. Se pasa de un extremo a otro, se trata de

integrarlos forzosamente. El Surrealismo cuenta con una teoría que justifica esta reunión inconcebible (que es precisamente la que le da el nombre: "La super-realidad"). La solución surrealista es la "irracionalidad concreta", el "azar objetivo", la "fusión del sueño y de la realidad". Siempre es posible, de ese modo, que el sueño se encarne en una realidad con contenido racional, que la acción azarosa se objetive en contradicción a sus principios, y vaya a dar en acción revolucionaria. Con todo, Camus señala que Breton al final se separa de sus "compañeros políticos" por fidelidad a la "ascética" esencial a la teoría surrealista. Breton termina desechando la acción externa y limitándose sólo a la "experiencia espiritual": mística unitiva de las contradicciones en la interioridad del individuo.

Sólo queda la poesía, única posibilidad de conquistar el "punto supremo del espíritu en que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro...cesen de ser percibidos contradictoriamente".

Pero se trata entonces de una unidad forzada, y sobre todo confusa, mientras que la verdadera, para Camus, es la que se funda en la distinción de los contrarios, y se logra, no "mutilándolos", no "fundiéndolos al fuego del deseo y del amor", sino encontrando el punto medio en que se equilibran.

Camus reconoce que el esfuerzo de Breton es digno de respeto y admiración en cuanto busca una conciliación pero que no llega a dar con la auténtica. "En verdad -dice- falta aquí una medida". (II,p.500-7).

"El camino que lleva del parecer al hacer"

Una vez más se comprueba cómo el romanticismo para Camus es un concepto amplio, no atado a pautas estéticas o movimientos literarios. El Romanticismo como movimiento literario queda inscripto dentro de una corriente de disidencia de raíz metafísica y religiosa. El Romanticismo es contestación a la condición humana, crítica al universo creado y a su Creador y aspira a modificar esa situación. En esto el Romanticismo coincide con los principios de la rebeldía. Pero no acierta a llevar estos principios al arte y de allí a la vida, en un obrar fecundo y creador. La causa de esta ineficacia es siempre la desmesura; afirmación o negación exaltada que impide llevar las antítesis a una posición de equilibrio. El estudio de los poetas franceses de fines del siglo XIX y principios del XX le ha servido para mostrar ese balanceo incesante entre dos extremos ("la literatura y la voluntad de poder, lo irracional y lo racional, el sueño desesperado y la acción implacable") para "aclarar" con ello "el camino que lleva de parecer al hacer" (II,p.490). El romanticismo literario, con sus herederos Lautréamont y Rimbaud y su desenlace surrealista, enseña que "el deseo irracional de parecer puede llevar a las formas más liberticidas de la acción" (II,p.491).

El romanticismo de la ideología

Otra forma desmesurada se desarrolla paralelamente al Romanticismo literario y confluye en nuestro tiempo con los epígonos de ese Romanticismo. Incluso en algunos casos, como el de los "surrealistas marxistas" se

funde con él. Se trata del desarrollo de ideologías que toman a la razón como instrumento y hacen de ella un "absoluto", un "culto", con la pretensión desorbitada de someterlo todo a su control.

Camus señala semejanzas (y hasta coincidencias) entre esas ideologías y el Romanticismo literario. En primer lugar, su actitud de desafiar a Dios, al que se hace íntegramente responsable del mal. Al mismo tiempo se postula la "inocencia" absoluta del hombre, cuyo reverso es la incapacidad de obrar moralmente en sentido de perfeccionamiento personal. Absolutiza el mal pues lo hace depender exclusivamente de una fatalidad ineluctable. Así pierde de vista ese germen positivo de bondad que revelaba la rebeldía, el valor de humanidad y que sólo puede crecer mediante un esfuerzo moral. El hombre queda condenado, como fijado, en la actitud de reiterar el mal y el desafío: "en la vana parada, el parecer, la banalidad, o también el crimen y la destrucción" (II,p.509).

El hombre es fatalmente malo y a la vez inocente. Privado de salida moral, prueba "hacer" para "llegar a ser". "Hacer" impulsado por un "deseo" irracional, como en el caso de los literatos, o por la razón absolutizada y convertida en instrumento del poder. En los dos casos se da la misma obstinación de substituir la fuerza divina por una fuerza humana que la remeda y al mismo tiempo la desafía. Siempre esta acción adoptará la forma omnipotente y arbitraria que se le adjudicó a la acción divina.

El rebelde olvida así la "medida" inicial de su propósito (que era "conquistar plenamente su propio ser y mantenerlo ante la faz de Dios" (exista o no exista)(II,p.511), y trata de divinizarse. De aquí que Camus lleve a definir todo Romanticismo (en sentido amplio) como pretensión de "que

rer hacerse Dios" (II,p.709).

En este sentido engloba a todos los movimientos rebeldes que, a partir del siglo XVIII, y escudándose "en la inocencia que se reconocían, decidieron la muerte de Dios" (II,p.510) y su reemplazo por un absoluto equivalente. Este absoluto puede ser "la totalidad del género humano", como en la filosofía de la Ilustración en Francia, o la "totalidad de la historia", como en Hegel y sus continuadores.

#### La revolución es una cruzada metafísica desmesurada

Camus observa que desde ese momento, "por una lógica inevitable", la rebeldía se convierte en revolución totalitaria. Para señalar, una vez más, el paralelo que hay entre "sueños literarios" y elucubraciones filosóficas que desembocan en acción, muestra cómo ese intento progresa en sentido contrario al de la auténtica rebeldía: cómo se vuelve "inhumano" y "esclavizador". Al tratar a los hombres como objetos, en lugar de despertar en cada uno de ellos su valor de "ser", no hará sino "encerrarlos" para que "lleguen a ser" una masa confusa, amorfa, y finalmente destruírlos. "El progreso, de Sade a nuestros días, -dice- consistió en ensanchar más y más el lugar cerrado en que reina el hombre sin dios", en "generalizar el estado de sitio", pasando de su "trágico castillo" al "campo de concentración" (Ilp.510).

La diferencia de esta desmesura, con respecto a la observada en el romanticismo literario, consiste en querer abarcar la totalidad: "Ya no se trata de deificarse a sí mismo como Stirner, o de salvarse solo por la pose. Se trata de deificar la especie como Nietzsche, o de hacerse cargo de su ideal de superhumanidad a fin de asegurar la salud de todos, según el deseo



de Ivan Karamazov (otro antecedente literario)...La sola fuerza de la imprecación ya no basta. Se necesitan armas y la conquista de la totalidad".(II, p.517).

"La revolución -prosigue-, aún y sobre todo la que pretende ser materialista, no es sino una cruzada metafísica desmesurada" (id.)

Esta "cruzada metafísica desmesurada" se pone de manifiesto por primera vez en la Revolución Francesa. La condena a muerte de Luis XVI simboliza para Camus "la desacralización de la historia y la desencarnación del Dios cristiano" (p.529). En su lugar, la "mística" del Contrato Social de Rousseau "postula la voluntad general como Dios mismo" (p.524). "Esa persona política convertida en soberana" y que "es definida también como persona divina" (con sus características de "infalibilidad", "libertad", "inalienabilidad", "individualidad", "omnipotencia", "sacralidad" e "inviolabilidad") (p.525), no puede admitir que subsista, a la par suya, el "representante divino". A través del rey "Dios se mezclaba en la historia", y por ende, la revolución reclama su desaparición (p.529). Así ve Camus el sentido del "juicio del rey" realizado por Saint-Just: "¿Quién se extrañará que el espíritu revolucionario, queriendo afirmar la separación del cielo y de la tierra, haya comenzado por desencarnar la divinidad matando a sus representantes sobre la tierra? En 1793, en cierto modo, terminan los tiempos de la rebeldía y comienzan los tiempos revolucionarios sobre una guillotina...allí, no es Capeto quien muere, sino Luis de derecho divino, y con él, la Cristiandad temporal" . (cap. "Los regicidas" p.520 y 529).

Pero, en cierta medida, la Revolución Francesa se queda corta. Reemplaza la ley divina por "principios formales", igualmente "eternos": la

"verdad", la "Justicia" y la "Razón": "He ahí el nuevo Dios." (p.530), que nuevamente, inmoviliza y retiene al hombre en su dependencia, y finalmente "lo devora". La disyuntiva es "o las virtudes o el Terror" (p.532-3).

### La razón, pasión inflexible

La ideología alemana había dado un paso más: arrancar definitivamente los "principios" de aquel "cielo eterno y trascendente". Hegel con su dialéctica, señala Camus, inmanentiza aquella Razón y la "incorpora en adelante al flujo de los hechos históricos que dicha Razón aclara al tiempo que le da cuerpo" (p.541). Así Hegel contribuye de manera decisiva a convertir la historia en una nueva divinidad. La historia en adelante será el Ser absoluto, con la diferencia que es un "divino inmanente" que se despliega a lo largo del tiempo. La Razón sigue siendo un absoluto. Se identifica con "lo divino inmanente" y se va revelando a través de la totalidad del acontecer humano. Su movimiento incontenible lo justifica todo, aún lo irracional:

"Se puede decir -observa Camus- que Hegel racionalizó hasta lo irracional. Pero al mismo tiempo, dando a la razón un estremecimiento irrazonable, introdujo una desmesura cuyos resultados están ante nuestros ojos. La verdad, la justicia y la razón se encarnan bruscamente en el devenir del mundo. Arrojándolo a una aceleración perpetua, la ideología alemana confundía al ser con su movimiento y fijaba la plenitud de este ser al término del devenir histórico" (p.541)

Camus también llama "romanticismo" a esta desmesura racionalista. Es un romanticismo "que se anexa la razón". Y precisamente porque es la razón la que allí se extralimita, la razón pierde las características que le son propias y asume ese "estremecimiento irrazonable" que la vuelve "pasión in-

flexible" (II,p.542). Es curioso cómo el "panlogismo" (ese "reconciliarlo todo" sin previa distinción) se parece a la "confusión niveladora del bien y del mal" del romanticismo luciferino, al voluntario desconocimiento de toda frontera de "Maldoror", y a la forzada fusión de los contrarios, "al fuego del deseo y del amor", que trata de operar el Surrealismo.

Además, la dialéctica Hegeliana inmoviliza al hombre. Invalida todo esfuerzo moral de perfección pues en ella lo que se mueve es un Todo que pasa a través de los individuos sin provocar respuesta. Son medios de una Razón absoluta que "opera todo en todos". La única "regla moral es la acción misma", puesto que esa acción es instrumento necesario del ser en su despliegue. Ese ser se conocerá al final: mientras tanto "se desarrolla en las tinieblas, a la espera de la iluminación final" (II,p.542).

Finalmente, la "dialéctica del amo y del esclavo" anticipa, bajo guía de la razón y en forma generalizada, la oposición fatalista y luciferina entre "Dios agresor" y víctima indefensa. Esta teoría invalida la moral y la sustituye por una "postura" (dada como inevitable y que se despliega en acción sin otra regla que el negar). Negar al Dios trascendente, permite a la humanidad cobrar conciencia de su divinidad, y la traslada a la tierra. La negación en la lucha perpetua con otras conciencias, constituye a cada conciencia como espejo de las demás. Mediante esos "escalones sucesivos" de negación y de reflejo, se llegará a la "síntesis superior" en la cual "el espíritu del mundo se reflejará por fin en sí mismo, en el reconocimiento mutuo de cada uno por todos y en la reconciliación final de todos bajo el sol". Se ve que nadie necesita "llegar a ser" en y por sí mismo a partir de la asunción de su "naturaleza humana" por un esfuerzo moral. Basta con "negar", con

"oponerse" a los demás para lograr el "prestigio". Este prestigio significa tan sólo "ser reconocido y saludado por otras conciencias" y por "todas las conciencias" (que a su vez se constituyen como tales por el mismo procedimiento): "En el pensamiento que inspirará nuestras revoluciones, el bien supremo no coincide con el ser, sino con un aparentar absoluto" (II,p.546-7). Hay un parentesco innegable entre esa filosofía del aparentar con la necesidad de aparentar del dandy romántico. Pero esta vía del aparentar de la dialéctica es infinitamente más osada. No tiene por objeto singularizarse, sino llegar a encarnar un nuevo rostro divino, un "estado" en el que "los ojos del espíritu coincidan con los del cuerpo, en el que cada conciencia no será entonces sino un espejo que refleja otros espejos, y ella misma se reflejará a su vez infinitamente en imágenes que se repercuten". Entonces se saciará por fin ese "apetito de divinidad" que, para Camus, distingue a todo romanticismo: "La ciudad humana coincidirá con la de Dios; la historia universal, tribunal del mundo, dictará su sentencia, en la que el bien y el mal serán justificados. El Estado será Destino, y la aprobación de toda realidad será proclamada a la luz espiritual de la Presencia" (II,p.549-50).

Camus señala que la "originalidad incontestable de Hegel" está en haber "destruido definitivamente toda trascendencia vertical", y "sobre todo la de los principios" (II,p.550). Así el pensamiento occidental se separa de la tradición griega de "valores perennes", que hacían posible "construir". Aparentemente se acerca al pensamiento antiguo: restaura el "devenir" y la "inmanencia del espíritu". Pero esta "inmanencia -observa Camus- nada tiene en común con el panteísmo antiguo" porque "no es fija" y remite la creación de valores al término de la historia, impulsando a la acción revolucionaria.

### La divinización de la Historia

Camus indica el camino que tomarán los seguidores de Hegel en su pretensión de deificar la especie humana. Tratarán a toda costa de construir un Estado mundial para así darle cuerpo al nuevo dios inmanente. Dejando de lado la vía moral -imposible tras el rechazo del valor perenne de la naturaleza humana-, se embarcarán en acciones exteriores, políticas o terroristas (y en ambos casos revolucionarias) y con visos de cruzada religiosa. Y Camus no deja de señalar la oscilación: el paso de un extremo a otro (típica de toda desmesura). De "matar a Dios" para así evadirse de la "prisión divina", se pasa a "construir una Iglesia", "prisión humana" con características de absoluto (II,p.510).

Camus detalla todo este proceso hasta desembocar en los totalitarismos contemporáneos. Interesa tan sólo destacar algunos casos para justificar el nombre del "romanticismo" que él les aplica.

Feurbach, inmediato continuador de Hegel, desconoce los límites del ser. Quiere demostrar que "la distinción entre lo divino y lo humano es ilusoria". Desde que humanidad y divinidad se confunden, "la política es religión" (II,p.553). Se trata de una identificación análoga a la de arte y religión de algunos románticos, o la de arte y mística surrealista.

En los terroristas rusos que se suceden a lo largo del siglo XIX hasta el principio del XX, Camus observa también el balanceo descontrolado entre el extremo nihilista de querer subvertirlo todo, al más extremo conformismo. La diferencia que aporta el fundamento hegeliano, es que convalida tanto la aceptación de lo dado como su negación, dentro del movimiento necesario de la dialéctica. Pero unos y otros coinciden "en el abandono ostensi-

ble de la virtud" (II,p.551). Ideólogos y terroristas reciben la influencia de Hegel, y no sólo de su aspecto dialéctico y "ambiguo", sino también de la anulación definitiva de "toda trascendencia vertical, sobre todo la de los principios". Esto invalida toda moral "fija" y justifica el "cinismo". Con Hegel nacen "la divinización de la historia y de la materia, el terror individual y el crimen de Estado". Esto como consecuencia de tener que "producir los valores y la verdad" (II,p.554). Son también modos de canalizar esa necesidad de destruirlo todo para crearlo todo, que se vió en algunas corrientes artísticas. Recordemos aquello de que "el acto surrealista por antonomasia" es "salir a la calle y disparar contra la multitud".

Camus muestra cómo el terrorismo ruso converge con la teoría de Marx para "dar nacimiento a la revolución totalitaria del siglo xx" profetizada por Dostoievsky. En "Los Poseídos" uno de los personajes, Chigalev, expone una teoría curiosamente contradictoria que se vió confirmada por la Historia: para lograr establecer una sociedad de perfecta libertad e igualdad entre los hombres, es necesario asegurarse el más completo poder de Estado. "Partiendo de la libertad ilimitada" (que según Camus observa es "negación de todo", y que no puede "justificarse sino por la creación de nuevos valores identificados a la humanidad entera") llega "al despotismo ilimitado" (II,p.581). Una vez más el balanceo descontrolado: "Aquí se anuncian -si gue Camus- las teocracias totalitarias del siglo XX", la era de los "nuevos señores" y de los "grandes inquisidores", que se excusan de su crueldad "como el Satanás romántico, diciendo que es pesada de llevar". Estos "verdugos" convierten a los demás en "rebaño de esclavos" y remedan la imagen del Dios al que quisieron suplantar (II,p.581).

Otra vez, el "parecer reemplaza al ser"

Uno de los ejemplos más curiosos de coincidencia con el romanticismo literario se da en el "terrorismo irracional totalitario" que Hitler instaura en Alemania en 1933. Camus señala en Hitler y en su pandilla aquel frenesí, pasión de poder, y sentimiento de "humillación" que se vuelve "odio"; aquella "desesperación" por llegar a ser algo que se vuelca en "acción" y en "aparentar" del individualismo romántico. Aparecen aquí todas las características del "romanticismo luciferino" de los dandys, pero en un grado máximo de destructividad por el poder político que detenta ese grupo. Camus pintó en "Calígula" un caso semejante. Aquí hace resaltar nuevamente la necesidad constante de oponerse, de "negar" y de "aparentar" para cubrir un vacío de entidad personal, sentido agudamente. Dice de Hitler: "Era sólo una fuerza en movimiento". Sólo el poder ilimitado lo destacaba de la masa: "Sólo la acción lo mantenía en pie. Ser, para él, era hacer". Y agrega: "He ahí por qué Hitler y su régimen no podían prescindir de enemigos. Dandys frenéticos, no podían definirse sino en relación a sus enemigos, ni tomar forma sino en el combate encarnizado que debía destruirlos. El judío, los francmasones, las plutocracias, los anglosajones y el eslavo bestial se sucedieron en la propaganda...El combate permanente exigía excitantes permanentes" (II,p.585). Así, tanto la propaganda interna como el aparato militar, eran formas de "aparentar". El Estado necesitaba identificarse con ellas para ser algo, porque ser era ser delante de los demás (II,p.596-7). La "pose" de los dandys toma así dimensiones imprevistas, aunque revive también de un modo curioso en su primitiva forma individualista. En la "parada" de los jefes, que como Goering, recibía a veces "vestido de Nerón y repintado". Hay, con todo,

diferencias con aquellos dandys literatos: al menos, éstos crearon obras, mientras que "esa rabia desmesurada de nada creó nada", "Hitler -concluye Camus-, ni eficaz ni ejemplar, consagró la sangrienta vanidad del nihilismo. Fué una sombra inconsistente y miserable...hasta en la muerte, una muerte para nada, como un mal sueño, un humo que se disipa" (II,p.591).

"Romanticismo ciego": producir los valores y la verdad

Por último: Camus llama "romanticismo ciego" a la pretensión profética o mesiánica de todas esas ideologías que anuncian la plenitud o la consumación de la historia de la humanidad (ya sea en su época, o remitiéndo la al fin de los tiempos). "Hegel -observa- termina soberbiamente la historia en 1807, los saintsimonianos consideran que las convulsiones revolucionarias de 1838 y 1848 son las últimas, Comte muere aprestándose a subir al púlpito para predicar el positivismo a una humanidad al cabo de vuelta de sus errores. A su vez, con el mismo romanticismo ciego, Marx profetiza la sociedad sin clases y la resolución del misterio histórico"(II,p.614).

La corrección de la desmesura romántica: retorno a la medida

Camus ha ubicado el Romanticismo en una perspectiva de civilización. Dentro de la cultura occidental, el romanticismo ocupa un área definida, incluso geográficamente: La Europa germánica (aunque su influencia llega a traspasar esas fronteras). Según él, ese "pensamiento de medianoche", esos "sueños alemanes" (II,p.702) que se caracterizan por su desmesura deben recibir, para su corrección, "pensamiento solar", "pensamiento de mediodía",



de raigambre griega, que reconoce la "medida" y equilibra las nociones de "historia" y "devenir" con las de "naturaleza" y "belleza". En su opinión, ha llegado el momento de intentar esta complementación de "Norte" y "Sur", que asegurará el advenimiento de una "civilización viviente", "creadora" y cabalmente "europea" (II,p.742).

Como se ve, Camus apunta a una "solución clásica", de equilibrio e integración de opuestos, pero con características novedosas. Estas características derivan del hecho de mantener una actitud "disidente", de rebeldía, y de constituirse como superación de aquel romanticismo.

El nuevo "clasicismo" será, pues, un clasicismo rebelde y un "romanticismo domado" en el sentido más amplio, abarcando todos los aspectos que hacen a una civilización. Por ello Camus habla también de "revolución", aunque de una "revolución creadora". Confía en la "fecundidad preparada" que posee el pensamiento rebelde, "a condición de que se desvíe de todo aquello que en él permanece atado a un romanticismo nihilista que no puede llevar a ninguna parte". (II,p.752).

Camus se expresa así en una de las "Cartas sobre la Rebeldía" (que escribió para aclarar malentendidos sobre su ensayo), titulada "Rebeldía y Romanticismo". Allí dice que su "proyecto en "El hombre rebelde" fué "estudiar la contradicción propia del pensamiento rebelde y buscar superarla", en vistas a un "renacimiento" (id.). Y en efecto, allí había sostenido que "todo pensamiento y toda acción en tanto sobrepasan un cierto punto, se niegan a sí mismos, y en ese mismo momento se revela la medida"(II,p.697). De ahí que se pueda retornar al punto de equilibrio.

Desde que se llegó al "extremo del furor", y desde que la re-

beloía que lo originó llega "a su contradicción más extrema, negándose a sí misma", llegó el momento de volver al justo límite (a menos que se quiera "morir en el mundo desorbitado que suscitó")(II,p.650).

Que cada uno confiese al otro que no es Dios, y aquí se acaba el romanticismo

La romántica pretensión humana a la divinidad ha demostrado en su exceso que "si el hombre quiere hacerse Dios, se arroga el derecho de vida o muerte sobre los otros" y "fabricando cadáveres e infra-hombres se convierte él mismo en infra-hombre y no en Dios" (II,p.648). Esta contradicción puede y debe llevar a la verdadera "medida": "Que cada uno confiese al otro que no es Dios, y aquí se acaba el romanticismo" (II,p.709). Podríamos acotar: he ahí un primer paso para "domarlo".

Además, el retorno a la "medida" puede y deber provenir de otra constatación. La necesidad de "hacer el ser" con el parecer, consecuente con la negación absoluta del romanticismo, llega a convertirse en el axioma "hacer, para ser" del pensamiento historicista. Con ello, para obtener "el consentimiento unánime", "se condena a no vivir sino para la historia, y en el terror". "En este punto preciso -indica Camus- se sobrepasa el límite" y "se traiciona a la rebeldía...pues ella, en su movimiento más puro, jamás afirmó otra cosa que la existencia de un límite". Esta extralimitación remite, pues, a la "medida", al "equilibrio" del "sí y del no" por el cual "se rechaza una parte de la existencia en nombre de la otra parte que se exalta"(II,p.652).

Con ello es posible también otra rectificación: "Cuando en el vértigo y el furor, la rebeldía pasa al todo o nada, a la negación de todo ser y de toda naturaleza humana, se reniega". Además, otra consecuencia in-

compatible: buscar tan sólo "conquistar la totalidad" haciendo de la humanidad una masa, un "rebaño de esclavos". La "fórmula de los rebeldes románticos, el frenesí", se convierte en frenesí de "poder" (II,p.652 y 659). La corrección exige tomar conciencia de que "ni siquiera el consentimiento unánime puede crear el ser", pues los esclavos no llegan jamás a ser plenamente hombres. "Para escapar a este absurdo destino, la revolución se condena a renunciar a sus propios principios, al nihilismo y al valor puramente histórico, para reencontrar la fuente creadora de la rebeldía". Y en ella, "la afirmación de un límite, de una dignidad y de una belleza comunes a todos los hombres", que "conduce a la necesidad de extender ese valor a todos y a todo, y de encaminarse a la unidad -que no es lo mismo que aquella "Totalidad"- sin renegar de sus orígenes" (II,p.653).

Camus marca que otro exceso que ña de ser corregido, y que se vincula estrechamente con el desconocimiento de la naturaleza humana, es el haber descartado la moralidad. Sin ella es imposible llegar a adquirir plenamente el valor de humanidad. La revolución nihilista, llevada en parte por un "desprecio justificado por la moral formal y mistificadora que encuentra en la sociedad burguesa" extiende "en su locura ese desprecio a toda reivindicación moral". Cree que hay que "matar y morir para producir el ser que no somos". Esa misma "locura" muestra la necesidad de retornar al centro y tomar en cuenta el lado positivo de la realidad que impele a "tratar de hacer, no para comenzar a ser un día...sino en función de ese ser oscuro que se descubre ya en el movimiento de insurrección". De este modo puede llegar a "equilibrarse el delirio histórico" con la "regla moral y metafísica" que dice que "hay que vivir y hacer vivir para crear el ser que nosotros somos." (II,p.653).

La regla ejemplar del arte, "ni formal ni sumisa a la historia"

Como se ve, se trata en todo momento de "domar el exceso", tomando conciencia del mismo y retornando al punto de equilibrio (que siempre coincide con el "límite" entre opuestos, revelado por la rebeldía.)

De ahí en más se puede empezar a "crear". La rebeldía, "fuente creadora", será la guía de esa vivificación en todos los aspectos de la realidad. Dará "la regla" que será clásica por ser "regla de equilibrio".

Camus señala la conveniencia de estudiar esta regla de equilibrio en el arte para, de la misma manera, aplicarla a la vida y llegar a crear una "civilización". Al terminar su diagnóstico de la situación actual a la que se ha llegado por olvido del fundamento bipolar de la rebeldía y por la absolutización del polo negativo, dice que "esa regla, ni formal ni sumisa a la historia, es la que podremos precisar, descubriéndola en su estado puro, en la creación artística". (II, p.653).

O sea: nos invita a asomarnos al mundo del arte, tan específico y aparentemente distinto al de la política, pero que justamente por estar regido por esa regla, adquiere para él un valor ejemplar.

II

LA NUEVA SOLUCION CLASICA

Arte y rebeldía

En el capítulo "Arte y rebeldía" Camus expone la solución clásica

sica tal como se da en la creación artística.

Elabora una teoría clásica cuya originalidad proviene de enfocar el arte desde el punto de vista de la rebeldía. Lo ve justamente como camino privilegiado para encauzarla, para darle una salida creadora.

Señala semejanzas entre las aspiraciones del creador y los del hombre rebelde, entre las exigencias inherentes a toda creación artística y las del movimiento transfigurador que se atiene a los presupuestos de la rebeldía.

El paralelo arranca de una visión básica respecto de la realidad, pues el arte, como la rebeldía, tiene por fin corregirla, reordenarla, unificarla, transfigurarla.

#### Relación del arte con el mundo real: "rechazo y consentimiento", contemplación y acción

Una primera tesis de Camus con respecto al arte afirma que éste no es "evasión". Por el contrario, "su movimiento que niega y exalta al mismo tiempo" (II, p. 658), hace patente la "complicación primitiva de la rebeldía", la "contradicción" por la cual el hombre rebelde "rechaza al mundo tal cual es, sin aceptar escaparle" (II, p. 664).

Tanto el arte como el movimiento de rebeldía, son una respuesta del hombre a la ambigüedad del mundo real; un "sí" a sus aspectos válidos y un "no" a los que no lo son; un "consentimiento" a lo que en este mundo colma sus anhelos y exigencias y un "rechazo" a lo que frustra y llena de nostal

gia.

Además, y sobre todo, el arte y la rebeldía son respuestas operativas: se proponen una tarea de transformación de ese mismo mundo. Repercuten sobre la realidad: en el caso del arte, dando de ella una imagen renovada, cabal y sin fisuras, en la cual aparecen perfectas sus virtualidades positivas. En el caso de la actividad rebelde, la respuesta llevará a plenitud las posibilidades humanas de la vida personal y comunitaria, creando una "civilización".

El arte (como la rebeldía), se refiere al mundo real: parte de él y retorna a él. Y, si bien su intención última es "mejorarlo", es evidente que previamente se detienen a "mirarlo". El "sí" y el "no" suponen un deslinde que no es posible sin un movimiento previo y constante de "contemplación".

Camus ya había hablado en "El exilio de Helena" de la necesidad de retornar al movimiento contemplativo del espíritu que descartó la ideología de los últimos siglos en pro de un activismo revolucionario ciego, y por tanto arbitrario y violento. Aquí vuelve a llamar la atención sobre la "hostilidad" de esos "reformadores" hacia el arte, al que miran como "sospechoso" precisamente porque "sienten instintivamente" que en él "la contemplación balancea la acción"(II,p.666). Y esto es realmente así, observa, puesto que el arte distingue: "exalta" y "niega" al mismo tiempo. Si "rechaza al mundo a causa de lo que le falta", lo hace también "en nombre de lo que quizás es"(II,p.658). En el arte, la contemplación equilibra la acción y la guía, la vuelve lúcida, (como también es el caso de la acción rebelde), permitiéndole rescatar de la realidad fluyente y dispersa "valores" y "significados" que se le hacen patentes al hombre en algunos "instantes de plenitud" (II,p.664) que le permiten "fijarlos", gracias a su actividad, en formas plenas y

perdurables.

Hablando de la pintura, dice que rescata objetos "sepultados y negados en un devenir perpetuo". "¿Quién miraba las manos del verdugo durante la flagelación -apunta-, o los olivos en el camino de la Cruz? Pero helos aquí representados, arrebatados al movimiento incesante", junto con "el dolor de Cristo, aprisionado en esas imágenes de violencia y de belleza" (II,p.661)

De la misma manera, al referirse a la novela, pone el ejemplo de Proust, "cuyo esfuerzo fué crear a partir de la realidad obstinadamente contemplada", de la cual quiso preservar ciertos momentos privilegiados, ciertas imágenes amadas, llevándolos a "un presente perdurable" (II,p.669-70).

Gracias a la contemplación, el artista descubre en esos objetos e imágenes de la vida, aquellos valores de "humanidad" y de "belleza" que escapan a causa del fluir temporal. La acción de transformación del artista halla un fundamento significativo en la misma realidad, a diferencia de la acción de transformación absoluta de las revoluciones nihilistas, para los cuales la realidad no es sino puro "material" de manipuleo, sobre el que inconsideradamente intentan imprimir una idea.

Camus observa: "La naturaleza que deja de ser objeto de contemplación y admiración no puede sino convertirse en materia de una acción que se propone transformarla" (II,p.702).

"Reivindicar una parte intacta de lo real cuyo nombre es la belleza"

El arte adquiere validez ejemplar: recordar "que el hombre no se resume solamente en la historia" (o sea: no sólo en la acción, o en el mo

vimiento de evolución, o en la dialéctica de la historia), sino que "encuentre también una razón de ser en el orden de la naturaleza" (679) que existe un acuerdo entre él y el mundo, y que si bien "puede autorizarse a denunciar la injusticia total del mundo y reivindicar entonces una justicia total que sólo él creará", "no puede afirmar la fealdad total del mundo" (II,p.661). El arte -insiste- enseña que "se puede rechazar toda la historia y concordar, no obstante, con el mundo de las estrellas y del mar", y que el rebelde, "al mismo tiempo que afirma el valor, la dignidad común a todos, reivindica obstinadamente, para saciar su hambre de unidad, una parte intacta de lo real cuyo nombre es la belleza" (II,p.679).

Por el contrario, excluir el arte o subordinarlo a fines ideológicos o revolucionarios, como ha sucedido y sigue sucediendo desde hace ya largo tiempo, significa hacerle al hombre una injusticia. Es no reconocer realidades que lo dignifican más allá de la mera saciedad de sus necesidades materiales. Camus opone a esta ceguera voluntaria el ejemplo de los grandes clásicos, acorde con la realidad y con las exigencias originales de la rebel-día:

"Los rebeldes -dice- que quieren ignorar la naturaleza y la belleza se condenan a exilar de la historia que quieren hacer, la dig-nidad del trabajo y del ser. Todos los grandes reformadores (en cambio) tratan de edificar en la historia lo que Shakespeare, Cervantes, Molière, Tolstoi, supieron crear: un mundo siempre pronto a saciar el hambre de libertad y de dignidad presente en el cora-zón de cada hombre" (II,p.679)



El "proceso al arte" de los movimientos revolucionarios

El "proceso al arte" de los movimientos revolucionarios de los últimos siglos es paralelo al "proceso a la realidad" que pretenden cambiar de modo radical e indiscriminado.

Camus se detiene a observar esa "hostilidad hacia el arte que han mostrado todos los reformadores revolucionarios" de los últimos tiempos. Así la Reforma "que elige la moral y exila la belleza", luego Rousseau que "denuncia en el arte una corrupción agregada por la sociedad a la naturaleza", pasando por la Revolución Francesa y su culto a la Razón, a la que representa por "una persona virtuosa más que bella" (cuyos únicos escritores se ocultaron, se exilaron o fueron guillotinado: Sade, Chateaubriand, Chénier), hasta los saint-simonianos y su lema "el arte para el progreso", que se convierte "en lugar común de todo el siglo XIX". (II, p.657). Lo mismo en los nihilistas rusos: en Pisarev, quien "proclama la caducidad de los valores estéticos en beneficio de los pragmáticos" y para quien "un par de botas es más útil que Rafael o Shakespeare"; en Nekrassov quien a pesar de ser "un gran poeta, afirma que prefiere un pedazo de queso a todo Pushkin"; en el último Tolstoi y en la Rusia revolucionaria en general. Además, la ideología alemana contribuye a esta "severa acusación del arte", con su "crítica de la conciencia formal y de los valores de la evasión" que "se extiende naturalmente al arte"; con su interpretación de Hegel según la cual en la sociedad reconciliada no habrá arte" pues "la belleza será vivida, ya no imaginada". Marx niega, por su parte, que el arte sea "de todos los tiempos", y lo ve "determinado, al contrario, por la época" como "expresión de los valores privilegiados de la clase dominante". Por eso se pregunta "cómo la belle

za griega, cómo las obras de arte del Renacimiento italiano, cómo Rembrandt, cómo el arte chino pueden ser todavía bellos para nosotros" (II,p.658).

Pero Camus llega a nuestros días y muestra que "el proceso al arte se ha comprometido definitivamente y prosigue hoy la complicidad embarazosa de artistas e intelectuales dedicados a la calumnia de su arte y de su inteligencia". "Hay que notar -dice- en efecto, que en esta lucha entre el zapatero y Shakespeare, no es el zapatero el que maldice a Shakespeare o a la belleza, sino al contrario el que continúa leyendo a Shakespeare y no elige hacer las botas". Tienen "mala conciencia", explica, y les falta "la simple y necesaria humildad" que les haría ver la "pretensión de remitir la belleza para el fin de los tiempos", y la injusticia que se hace a "todo el mundo, incluso al zapatero", al privarlos de ese pan suplementario del cual ellos mismos se han beneficiado" (II,p.658-9)

¿Se puede rechazar la injusticia sin cesar de saludar la naturaleza del hombre y la belleza?

Camus salpica de ironía su crítica de una situación que repudia por lo desequilibrada, injusta e irrealista. Su posición, al contrario, consiste en restablecer el equilibrio por el cual el arte y la revolución llegan a complementarse respondiendo a la exigencia de la rebeldía. Dice: "La belleza, sin duda, no hace revoluciones. Pero llega un día en que éstas la necesitan. Su regla (que es la del arte), que contesta lo real al mismo tiempo que le da su unidad es también la de la rebeldía. ¿Se puede, eternamente, rechazar la injusticia sin cesar de saludar la naturaleza del hombre y la belleza del mundo? Nuestra respuesta es: sí. Esta regla, al mismo tiempo insumisa y

fiel, es en todo caso la única capaz de aclarar el camino de una revolución verdaderamente realista" (II,p.679).

#### Unidad, exigencia metafísica

Si la primera tesis de Camus con respecto al arte es su referencia a la realidad -en esa doble respuesta de "rechazo" y "consentimiento"-, la segunda es la "unidad".

Entre las dos existe una íntima relación, ya que en la "unidad" de la obra de arte confluyen, complementándose, esos dos movimientos antitéticos: el "sí" a los valores positivos del mundo -"humanidad", "belleza"-, y el "no" a lo que les impide manifestarse en plenitud.

En efecto, para Camus la obra es un "universo", es decir, un "mundo cerrado": que da "coherencia" a todo lo que en este mundo está "desparado", "desgarrado", "disperso"; que otorga perennidad a lo que fluye, que "completa" y "cierra" dentro de "contornos firmes" lo que en la existencia humana no llega a definirse ni acabarse; que "fija" y permite "poseer" lo que al hombre se le "escapa"; y que hace "durar" lo que está condenado al olvido y a la muerte.

Dicho de otro modo: la obra de arte ordena al mundo y a la existencia agregándoles "lo que les falta": "unidad". Esta "unidad" se expresa en una "forma", gracias a la cual se concretan, integrándose, el rechazo de "lo intolerable" y la exaltación de "lo que es".

En este sentido, también, da solución al conflicto del hombre rebelde, al hecho contradictorio de "rechazar al mundo tal cual es, sin aceptar escaparle" (II,p.664). Pues aunque se trata de un "universo de reemplazo",

es "el mismo mundo"- "corregido" de acuerdo con una "exigencia metafísica de unidad" (II,p.659).

La "unidad" en la obra artística no es un logro formal, o meramente estético: es un logro casi "metafísico" en cuanto opera un cambio en la realidad, un "mejoramiento", no sólo en la línea que indica la nostalgia humana sino, sobre todo, en el sentido de lo que la realidad revela en estado latente. Esta audaz teoría es tan sólo el resultado de relacionar arte y rebeldía, siendo ambas cuestionamiento de la realidad en favor de la realidad misma. La nostalgia humana y la protesta obran como un indicador: permiten descubrir el anhelo secreto de la realidad manifestado en la percepción de la belleza.

Así, cuando Camus afirma que "el hombre tiene la idea de un mundo mejor que éste", y observa "pero mejor no quiere decir diferente; mejor quiere decir unificado" (II,p.666), no sólo constata una experiencia subjetiva, sino que muestra que ella está vinculada con la realidad objetiva. Se trata de una auténtica percepción del "ser", de la "promesa" de plenitud ínsita en las cosas, y que se le presenta como pidiendo ser rescatada del devenir en que está inmersa y que el hombre la haga evidente dándole "forma" definitiva: la "unidad" perfecta que le corresponde y que "le falta".

Camus se anima a afirmar, por ello, que existe posibilidad de "trascendencia" con respecto al mundo, trascendencia que de ninguna manera significa salirse de él -como sería el caso de la trascendencia mística: una salida al mundo de lo sagrado-, sino que por el contrario es un modo de confirmar lo dado transfigurándolo. Esa posibilidad de "trascendencia" es el arte, y su anticipo natural es la belleza. Dice, cuidando de poner en claro que

no se trata de un trascender al más allá:

"Nietzsche podía rechazar toda trascendencia, moral o divina, diciendo que esa trascendencia llevaba a la calumnia de este mundo y de esta vida. Pero hay quizás una trascendencia viviente, de la que es promesa la belleza, que puede hacer amar y preferir, a cualquier otro, este mundo mortal y limitado. El arte nos reconduce a los orígenes de la rebeldía en la medida en que intenta dar su forma a un valor que huye en el devenir perpetuo, pero que el artista presiente y quiere arrebatarse a la historia" (II,p.662)

### Configuración crítica

El artista, debe dar una "imagen" de este mundo en la cual desaparezcan sus fallas y resplandezca su "valor". Luego, el artista no "imita" simplemente, sino que "representa" la vida y el mundo de una manera nueva agregándole lo que le da acabamiento, plenitud, perennidad, es decir "forma", "unidad". A este procedimiento de transfiguración de lo real, operado por el arte en orden al "ser" pleno, Camus lo llama "estilización".

La estilización, es una forma privilegiada de la concreción de la rebeldía humana; es configuración crítica que presupone la distinción de lo que en él es significativo y valioso y lo que no lo es. La obra, su resultado, es rebeldía encarnada.

La mera "imitación" sería un traslado pasivo de formas, no crítico, sino de puro "consentimiento".

Camus muestra esta configuración crítica en las artes plásticas:

en la escultura que "busca fijar en tres dimensiones la figura huidiza del hombre", es decir, que rescata el valor de lo humano en su permanente belleza, "unificando en el estilo el desorden de los gestos", creando el "modelo, el tipo, la inmóvil perfección"(II,p.660); en la pintura, que tampoco "imita" sino "estiliza", "eligiendo", "aislando", "fijando el momento fugitivo", "encuadrando" y dando "límites" a lo que se pierde en el infinito, y así, "reconciliando lo singular y lo universal" en "representaciones" que vuelven palpables los valores trascendentes de humanidad y belleza (II,p.661).

También observa este movimiento unificador y configurativo en las artes temporales, como la música, que da forma a los sonidos dispersos y los dispone en una "unidad satisfactoria para el espíritu y el corazón"(id.).

Pero sobre todo se detiene en la novela, para estudiar cómo ella entra "en el devenir para darle el estilo que le falta" (II,p.662).

#### Teoría de la NOVELA: corrección de lo real, transfiguración

Camus completa la teoría de la novela que iniciara en "El Mito de Sísifo" y prosiguiera en "La inteligencia y la guillotina". Y si en aquel primer ensayo se dedicó a mostrar el aspecto de insumisión a la realidad que ella comporta, y en el segundo se valió del ejemplo de la tradición clásica de la novela francesa para demostrar la relación íntima entre el tratamiento de la realidad en el arte novelístico y en el arte de vivir, aquí pone el acento en la fórmula de equilibrio por la cual la novela clásica de los siglos de disidencia consigue dar una forma unitaria a la rebeldía, reflejando así su contradicción original pero volviéndola también fecunda, creadora, y por tanto, aporte de civilización.

En primer lugar niega que la novela sea "evasión". Por el contrario, tanto el que escribe como el que las lee, toman en serio a "este mundo", del cual ellas son "representaciones".

"La gravedad indiscutible del mundo novelesco -observa-, y nuestra obstinación en tomarlo en serio, no basta a explicarse, en efecto, por los mitos innumerables que desde hace dos siglos nos propone el genio novelístico, ni por el gusto a la evasión. Ciertamente, la actividad novelística supone una suerte de rechazo de lo real. Pero ese rechazo no es una simple huída" (II,p.663-4).

Según Camus, tanto el impulso de escribir novelas como el de leerlas, provienen de la "adhesión de los hombres a este mundo", de su deseo de "poseerlo" más perfectamente, de su anhelo de verlo "durar", de su inquietud por "ver" la vida como una línea continua y acabada, por alcanzar su sentido en una "formulación" perfecta. Pero ni la "posesión", ni la "duración", ni la visión, ni la fórmula, se dan en la realidad tal como es, a causa de la fugacidad, dispersión e inconstancia de los seres, de nuestra incapacidad para acabarla de una sola mirada, y de la muerte que le pone fin en el instante en que podría verse el sentido completo de la vida (II,p.664). Somos -dice- "extraños ciudadanos de este mundo", que padecemos de "nostalgia en lo más espeso de nuestra patria". (id). Queremos "ser", y "ser en este mundo", pero "no nos basta vivir", sino queremos "encerrar" la vida dentro de "contornos firmes", para "contemplarla como destino", para descansar "reconciliados" con ella, en esa visión unitaria, que da al movimiento de la vida continuidad y acabamiento y en la cual todo se nos vuelve "presente", alcanzable, inteligible (II,p.665).

Este conflicto del hombre con el tiempo, causa de la huída de las cosas, de la inconstancia humana y de la inestabilidad de los vínculos entre los seres, es el que resuelve la novela. Elia recoge el movimiento de la vida, pero le da una dirección unitaria que le da continuidad y la completa.

"¿Qué es la novela, en efecto --observa--, sino ese universo en donde la acción encuentra su forma, en donde las palabras del fin son pronunciadas, los seres son librados a los seres, y en donde toda la vida toma el rostro del destino?" (II,p.666)

"La esencia de la novela -prosigue- consiste en esa corrección perpetua, siempre dirigida en la misma dirección, que el artista efectúa sobre su experiencia".

Esto es lo que otorga "seriedad" a la creación novelística: el hecho de no ser "una mera evasión" sino "la reivindicación más obstinada" de una experiencia vivida (id). Pues "el mundo novelesco", al ser "corrección de este mundo", "siguiendo el deseo profundo del hombre", muestra con ello el interés que éste le otorga, y el profundo amor que lo liga a él al mismo tiempo que su disconformidad y su nostalgia.

La novela, pues, si bien es "Un mundo imaginario", no deja en ningún momento de hacer referencia al mundo real del "que parte", y en el que incide, a la vez, con eficacia transformante. En este sentido, Camus le da la razón a Stanislas Fumet, quien opina que la novela "le hace la competencia a Dios", o a Thibaudet, quien, al hablar de la "Comédie humaine" de Balzac, decía que era "La imitación de Dios Padre" (II,p.662-3).



Curiosas comparaciones. Recuerdan a Aristóteles cuando decía que el arte "imita a la naturaleza, no en sus obras, sino en su mismo obrar". Con la diferencia fundamental de que, para Camus, el mundo no es mera "naturaleza", sino "creación", y además -y por ello mismo- que mientras para el griego la actividad de la naturaleza es incuestionable- ya que es causa última y anónima-, la creación sí lo es, porque detrás de ella hay un ser personal -Dios- al que puede remitirse el juicio humano, aprobatorio, o contestario.

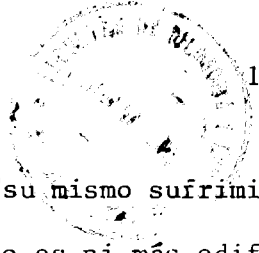
El hombre rebelde -que es el que hace la novela- se toma la libertad de "competir con el Creador", "rehaciendo la creación misma, tal como nos es impuesta y tal como la rechazamos". En este aspecto, actúa "contra el Creador". Pero en cuanto "se alía a la belleza del mundo y de los seres" se puede decir que su intervención es "creadora", y no meramente negativa, pues libra de las fallas que la oprimen y que le impiden poner en evidencia sus valores perennes (II,p.671).

Así logra la novela -como las demás artes- una modificación de la realidad con carácter quasi-ontológico, pues la lleva a un plano "trascendente", en la que es "ella misma", pero "transfigurada" (II,p.666,763).

"La verdadera creación novelesca -afirma- utiliza lo real, y no utiliza sino lo real, con su calor y su sangre, sus pasiones y sus gritos. Sólo que le agrega algo que lo transfigura.(II,p.673)

Unidad de estilo: la novela entra en el devenir para darle el estilo que le falta

La "corrección" del mundo real que realiza la novela "no es moral", "ni puramente formal", sino "busca la unidad" y "traduce una necesi-



dad metafísica". "Tratándose en ella de este mundo" -con "su mismo sufrimiento, amor, pasiones y gritos"-, el "universo de la novela no es ni más edificante ni más bello" , sino "completo y terminado". El atrevimiento del artista consiste en "darse a sí mismo la forma y el límite apaciguante que en vano persigue el hombre en su condición"(II,p.668); en "fabricar destino a su medida", esto es, en volver lineal el curso de la vida, y sobre todo, en darle a esta "línea desnuda" un sentido "unitario". Camus sostiene, sobre todo, que la creación novelesca "reúne en una unidad superior" lo que toma de la realidad, corrigiéndolo en la acción de afirmación y negación (II,p.670).

De allí su tesis de que la única "unidad" valedera, acorde con ese doble movimiento, sea la del "estilo" en el que se equilibran el "rechazo" y el "consentimiento" del mundo real.

El estilo, según Camus, consiste precisamente en la "corrección que cada artista opera mediante su lenguaje y una redistribución de elementos tomados de la realidad dándole al universo recreado su unidad y sus límites" (II,p.672). En el estilo, así concebido, se reúnen las dos respuestas humanas:

"Por el tratamiento que el artista impone a la realidad, afirma su fuerza de rechazo; pero lo que guarda de la realidad en el universo que crea, revela el consentimiento que da a una parte al menos de lo real que saca de las sombras del devenir para llevara la a la luz de la creación" (II,p.671).

#### Dos herejías: formalismo y realismo

Este "ideal de equilibrio" -sin duda clásico- a la par que acor

de con la rebeldía-, se aclara al compararlo con dos posiciones extremas: el "formalismo" y el "realismo".

"En el límite -dice-, si el rechazo es total, la realidad es expulsada por entero, obteniéndose así obras puramente formales. Si, al contrario, el artista escoge (por razones frecuentemente externas al arte) exaltar la realidad bruta, tenemos el realismo. En el primer caso, el movimiento primitivo de creación (en que afirmación y negación están estrechamente ligados), es mutilado en provecho solamente del rechazo. De ésto resulta la evasión formal, de la que ha dado tantos ejemplos nuestro tiempo, y cuyo origen nihilista es evidente. En el segundo caso, el artista pretende dar al mundo su unidad retirándole toda perspectiva privilegiada. Renuncia así a la exigencia primera de la creación artística...afirmando la totalidad inmediata del mundo". (II,p.671).

La conclusión de Camus es previsible: declara que "en las dos clases de obras, el acto creador se niega a sí mismo": "ya sea rechazando toda la realidad, ya sea afirmándola tan sólo a ella, se reniega igualmente, en la negación absoluta" (id.).

Con ello, no hace sino confirmar, en el plano del arte, el mismo análisis que había hecho en el plano histórico-revolucionario.(II,p.672).

Camus admite, por cierto, que estos dos extremos no llegan a darse nunca del todo, con toda pureza, en la literatura concreta. Tanto "el arte formal" como el "arte realista", en absoluto, son 'dos nociones absurdas' por no corresponder a lo que es el arte, en cuanto tal. "El verdadero

formalismo -señala- sería el silencio", (lo mismo había dicho de la expresión del "absurdo"(pura negación) (II,p.418), ya que ningún arte puede prescindir totalmente de la realidad (requiere un mínimo de ella como apoyo). "Del mismo modo -continúa- el realismo no puede prescindir de un mínimo de interpretación y de arbitrariedad": jamás es reproducción pura, pues intentar reproducirlo todo implicaría "condenarse a no poner fin", a perderse en lo infinito y lo indefinido, lo que contradice la realidad del arte.(II,p.672-3).

Lo que se da, de hecho, son "acentuaciones" hacia lo formal o hacia lo real, más o menos desequilibradas. Hacia un lado o hacia otro, en desequilibrio de mayor o menor grado con respecto a ese justo medio unificador ideal que es "el estilo". Camus pone el ejemplo de la "novela americana" llamada "realista" sólo por un equívoco.

Es más: Camus sostiene -y lo demuestra con ejemplos- que esas desviaciones del arte hacia un extremo o hacia otro denotan siempre un "parti-pris", una toma de posición voluntaria con respecto al material de la realidad, y por tanto constituyen intentos de unificarla, aunque no dan con la solución adecuada, la "unidad de estilo".

Observa, por ejemplo, que la técnica de la novela americana de los años 30 y 40 consiste en "unidad de iluminación", es decir en enfocar el aspecto exterior de la vida, dejando de lado el interior. Se describen los "automatismos cotidianos", las "reacciones" elementales, todo lo que pertenece al "nivel maquinal" de la existencia, unificando así por nivelación. "En ese universo todos los hombres se parecen y parecen intercambiables, aún en sus particularidades físicas". La "vida interior", se suprime porque de ella provienen la variedad, las diferencias individuales, y en definitiva la

separación de los seres. Camus rechaza esta fórmula de unificación: por ser evidentemente negativa. Esta representación simplificadora, esta mimesis de las apariencias, consigue reflejar la parte negativa de la rebeldía -el "rechazo" de la existencia tal cual es -pero le falta algo esencial: la construcción de una "imagen privilegiada" de la realidad humana, que requiere rescatar valores esenciales a los que se les da forma unitaria de acuerdo con el espíritu. "La rebeldía -insiste- no puede encontrar satisfacción sino fabricando la unidad a partir de esa realidad interior, y no negándola". Negarla totalmente -concluye- es referirse a un hombre imaginario". De allí la paradoja de que este pretendido "realismo" produzca "universos abstractos y gratuitos, constantemente negados por la realidad". Se trata, no de la auténtica corrección, obra del "estilo", sino de la "estilización más arbitraria", (contradictoria también con el nombre de "realismo"), que "nace de una mutilación, y de una mutilación arbitraria, operada sobre lo real". "La unidad así obtenida- dice- es una unidad degradada, un nivelamiento de los seres y del mundo". Estas novelas son el testimonio del nihilismo puro; el símbolo de "un mundo desesperante, en que autómatas desgraciados viven en la más maquinal de las coherencias, que los novelistas americanos han elevado ante el mundo moderno como una protesta patética, pero estéril" (II,p.668-9).

En este sentido, la estilización por mutilación, la "purgación de la vida interior", congruente con el presupuesto nihilista, aparece en el límite de lo admisible dentro del campo del arte. Pero pasado ese límite, se cae fuera de lo artístico por falta de "estilo". Es el caso de la "novela edificante" ("rosa" o "negra") que trata de demostrar una tesis y el de la "novela de propaganda", también doctrinaria, al servicio de una idea política.

En ambas, la "unidad" es de "puro razonamiento" y por lo tanto, "falsa unidad". (II,p.672-3). Estos dos tipos de pseudo-novelas tratan de esconder su participis bajo el rótulo de "realismo", y ni siquiera se "apoyan sobre lo real". Lo que sucede -indica Camus- es que hay "un arbitrario de lo real" (paralelo al "arbitrario de lo ideal") que hace de la novela realista una novela de tesis implícita". Y la pretendida reducción de lo real "a la totalidad de lo real no puede hacerse sino en favor de un juicio a priori que elimina de lo real lo que no conviene a la doctrina"(II,p.673). Esto demuestra que la tendencia al "realismo", es decir,"el ponerse el creador al servicio de los acontecimientos", es (como su contraparte, la tendencia "idealista",de pretender "negar los acontecimientos por entero") una dimisión artística, por falta de equilibrio entre lo que se niega y se afirma de la realidad. Las dos tendencias confluyen,"abajándose en formas de arte nihilista" y rompen el indispensable"equilibrio"que garantiza el arte. Según Camus, esto es lo que está sucediendo en gran parte del arte moderno:"ya sea cediendo al vértigo de la abstracción y de la oscuridad formal,ya sea apelando al látigo del más crudo realismo". Camus opina que "el arte moderno, casi en su totalidad, es un arte de tiranos o de esclavos, no de creadores". (II,p.674).

Estos excesos remedan los excesos ideológicos y revolucionarios. Deben corregirse siempre mediante un retorno al "equilibrio".

"Sucede con la creación -señala Camus- como con la civilización: su pone una tensión ininterrumpida entre la forma y la materia, el devenir y el espíritu, la historia y los valores. Si se rompe el equilibrio, hay dictadura o anarquía, propaganda o delirio formal" (id).

"Toda unidad que no sea de estilo es una mutilación"

El arte resulta ejemplar, y justamente por la fórmula de equilibrio, que se da en su logro esencial: el "estilo". En arte, "la obra en que el fondo desborda a la forma" o "aquella en que la forma sumerge al fondo, no dicen sino de una unidad decepcionada y decepcionante". "En este dominio (del arte) como en los otros, toda unidad que no sea de estilo es una mutilación" (id.).

Esto significa que el arte, -en este caso la novela-, tiene significación metafísica. La rebeldía, que contesta la realidad en nombre de lo que de ella guarda, que quiere "exaltar" y "transfigurar", se expresa por medio de la estilización. Esta estilización "supone, al mismo tiempo, lo real y el espíritu que da a lo real su forma". Si la "ligera desviación" que comporta (ya sea hacia el lado del realismo, ya sea hacia el del idealismo), es "la marca del arte y de la protesta", es necesario que esta desviación sea imperceptible" y que no resulte "extraña a lo concreto". Sólo a partir de lo concreto, y volviendo a lo concreto, logra su cometido esencial de "unificar lo real" en una síntesis "creadora".

La solución clásica, por lo tanto, es la única solución consecuente con la actitud de rebeldía. Consiste en "domar el romanticismo", en domar las tendencias extremas que por un lado u otro niegan la actitud creadora. La solución clásica se expresa en "el gran estilo", por el cual el "genio" (rebelde) "crea su propia medida" y la impone a la realidad de una manera "invisible", "encarnándola" en ella. Esta solución aspira al justo medio entre las "dos herejías", el formalismo y el realismo; entre la de la "estilización exagerada", cuya "unidad resulta extraña a lo concreto", y "la rea-

lidad librada al contrario en estado bruto" en que la "estilización insignificante" muestra "lo concreto sin unidad" (II,p.675).

Conclusión: Clasicismo creador y revolución creadora

Camus concluye su análisis sobre el arte y el estilo, diciendo que si bien este ideal de arte "es necesario", no quiere decir que sea "posible". "El arte contemporáneo, -observa- por ser nihilista, se debate entre el formalismo y el realismo". Esto no es sino el reflejo de una situación más amplia: la lucha entre los estados de hecho y los principios, que no llegan a una equilibrada integración. Así, "el realismo" en el arte busca mostrar una sociedad "burguesa" (-es el realismo "negro"-), o una sociedad "socialista" (-y se vuelve "edificante"-), mientras que el "formalismo" responde a principios del "pasado" ("cuando es abstracción gratuita") o a principios que intentan imponerse en "el porvenir" (cuando se convierte en "propaganda").

Pero "el arte se da entre los dos", así como la "civilización no es posible más que cuando, renunciando al nihilismo de los principios formales y al nihilismo sin principios, este mundo reencuentre el camino de una síntesis creadora" (II,p.676).

Y Camus cree, confiando en aquella ley del balanceo que antes enunciara, que ha llegado el tiempo de retornar al punto de equilibrio. Para él, después de tanto exceso, los tiempos están maduros para el surgimiento de un "clasicismo creador", así como para una "revolución creadora"(II,p.678). No se engaña, no obstante, en cuanto a su advenimiento inmediato. "Las guerras -dice- arrasan con Occidente, y matan a Péguy". Muchos "Péguy" se perderán antes que ese "clasicismo creador" se extienda hasta constituir una



"generación" de creadores. Pero el hecho de que algunos sobrevivan, y prosigan con obstinación en medio del caos dando el testimonio de su "insurrección armoniosa", basta para hacer esperar que la "rebeldía vencida" llegue un día a ser victoriosa (II,p.678-9).

CAPITULO 4º

EL CONCEPTO DE "LO CLASICO" EN EL "DISCURSO DE SUECIA"

El Premio Nobel de Literatura

Albert Camus es uno de esos seres asombrosos, predestinados a cumplir en un lapso breve lo que a otros hubiera llevado una larga vida. Al cumplir 44 años, su obra no sólo era vasta, variada y relevante, sino que es ta ba pr á ct i c a m e n t e r m i n a d a . Esto no podía sospecharlo el jurado de la Academia de Suecia que le otorgó, en aquel entonces, el Premio Nobel. Mientras discernía la validez de su obra y la destacaba ante el mundo, estaba lejos de saber que la distinción significaba algo así como un verdadero coronamiento. Tampoco sabía el escritor laureado que moriría tres años después, y que el tema elegido para responder al honor que se le confería resultaría -visto desde la perspectiva ya cerrada de su destino- un legado, un auténtico testam en to. Este es el significado del "Discurso de Suecia"

El planteo: el artista, hoy

Su tema, precisamente -"El artista y su tiempo"-, resume la inq ui e t u d a d e u n a v i d a y r e f l e j a e s a " u n i d a d e i n t e n c i o n ", característica de su posición como artista e intelectual constantemente confrontado a los problemas de su época. En su conferencia del 14 de diciembre de 1957 (pronunciaa d a e n l a U n i v e r s i d a d e U p s a l a y p r e c e d i d a p o r l a b r e v e a a l o c u c i o n d e l 1 0 e n

Estocolmo), Camus plantea por última vez el sentido del arte en relación con la existencia concreta, su aporte a la civilización, y le da una formulación definitiva y definitivamente "clásica".

Un análisis del "Discurso" mostrará, en efecto, que Camus reúne en él todos los aspectos considerados hasta entonces sobre el tema, y los ubica, integrándolos en un orden que, lejos de rígido, resultó orgánico y flexible (como la ley del equilibrio que los rige).

Estos aspectos aparecen siempre en parejas antinómicas, vinculadas por su complementariedad.

#### Soledad y solidaridad

"El arte no es, a mis ojos, un goce solitario. Es un modo de conmover al mayor número de hombres ofreciéndoles una imagen privilegiada de los sufrimientos y alegrías comunes. Obliga por lo tanto al artista a no aislarse: lo somete a la verdad más humilde y universal. Y el que escogió su destino de artista porque se sentía diferente, aprende muy pronto que no nutrirá su arte -y su diferencia-, sino confesando su semejanza con todos". (II, p.1071-2).

Se plantea aquí la primera antinomia. El artista es un ser distinto. Se distingue de la mayoría por su vocación y oficio: es un creador de imágenes. Y dedicarse a este oficio supone excluirse de otras tareas cotidianas. Esta es la primera ley del artista. La segunda ley complementa la primera: la creación se nutre de realidades comunes, de intereses compartidos, y en suma: de todo lo que por ser "universal" puede ser comprendido y gozado por todos.

La aspiración a la belleza, que define al artista en cuanto tal, lo hace único (y más cuanto más genial) pero también lo hace solidario en la medida en que, a partir de la realidad común, crea belleza y belleza para to dos.

Así, se logra el equilibrio de la antinomia: "El artista -seña la Camus- se forja en esa ida y vuelta incesante, de él a los otros, a mitad de camino entre la belleza de la que no puede prescindir, y de la comunidad de la que no puede arrancarse".(II,p.1072).

### Libertad y verdad

Crear imágenes de belleza no sólo requiere vocación que distin gue y oficio solitario: pide también "libertad". Camus recuerda "esa divina libertad que respira en la obra de Mozart" (II,p.1080). Pero de inmediato se ñala su contraparte: la "obligación constante" del "compromiso" con la vida, el hecho de "embarcarse" en la aventura de todos. La "extraña libertad" del artista consiste, entonces, no en un desprenderse absoluto, o en flotar en sueños o alquimias fantásticas, sino en estar disponible a la contemplación; y también en una "ascesis" de oficio, a través de la cual se conquista, con dificultad y en medio de peligros, la expresión adecuada, el estilo, que trans figura lo previamente contemplado. Esta libertad significa autonomía en cuan to no admitirá otras ataduras que las que cada artista se impone. Pero esta afirmación se halla balanceada por la no menos importante de que: todo artis ta depende de la verdad y debe manifestarla. "Las dos cargas que hacen la grandeza de su oficio -dice- son el servicio de la verdad y el de la liber- tad". "Rechaza mentir acerca de lo que sabe y se resiste a la opresión". (II,p.1072).

"Debemos caminar hacia esos dos fines", "penosamente, pero decididamente", pues no se consiguen sino al cabo de un "largo camino". "La verdad es misteriosa, huidiza, siempre por conquistar; la libertad es peligrosa, tan dura de vivir como exaltante". (II,p.1074).

Camus no se limita a señalar la necesaria complementación de estos dos servicios que cumple la obra de un artista. Como es habitual en él, abarca el panorama de la historia contemporánea. Habla de la "restauración" de ese equilibrio como "tarea" de "nuestra generación": "Tarea inmensa", después que "la inteligencia se abajó hasta convertirse en sirvienta del odio y la opresión" en el curso de una "historia corrompida", "demente", en que "revoluciones", "técnicas enloquecidas", "ideologías" y "mediocres poderes" estuvieron a punto de "destruir el mundo". Nuestra generación -insiste- "sabe que no podrá rehacerlo", pero sí sabe que puede proponerse una tarea previa, "quizás más grande": posibilitar la futura reconstrucción mediante ese "doble desafío de verdad y libertad". (II,p.1073-4).

### Belleza y humanidad

Soledad y solidaridad, libertad y verdad, se relacionan además entre sí y apuntan a una "reconciliación" entre el arte y la vida.

La soledad del artista tiene que ver con su libertad para contemplar y crear la belleza, en tanto que su comunicación con los demás hombres hace al testimonio que da de la verdad. Esa verdad incluye la "verdad de su tiempo" con todas las miserias y opresiones que padecen los hombres. Por eso al artista le corresponde "tomar un partido en este mundo" creando obras bellas y al mismo tiempo combativas que expresen el "dolor de sus her-

manos y afirmen una voluntad de cambio. El "verdadero lugar" del artista, es un punto medio: entre dos fuerzas que "dividen" su ser: "entre el dolor y la belleza". Desde "su ser doble -dice- está "llamado a sacar sus creaciones", "edificándolas obstinadamente en el movimiento destructor de la historia" (II,p.1074).

Tales "creaciones" consiguen reunir las tendencias antagónicas que tironean al artista. Este logro es difícil, pues sólo se da en un equilibrio. "Ninguno de nosotros es lo bastante grande -dice- para tal vocación". Hay que saber preservar la soledad y la libertad en una época en que las tiranías las desconocen y quieren arrebatárselas para someterlo a sus fines. Pero es necesario al mismo tiempo "retirarse de su exilio, en medio de los privilegios de la libertad", para responder al "silencio de un prisionero des conocido, abandonado en su humillación en el otro extremo del mundo", para recoger ese silencio "y hacerlo resonar con los medios del arte".(II,p.1072).

Pero precisamente en esta actitud libre y a la vez "comprensiva" estriba la "nobleza" de la vocación del artista. Pues noble es el grande que se inclina ante el pequeño. Y éste es el caso del genio que "comparte el mismo combate de los que no han recibido ningún privilegio, sino que al contrario, conocen desgracia y persecución".(II,p.1075). Sólo esta actitud "legítima" hoy el "rol de escritor". "Escribir es hoy un honor -subraya-, pues este acto obliga" (II,p.1073).

### Trabajo y cultura

Camus ve que a la nueva generación de escritores les incumbe una labor de "reconciliación". Deben -dice- "restaurar entre las naciones u-

na paz que no sea la de la esclavitud, reconciliar de nuevo trabajo y cultura, y rehacer con todos los hombres un arca de alianza" (II,p.1073-4). Este ideal es característico de todo "arte clásico", arte capaz de hablar a todos en todos los tiempos por la verdad que incluye y comunica a través de una forma adecuada. "Los artistas verdaderos -dice Camus- no desprecian nada"; por lo que ningún aspecto de la realidad es dejado de lado, las realidades cotidianas incluidas, y entre ellas, el trabajo.

Camus se refiere especialmente a realidades contemporáneas tiránicas que condenan a gran número de hombres a trabajos serviles, indiferenciados y sin horizontes desde el momento en que le quitan los bienes superiores e indispensables de la libertad y la cultura. "Por definición -indica-, el escritor no puede ponerse hoy en día al servicio de los que hacen la historia", sino "al servicio de los que la padecen" (II,p.1072). Las obras que produzcan (como lo han hecho las grandes obras clásicas) reunirán a todos los hombres por encima de toda frontera geográfica, de diferencias de clase o de estado. Incluso los "trabajadores", podrán reconocerse en esas obras, y gracias a ellas, nutrirse en fuentes plenificantes de cultura.

A Camus le preocupó siempre este problema -reconciliar "trabajo" y "cultura"-, y siempre vió que la única manera de solucionarlo era recoger los valores perennes de la humanidad, en los que todos se reconocen, manteniendo al mismo tiempo el nivel de lo artístico, de la belleza.

En una carta de 1954 dirigida al director de una revista obrera, había afirmado que no existe "una literatura obrera específica. La literatura escrita para obreros no se distingue, cuando es buena, de la gran literatura". Y agrega que prefiere llamarle "literatura verdadera" en cuanto

consigue equilibrar humanidad y belleza. "En este arte -dice- pueden reunirse el corazón más simple y el gusto más elaborado". "A decir verdad, -prosigue- si uno de los dos falta, se rompe el equilibrio". La arbitraria separación de estos dos aspectos constituye una pérdida, tanto para la cultura del sector obrero como para la literatura en sí, que se ve privada de la "verdad" que ese mundo de trabajo pondría a su disposición. La ruptura entre el mundo del arte y el mundo cotidiano significa "desarraigo", y se origina históricamente, según nuestro autor, cuando el advenimiento de la "sociedad de mercaderes". Esta sociedad desconoce los valores de "dignidad" y "honor" propios de la sociedad aristocrática, y por otro lado menosprecia la condición de los humildes, desconociendo sus valores de trabajo y tradición. Estos dos tipos de valores se hallan vinculados, y es propio de la sociedad burguesa destruir ese vínculo. Camus señala cuánto hay de común entre las obras de un Gorki, por ejemplo, que se hacen eco de los problemas de los trabajadores, y del "gran señor terrateniente Tolstoi". Observa que "los dos dicen en un lenguaje a la vez simple y bello, lo que hay de más grande, alegría y dolor, en el corazón de un hombre". Tolstoi le "parece grande", y no sólo "en la medida en que sabe conmover al lector menos preparado" diciendo "la verdad", sino en cuanto la dice "con todos los medios del arte y de la reflexión". Y aquí señala, por el contraste, los extremos desequilibrados que causan la separación de los dos mundos: la literatura que quiere ser solamente "obrero", sin preocuparse de la forma, y la que busca en cambio, el "preciosismo" formal, sin interesarle ser entendida por la mayoría. Pone como ejemplo de esta última a Gide, "de origen burgués", y lo compara con Tolstoi: "De los dos, -dice- es el gran señor quien, a su manera, escribe para y con el pueblo".



"Tolstoi y Gorki -continúa- definen por sí solos bastante bien" ese tipo de "gran literatura" para todos, "verdadera y bella", mientras que "la literatura de nuestro tiempo es en realidad una literatura para clases de mercaderes (al menos en la mayor parte de sus obras)", que "ha destruído el equilibrio". "Y no lo rompió sólo en provecho del refinamiento y del preciosismo" -lo que sería admisible en una literatura para minorías (aún a pesar de que esto "lo separó de un golpe del público obrero"). Rompió también, como es natural cuando se quiere agradar a mercaderes, en el sentido de vulgaridad e irrisión", degradándose entonces en una especie de "periodismo cortado en pedazos", indigno de ser llamado literatura. Camus termina su carta al director de la revista obrera instándolo a "reaccionar" contra el preciosismo y las chinerías", y a la vez, "violentamente", contra "cierta complacencia en la vulgaridad" que so-pretexto de ser para trabajadores, remeda a la "vulgarización burguesa".

Anticipándose a los conceptos del "Discurso de Suecia", Camus reclama el equilibrio en que se "reconcilian" las dignidades del arte y la vida, y que reúne en "solidaridad esencial al escritor y a "los que, de un modo u otro, trabajan". "Habría que insistir -dice- sobre esa verdad de que hay entre el trabajador y el artista una solidaridad esencial, y que sin embargo están hoy en día desesperadamente separados. Las tiranías, como las democracias del dinero, saben que para reinar hay que separar el trabajo y la cultura. Con respecto al trabajo, la opresión económica basta, conjugada con la fabricación de un "ersatz" (sustituto) de cultura (el cine, en general). En cuanto a la cultura, la corrupción y la irrisión hacen su obra. La sociedad mercantil cubre de oro y de privilegios a entretenedores decorados con

el nombre de artistas y los empuja a toda clase de concesiones. Desde el momento en que aceptan esas concesiones, se encuentran atados a sus privilegios, indiferentes u hostiles a la justicia y separados de los trabajadores. Es, pues, contra esa separación que vosotros y nosotros, artistas por oficio, debemos luchar. En primer lugar renunciando a las concesiones, y luego esforzándonos por escribir para todos, aún cuando estemos lejos de esa cima del arte", "de esa literatura -insiste-, cuya cima la constituyen las novelas de Tolstoi, y que es el lugar común donde artistas y trabajadores pueden encontrarse: ella habla de una verdad que la literatura burquesa ha perdido casi enteramente, y que el mundo de los trabajadores guarda casi intacta a mi modo de ver..." (II,p.1911-14) (1)

El dilema del artista, hoy: ¿literatura de rechazo o de consentimiento?

Para un escritor, recibir el Premio Nobel de Literatura significa ser reconocido por su época, y como alguien cuya obra repercute sobre ella. Es lógico, entonces, que Camus respondiera a este reconocimiento quasi-universal, refiriéndose a cómo entiende la relación de su obra con el tiempo que le ha tocado vivir. Por ello se detiene a analizar los hechos previos que la condicionan y la situación que tiene que enfrentar hoy.

Compara la posición del artista hasta hace unos años con la del público del circo romano: "hasta aquí -dice- estaba en las gradas. Cantaba para nada para sí mismo, o, en el mejor de los casos, para alentar al mártir y distraer un poco al león de su apetito". Esta situación ha variado en el

---

(1) "La literatura y el trabajo", carta publicada en "La escuela y la democracia" el 15 de junio de 1954.

presente: "Ahora, al contrario, el artista se encuentra en el circo. Su voz, forzosamente no es la misma: es mucho menos segura" (II,p.1080).

Con este símil, se ilustra "el cuestionamiento del artista acerca de su arte", típico, según él, de la generación a la que pertenece. "No basta decir a este respecto que el arte está amenazado por los poderes del Estado (de lo cual hablara en "El Hombre Rebelde"). En ese caso el problema sería simple: el artista se bate o capitula. El problema es más complejo y más mortal desde el momento en que uno se da cuenta de que el combate se libra dentro del artista mismo. El odio hacia el arte, del que nuestra sociedad ofrece tantos lindos ejemplos, no tendría tanta eficacia si los artistas mismos no lo estimularan". A diferencia de los "artistas que nos han precedido", y cuyas dudas se referían "a su propio talento", "la duda de los artistas de hoy se refiere a la necesidad de su arte, y por lo tanto a su misma existencia. Racine, en 1957, se excusaría de escribir "Bérénice" en lugar de combatir en defensa del Edicto de Nantes" (id.).

El problema que se le presenta al artista hoy deriva de verse "embarcado, quiéralo o no" (o colocado en la palestra del circo) y es, por lo tanto, la justificación de su papel y oficio con respecto a esa realidad histórica que lo empuja y lo lleva a "alta mar" en compañía de todos los galeotes, sus compañeros. "El artista, a su turno, debe remar sin morir, si puede, es decir: debe seguir viviendo y creando". (II,p.1080). Pero sobre todo debe hallar las razones que justifican su presencia insólita en la galera. Para superar "la impresión que puede tener el artista contemporáneo de mentir o de hablar para nada, si es que no tiene en cuenta las miserias de la histo-

ría", para reencontrar la "fidelidad" a su arte y a su "propio genio", es necesario que responda ante todo a la pregunta que se plantea; "¿Es el arte un lujo mentiroso?" (II,p.1081).

Después que lo haya hecho -y adelantamos la respuesta de Camus: -puede llegar a serlo-, habrá de atender a la pregunta equidistante de aquella, y que constituye, por estar más cerca del sentimiento del "siglo", su tentación más inminente: ¿debe el arte someterse solamente a las exigencias de la verdad de su tiempo?

Como es de esperar, la respuesta final de Camus será: "ni lo uno ni lo otro". Ni el arte es "rechazo" total de la realidad -un quedarse en las gradas del circo", indiferente a lo que sucede en la palestra-, ni tampoco es sólo "consentimiento" -un limitarse a remar con los demás en la galera, sin tratar de modificar la situación. El arte, hoy es "rechazo y consentimiento", y el artista actual debe arriesgarse a influir sobre lo que sucede en las arenas del circo, o en el barco que lo conduce (aunque tomando distancia necesaria para ver cómo hacerlo). "El único artista comprometido -dirá- es aquel que, sin rechazar nada del combate, (es decir: aceptándolo), rechaza al menos unirse a los ejércitos regulares, a ser un franco-tirador". "La grandeza del arte" -prosigue- estriba "en esa perpetua tensión entre belleza y el dolor, el amor de los hombres y la locura de la creación, la soledad insoportable y la multitud cansadora, el rechazo y el consentimiento". El "gran artista", pues, "avanza entre dos abismos", en esa "línea de altas cumbres", y que no es sino la "línea difícil" del "arte clásico"(II,p. 1092-3).

El arte "lujo mentiroso": o "arte de salón", o "arte formal"

Un primer extremo, que influye en el cuestionamiento de los artistas respecto de su arte, es el del "arte cortado de la realidad viviente", el arte "irresponsable" de aquellos que "sobre la toldilla de las galeras, cantan a las constelaciones mientras los condenados reman y se extenúan en la cala", o, dicho con la otra imagen, el de los que "registran la conversación mundana que se prosigue sobre las gradas del circo mientras que la víctima cruje entre los dientes del león". Este tipo de arte -observa- ha conocido grandes éxitos en el pasado", pero ha dejado de ser admisible en nuestro tiempo, en el que "el número de condenados y de mártires ha aumentado prodigiosamente bajo la faz del globo". "Ante tanta miseria -concluye-, este arte, si quiere continuar siendo un lujo, debe aceptar hoy ser asimismo una mentira". (II,p.1081-2).

El "lujo mentiroso" de esos "fabricadores de arte" (no artistas, como puntualiza Camus), puede asumir a su vez dos formas: "Si se conforma a lo que pide nuestra sociedad, en su mayoría, será divertimento intrascendente. Si la rechaza ciegamente (la realidad viviente), si el artista decide aislarse en su sueño, no expresará otra cosa sino un rechazo. Tendremos así una producción de entretenedores o de gramáticos de la forma, que, en los dos casos, desemboca en arte cortado de la realidad viviente" (II,p.1082).

Lo notable del diagnóstico es ver a estas dos modalidades como producto de una "sociedad de mercaderes", que no es siquiera "sociedad de dinero" (en la cual "el oro o la plata pueden todavía suscitar pasiones carnales"). Es la sociedad "de los símbolos abstractos del dinero", "sociedad artificial en donde la realidad carnal del hombre se halla mistificada". No es

extraño -prosigue- que esta sociedad haya elegido, para convertirla en su religión, una moral de principios formales, y que escriba las palabras de libertad y de igualdad tanto sobre los templos financieros como sobre las prisiones" "Libertad" e "igualdad" son rótulos que encubren el vacío. Sobre todo "libertad", "de la que se hace un uso exclusivo y unilateral, considerándola más como un derecho que como un deber", y llegando así a la situación paradójica en que "una libertad de derecho se pone al servicio de una opresión de hecho". (II,p.1082-3).

Consecuentemente con esta "mentira vivida" y convalidada por la pseudo moral vigente, se da el "arte artificial", bajo las dos formas. En primer término el "divertimiento", arte "fútil" y "superficial", como el de los "novelistas mundanos", que satisficieron "durante decenas de años a un lindo mundo en el que había sobre todo penas de dinero y solamente molestias de corazón". Aquí se refiere también "el arte por el arte, el divertimiento de un artista solitario", que agrega a la irresponsabilidad del primero, el "reivindicar con su teoría esa irresponsabilidad". Tanto "el arte de salón" como "el arte puramente formal que se nutre de preciosismos y de abstracciones", responden a dicha teoría: son "arte artificial de una sociedad ficticia y abstracta". Y así, "mientras algunas obras encantan a algunos hombres, y otras muchas corrompen a muchos otros", "este arte que se constituye fuera de la sociedad real", y que se corta más y más de sus raíces vivientes", termina "destruyendo toda realidad".

Ahora bien: ¿cuáles son esas "raíces vivientes" de la sociedad? La respuesta de Camus es asombrosa: "el pueblo y la aristocracia". Es lo mismo, sin embargo, que ya había dicho en la carta al redactor en jefe de la revista obrera.

Pero aquí, Camus amplía el panorama y nos muestra el origen histórico de la separación a la que allí se refería. Así aclara la "relación esencial entre arte y trabajo" de la que hablaba. El origen está en el advenimiento de la burguesía al poder político a partir de la Revolución Francesa, con la imposición de sus pseudo-valores formales y signos abstractos del dinero, causa del ahogo de los valores auténticos de humanidad, honor, dignidad, belleza y trabajo, arraigados, en cambio, por definición, en los dos estados que se mantienen siempre unidos a la tierra. Camus explica la "irresponsabilidad" de aquella literatura "artificiosa", diciendo que "la responsabilidad hubiera significado una ruptura agotadora con esa sociedad de mercaderes". Más aún: "lo poco" de literatura auténtica que se produjo en estos dos siglos fué, por eso mismo, una "literatura de rechazo", una literatura que se animó a ser rebelde.

Primer intento de solución: un arte de "rechazo" que se volvió "ficticio"

"¿Cómo asombrarse entonces -dice- que casi todo lo que se produjo de valadero en la Europa mercantil del siglo XIX y del XX, en literatura por ejemplo, se haya edificado contra la sociedad de su tiempo! Se puede decir que, hasta las proximidades de la Revolución Francesa, la literatura, en su mayoría, es una literatura de consentimiento. A partir del momento en que la sociedad burguesa, salida de la revolución, se estabiliza, se desarrolla por el contrario una literatura de rebelión. Los valores oficiales son negados entonces, ya por los portadores de los valores revolucionarios (desde los románticos a Rimbaud), ya por los mantenedores de los

valores aristocráticos (ejemplos: Vigny y Balzac). En los dos casos, pueblo y aristocracia, que son las dos fuentes de toda civilización, se inscriben contra la sociedad ficticia de su tiempo". (II,p.1084).

Pero esta primera solución, que en principio parecía legítima, se endurece con el tiempo hasta llegar a anquilosar la posición de "rechazo". Así, extendiendo el rechazo a toda "realidad" va cayendo en contra de sus principios iniciales en el mismo exceso de la literatura "ficticia": se vuelve a "cortar" de la fuente, de las raíces vivientes", y resulta un nuevo "lujo" y una nueva "mentira". El proceso, con palabras de Camus, es el siguiente:

"Pero ese rechazo, demasiado tiempo mantenido y atiesado, se vuelve ficticio a su vez, y conduce a otro tipo de esterilidad. El tema del poeta maldito nacido en una sociedad mercantil ("Chatterton" es su más bella ilustración) se endurece en un prejuicio que termina por querer que no se puede ser un gran artista sino contra la sociedad de su tiempo, cualquiera ella sea. Legítimo en su origen cuando afirmaba que un artista auténtico no puede avenirse con el mundo del dinero, el principio se volvió falso cuando se concluyó de allí que un artista no podía afirmarse sino contra toda cosa en general. Así, muchos entre nuestros artistas aspiran a ser malditos, tienen mala conciencia de no serlo, y desean al mismo tiempo aplausos y silbidos. Por cierto que la sociedad, cansada o in



diferente hoy en día, no aplaude ni silba sino por casualidad. Entonces, el intelectual de nuestro tiempo no termina de atisarse para conseguir agrandarse. Pero a fuerza de rechazarlo todo, hasta la tradición de su arte, el artista contemporáneo se hace la ilusión de crear su propia regla y termina por creerse Dios. Con ello, cree poder crear él mismo su realidad. Y no creará, sin embargo, lejos de la sociedad, sino obras formales o abstractas, conmovedoras en cuanto experiencias, pero privadas de la fecundidad propia a todo arte verdadero, cuya vocación es la de reunir". (II,p.10)

Camus asienta aquí un principio que considera esencial al arte. A pesar de que históricamente, frente a la artificiosidad de la sociedad burguesa, se justificara el acentuar la posición de "rechazo", el exceso a que se llegó demuestra que es imposible fundar la actividad artística sobre la sola negación de la realidad. Esta solución resulta, en última instancia, tanto o más artificial que la sociedad a la cual se oponía. Al final confluyen en un mismo formalismo las obras surgidas de los reclamos de esa sociedad, y las que instauran "mundos aparte" como expresión de inconformismo. En los dos casos, se trata de obras para minorías más o menos selectas y que dejan de lado a la mayoría de la humanidad.

#### Segundo intento de solución: un "realismo" que resulta imposible

En la actualidad, el arte de puro "rechazo" ha quedado descalificado, también, por "la irrupción de las masas y de su condición miserable ante la sensibilidad contemporánea". Hoy en día "se sabe que ellas exis

ten, mientras que antes la tendencia era olvidarlas". Este hecho, según Camus, obliga a las "élites", artísticas o de otro tipo, a tomarlas en cuenta. Por eso, para responder a sus reclamos, deben hablar un lenguaje más comprensible, y referirse a temas que interesen a todos. Esto ha originado otra solución, que deja de lado "sutilezas y abstracciones" para dedicarse a la materia gruesa de la realidad. La contrapartida del "lujo mentiroso" que aísla, será el "arte realista". Dice al respecto Camus:

"No nos extrañaremos entonces que hombres y artistas hayan querido dar marcha atrás y volver a la verdad. Desde ese instante, negaron que el artista tenga derecho a la soledad y le ofrecieron como tema, no sus sueños, sino la realidad vivida y padecida por todos. Convencidos de que el arte por el arte, por sus temas y estilo, se escapa a la comprensión de las masas, o bien no expresa nada de su verdad, esos hombres quisieron que el artista se propusiera, al contrario, hablar de y para el mayor número. Que traduzca los sufrimientos y la felicidad de todos en el lenguaje de todos, y será comprendido universalmente. En recompensa a una fidelidad absoluta de la realidad, obtendrá la comunicación total entre los hombres" (II,p.1085).

Hasta aquí Camus no encuentra nada objetable. Parecería que esta aspiración "realista" coincidiera con la del "gran arte" en general:

"Este ideal de la comunicación universal -observa- es, en efecto, el de todo gran artista. Contrariamente al prejuicio corriente, si hay alguien que no tiene derecho a la soledad, es el artista.

El arte no puede ser un monólogo. El artista solitario y desconocido, cuando apela a la posteridad, no hace sino reafirmar su vocación profunda: juzgando imposible el diálogo con contemporáneos sordos y distraídos, busca un diálogo más numeroso con las generaciones."

Y continúa:

"Para hablar de todos y a todos hay que hablar de lo que todos conocen y de la realidad que nos es común. El mar, las lluvias, la necesidad, el deseo, la lucha contra la muerte: he ahí lo que nos reúne a todos. Nos parecemos en lo que vemos juntos, en lo que sufrimos juntos. Los sueños cambian con los hombres, pero la realidad del mundo es nuestra patria común".

Y concluye:

"La aspiración del realismo es, pues, legítima, pues está profundamente ligada a la aventura artística". (id)

Y sin embargo, a pesar de la legitimidad del propósito de comunicación universal, Camus pasa a observar que la materia de la realidad no puede trasladarse tal cual a la obra de arte.

"Seamos, pues, realistas -prosigue-. O tratemos más bien de serlo, si es que es posible serlo. Pues no es seguro que la palabra tenga sentido: no es seguro que el realismo, aún siendo deseable, sea posible". (II, p.1086).

En primer lugar, Camus señala que el "realismo puro", entendi

do como "reproducción exacta" de la realidad, no ha podido jamás ser concretado, en arte, ni siquiera por los "naturalistas del siglo pasado". Es imposible en sí, dado que la "realidad" extensa y variada resulta inasible. "Reproducirla" en forma exhaustiva y fiel supondría condiciones que superan las posibilidades humanas, y que de ninguna manera corresponden a los procedimientos del arte. Ni aún recurriendo a técnicas registradoras tales como la fotografía o el cine, se conseguiría una reproducción exacta de la realidad. Esas técnicas también implican un "enfoque", y por lo tanto una limitación de las imágenes reproducidas. Más aún: en el caso impensable de una cámara dedicada a captar, por ejemplo, "los menores movimientos de un hombre" en vistas a reproducir "su vida", el film obtenido (que no sería proyectable sino a condición de que los "espectadores se resignaran a perder su propia vida en verlo) "no sería realista". No lo sería, pues "la vida de un hombre" no está solamente en los "detalles" de su existencia, no está sólo en lo que puede captarse sensorialmente.

"La vida de un hombre -señala- se encuentra en otras vida que dan una forma a la suya, vida de seres amados, primero, que habría que filmar a la vez; y vidas de seres desconocidos también, poderosos y miserables, conciudadanos, policías, profesores, compañeros invisibles de las minas y de los talleres, diplomáticos y dictadores, reformadores religiosos, artistas que crean mitos decisivos para nuestra conducta, humildes representantes, en fin, del azar soberano que reina aún sobre las existencias más ordenadas"

Todas estas existencias que influyen en una sola existencia, y

que se escapan necesariamente a todo registro, hace imposible el hipotético "film realista" que Camus imagina como solución ideal para el ideal del realismo. "No hay sino un film realista -concluye-: el mismo que sin cesar es proyectado ante nosotros por un aparato invisible sobre la pantalla del mundo". Y "el único artista realista sería Dios, si existe. Los otros artistas son, por fuerza, infieles a lo real" (II,p.1086).

En relación con esta última observación, además, el único realismo "posible" en arte sería aquel que "consiente" en bloque a la Creación tal cual salió de las manos de su Creador, aunque, por supuesto, seleccionando también en ella elementos significativos para dar una visión enteramente positiva, aunque transfigurada. Esto es lo que Camus había ya indicado en "El Hombre Rebelde", al decir que "el realismo sólo debería ser el medio de expresión del genio religioso, lo que el arte español hace presentir admirablemente". Agregando que de otro modo sería "arte de monos, que se contentan con lo que es, y que lo imitan" (II,p.673).

El arte, por lo tanto, no puede ser nunca pura "mímesis", pues el artista siempre niega algo de la realidad, al "escoger" de ella lo que le interesa para unificarlo, para darle "forma" y "orden". Es oportuno recordar que, en este aspecto, Camus continúa la tradición de los teorizadores "clásicos" del arte, quienes, desde Aristóteles, jamás han pretendido que la mímesis sea lo que Camus llama "repetición estéril de la creación" (id.). Por el contrario, si han sido fieles a la teoría del Estagirita, han indicado, como él, que la mímesis se refiere solamente a la imitación del "obrar" de la naturaleza, y con respecto a sus productos, (obras naturales), les queda total libertad de elección. Según Aristóteles, los autores eligen por razo-

nes de "afinidad": los de espíritu elevado realidades elevadas, los de espíritu vulgar, realidades más bastas. Y luego imprimen sobre ese material el sello de la "forma" que las lleva al plano imaginario convirtiéndolas en "imágenes". El artista es por excelencia un "eikonopoiós", un hacedor de imágenes, o un "mitopoiós", un hacedor de mitos. Su actividad produce realidades distintas (si bien semejantes) a la realidad natural.

### El realismo socialista: mentira e insignificancia

Pero Camus no se limita a hablar del "pretendido" realismo puro de los naturalistas del siglo pasado, ni de la aspiración realista en abstracto. Se refiere también a un intento "realista" de nuestro tiempo: al llamado "realismo socialista". El objetivo de los artistas que lo llevaron a la práctica es adherir plenamente a lo que querían, de acuerdo con la ideología marxista, que fuera la nueva realidad de la época: la "realidad socialista".

Camus muestra el fracaso de tal tentativa: en cuanto "realista", y en cuanto arte.

Del entusiasmo revolucionario surgió un grupo de escritores que lograron obras que no fueron precisamente "realistas", sino experiencias de organizar el material de la realidad de acuerdo con un "nuevo principio de selección", derivado de su ideología y al que supieron dar una forma artística. Pero con el correr del tiempo, al endurecerse el régimen y aumentar la presión partidista sobre los autores, la producción degeneró necesariamente. Dejó de ser "artística" para convertirse en "propaganda".

Camus distingue esos dos momentos: Indica que en "la bella y trágica producción de los primeros años de la revolución rusa" se puede ver

el "tormento" de querer "describir la realidad" y no poder hacerlo "sino operando en ella una selección que la somete a la originalidad del arte". Así, -observa- "lo que Rusia nos dió en ese momento con Blok y gran Pasternak, Maikovski y Essenine, Eisenstein y los primeros novelistas del cemento y del acero", fué una producción experimental: "un espléndido laboratorio de formas y de temas, una fecunda inquietud, una locura de búsquedas". Pero se llegó a un "doloroso impasse", al descubrirse la imposibilidad de conciliar la intención artística con la pretensión realística. De ahí en más, intervino el poder político, imponiendo una solución que desvirtuó tanto la una como la otra: "La dictadura -dice-, aquí como en todos lados, cortó por lo sano: el realismo, según ella, era en primer lugar necesario, y sería después posible, a condición de querer ser socialista". (II,p.1087).

Era "necesario": porque, como lo demostrara en "El Hombre Rebelde", a la "revolución de la totalidad" le conviene una teoría que se proponga, no la "unidad" propia a todo arte, sino integrar la "totalidad". La política de "conquista mundial" coincide, en este sentido, con la "ambición" del realismo, y es por eso que elige esa estética como "estética oficial".

Además: será "posible", en tanto (contradiciéndose en sus propios términos) imponga un "arbitrario de lo real" por medio de un "decreto a priori que elimine de lo real lo que no le conviene a la doctrina" (II,p.673).

El "sentido del decreto" será describir, no lo que la totalidad de la realidad es en el presente, sino lo que será en el futuro. En esto estriba la "contradicción" y la "mentira" de esta pretendida estética realista: "el verdadero objeto del realismo socialista -continúa- es, justamente lo que no tiene todavía realidad". Y recalca que "la expresión misma de

realismo socialista es contradictoria" y que en la práctica, inevitablemente, hubo de prevalecer el término "socialista" en detrimento del otro.

"En efecto: ¿Cómo es posible un realismo socialista en tanto la realidad no es enteramente socialista? Por ejemplo, no lo es ni en el pasado ni en el presente. La respuesta es simple: se escogerá en la realidad de hoy o de ayer aquello que prepare y sirva a la ciudad perfecta del porvenir. Habrá que dedicarse, pues, por una parte, a negar y condenar lo que en la realidad no es socialista y, por otra, a exaltar lo que es o llegará a serlo. Se obtiene así inevitablemente el arte de propaganda, con sus buenos y sus malos: una biblioteca rosa, en suma, cortada, tanto como el arte formal, de la realidad compleja y viviente. En fin: este arte será socialista en la medida exacta en que no sea realista".(II,p.1087).

En el segundo momento del proceso, después de la intervención tajante de la dictadura, ya no sólo resulta evidente la infidelidad a la realidad que "nos reúne a todos", sino que, lo que es más grave, resulta evidente el abandono de un "principio de elección" de origen artístico en pro del mero servicio a la acción revolucionaria. Camus dice que la "estética oficial" no sólo impone mentir, sino que obliga al arte a "servir, y sirviendo, queda reducido a nada". (II,p.1088). Nacen de ella "literaturas insignificantes, buenas prensas, retratos fotografiados y piezas de patronazgo" que frustran el anhelo de belleza y de unidad de los hombres, que sólo el "verdadero arte" puede saciar. La "literatura dirigida culmina en un optimis



mo de encargo", falso y envilecedor, que agrega a la opresión de la servidumbre que viven los hombres, la de la "barbarie". "Es normal -señala, que ésta pase del arte a las costumbres" (II,p.1089).

Resultado:"las dos estéticas, formalista y realista, terminan por juntarse, lejos de la realidad, en una misma mentira y en la supresión del arte"

Camus termina su diagnóstico de las dos estéticas - formalista y realista - indicando que las dos "terminan por juntarse, lejos de la realidad, en una misma mentira y en la supresión del arte".

Las dos mienten acerca de la realidad: "La mentira del arte por el arte -afirma-, simulaba ignorar la realidad". Pero, mientras esta estética "se tomaba la responsabilidad de hacerlo", "la mentira realista", que aparentemente "asumía con coraje reconocer la desgracia presente de los hombres, la traiciona gravemente, utilizándola para exaltar una felicidad por venir, de la que nadie sabe nada y que autoriza, entonces, todas las mistificaciones". (II,p.1089)

Las dos suprimen el arte: la una asentando una regla de total "idealidad", proveniente de la subjetividad del artista, que autoriza a dedicarse a pulir exquisiteces formales, sueños o abstracciones puras, sin relación con la verdadera universalidad del arte; la otra imponiendo una regla extra-artística que rebaja el arte y lo destruye. Pero las dos "reglas" son inadecuadas por la misma razón: son arbitrarias.

Primera conclusión: "La verdadera regla se halla a mitad de camino entre el artista y su objeto"

La verdadera regla se halla siempre "a mitad de camino entre el artista y su objeto". Así surge el "gran estilo", cuando "artista y objeto se enfrentan y se corrigen recíprocamente". En él confluyen, por eso mismo, el "rechazo y el consentimiento" del artista respecto de lo real. Así se le da a la realidad "otra forma" pero se la "conserva igualmente" en cuanto ella constituye "la fuente de su emoción". Por eso dice Camus: "el artista elige su objeto tanto como es elegido por él". La reciprocidad es necesaria y debe mantenerse. De otro modo, sucede como en el arte por el arte: "la obra desaparece en las nubes", o como en el realismo: "se arrastra con suelas de plomo" (II,p.1090).

Entre el artista y la realidad, dice Camus, debe mantenerse un vínculo de equilibrio y, para ello, debe evitarse simplificar, que ha sido lo propio de estas dos estéticas que "durante tiempo se han contrapuesto". Por simplificar, por hacer hincapié en uno de los aspectos de la realidad del arte -libertad del artista, o sumisión a lo real-, ambas estéticas han desembocado en "mentiras que no tienen nada que ver con el arte" (id.). Mentiras que, engañan, decepcionan y crean barreras entre los hombres, y hasta en las naciones. Así, por un lado la estética del arte por el arte separa porque sólo promueve obras que sólo pueden ser gustadas por un público reducido, condenando a la mayoría a la insatisfacción. Por otra parte, la del realismo, al desentenderse de la preocupación artística, excluye a los artistas auténticos y "les impide ser leídos" y "comunicarse con el público, al que obliga, por otro lado, a contentarse con obras vulgares, en las que

no reconocen su verdad ni sacia su anhelo de belleza. En la "literatura dirigida" -dice Camus- "la miseria se utiliza", so pretexto de "consolación oficial" y además, "el arte verdadero es desfigurado, o amordazado, e imposibilitada la comunicación por parte de los mismos que la querían más apasionadamente" ( I,p.1088).

Segunda conclusión:"El arte verdadero es testimonio de miseria y de grandeza"

Camus había declarado: "Sólo el arte verdadero une y comunica", en la alocución previa a la conferencia de Suecia. Ahora, después de haberse explayado ampliamente acerca de las dos estéticas que llevan a negar el arte, en este como examen de conciencia de artista ante el tribunal de su tiempo, volverá a insistir acerca de esa responsabilidad que el artista debe asumir "para reanudar el nudo gordiano de la civilización", hoy "cortado por la fuerza de la espada". "Ese renacimiento -insiste- está hoy entre nuestras manos", "depende de nosotros" (II,p.1093).

Dependerá del artista, que el arte vuelva a hablar a todos, a ser comprendido por todos, y a saciar en todas sus nostalgias de superación y de belleza, suscitando hasta en el más humilde y oprimido esa "grandeza" humana latente junto a su "miseria".

Dependerá del artista, en cuanto reasuma su "difícil" libertad, no "para evadirse de la miseria común", ni para "juzgar" o "despreciar", sino para "comprender" a todos y, comprendiéndolos, dar testimonio de "su miseria y su grandeza". El artista puede hacerlo, descubriendo (como lo hizo Wilde en la prisión) que "inclinándose ante el último de los criminales", "rinde homenaje al mismo tiempo a la más alta figura del hombre".(II,p.1092)

Es una "libertad difícil", que se parece más bien a una disciplina ascética, pues el artista está siempre tentado, como lo mostró antes, de caer en "tentaciones de comodidad": ya sea la "comodidad de los divertimentos", ya sea la "comodidad del conformismo". Negando toda responsabilidad, como en "los juegos del arte por el arte", o sometiéndose "a las prédicas de la estética realista", el artista reniega de esa libertad que lo pone en "riesgo" y lo obliga al "esfuerzo" (II,p.1093).

Camus compara a esta libertad, por lo elevada y expuesta, a la de un equilibrista que camina por las altas cumbres. "Camina -dice- entre dos abismos, que son la frivolidad y la propaganda. Sobre esta cima en que avanza el gran artista, cada paso es una aventura, un riesgo extremo. En ese riesgo, sin embargo, se halla la libertad del arte" (II,p.1092-3).

Esta imagen nos da una clave de la teoría de Camus: la "libertad" del arte consiste en un justo medio elevado, equidistante de las dos tentaciones que lo mantendrían sujeto a requerimientos unilaterales y que lo harían caer en "nihilismo" y "esterilidad" (id.).

En ese punto elevado de equilibrio, el artista puede "reunir": puede responder al grito de dolor del oprimido que le pide que se exprese por él, y puede responder a la exigencia de belleza que desde su interior, y como eco del anhelo de todos, pide ser explicitada y concretada. "La grandeza del arte" -dice Camus- está "en perpetua tensión entre el dolor y la belleza, el amor de los hombres y la locura de la creación, la soledad insoportable y la muchedumbre cansadora, el rechazo y el consentimiento" (II,p.1092). El artista "desgarrado" entre dos tipos de exigencias, en principio incompatibles, puede reunirlos y fecundarlos en la obra de arte, que

cuando es tal, "cuando es alta", como la "de los trágicos griegos, Melville, Tolstoi o Molière, equilibra lo real y el rechazo que el hombre opone a eso real, haciendo que lo uno salte en lo otro en un incesante brotar", reflejo -agrega- del "de la vida gozosa y desgarrada" (id.).

Tercera conclusión: realidad y trascendencia; "la imagen fugitiva e insistente de una realidad que reconocemos sin haberla nunca encontrado"

Cuando se fecundan así la realidad común y la búsqueda de la belleza, cuando en una obra juegan, de ese modo equilibrado, el consentimiento y el rechazo, sucede entonces una especie de milagro: la realidad es reflejada como es y a la vez es transfigurada. Los que contemplan este universo creado por el arte, no sólo ven en él el mundo que conocen, no sólo ven tampoco el mundo particular del artista, sino llegan a percibir como el barrunto de una realidad hasta entonces escondida, de la cual todos tienen idea, pero que es en este mundo inatrapable:

"Entonces surge -dice- de tanto en tanto, un mundo nuevo, diferente del de todos los días, y sin embargo el mismo, particular pero universal, lleno de inseguridad inocente, suscitado para algunas horas por la fuerza y la insatisfacción del genio. Es esto y sin embargo no es esto, el mundo no es nada y el mundo es todo: he ahí el doble e incansable grito de todo artista verdadero, el grito que lo mantiene en pie, con los ojos siempre abiertos, y que, de tanto en tanto, despierta para todos, en el seno del mundo adormecido, la imagen fugitiva e insistente de una realidad que reconocemos sin haberla nunca encontrado"(II,p.1091).

Esta declaración de Camus es notable, por su sabor platónico. No se trata aquí, por cierto, de una realidad extramundana, como sería el caso del mundo de las Ideas de Platón, fundamento de todo lo que existe en el mundo visible. Camus habla más bien de una realidad trascendente que el arte hace patente, cuyo germen se halla aquí, en este mundo, y cuyos indicios se revelan al artista (que mantiene siempre "los ojos bien abiertos") en la belleza. La belleza, para Camus, es la otra cara del mundo: el "re-vés de lo cotidiano, del dolor, de la miseria, (como lo llamara en "El re-vés y el derecho"). Es esa "película" imperceptible que se agrega a las realidades humanas iluminándolas en ciertos momentos privilegiados para luego desaparecer. Mientras el mundo gúerme, el artista se mantiene en pie, al acecho, para descubrirla. La belleza es "promesa", según lo expresa en "El Hombre Rebelde", y para el artista existe, a diferencia de los demás hombres, la posibilidad de explicitarla plenamente en la obra de arte. El arte hace posible la concreción de esta "trascendencia viviente" que, aunque esquiva, está presente en este mundo, del otro lado, como un secreto o un anuncio.

Lo platónico de esta idea reside, sobre todo, en la afirmación de que la belleza "es promesa", que a través de ella se trasluce un "plus" en las cosas que remite a algo distinto de lo inmediato. Pero Camus, a diferencia de Platón, ubica esa otra realidad en este mundo. Se limita a indicar la cuando se hace visible en paisajes y rostros. Dice que, cuando esto sucede, el hombre siente aquietarse en él un anhelo y descubre que entre él y "este mundo" existe un parentesco y un acuerdo. "Aprende -como dice en "Noces"- que "no existe una felicidad sobrehumana ni eternidad fuera de la curva de los días" (II,p.75). O también, como dice en "El Hombre Rebelde", que

hablar de "trascendencia" no significa necesariamente "calumniar este mundo y esta vida" ya que "existe, quizás, una trascendencia viviente, de la cual es promesa la belleza, que puede hacer amar y preferir, a cualquier otro, este mundo mortal y limitado".(II,p.662).

El arte, para Camus, ofrece la posibilidad de esa trascendencia. Al darle "forma" a la belleza que "huye en el devenir perpetuo", pone en evidencia ante todos la cara luminosa del mundo y de la vida, su "unidad" y su "grandeza" que, en "el instante impalpable" en que es presentada, hace confesar que "ésta es la patria del alma" (II,p.75), que "todo nuestro reino es de este mundo". (II,p.49).

#### Conclusión de esperanza: "Alegrémosnos..el riesgo hace clásico"

El arte "consiente" a este aspecto luminoso de la vida, mientras "rechaza" el aspecto fluyente, incompleto, y doloroso. "El gran coraje -había dicho en "El derecho y el revés"- es mantener los ojos abiertos a la luz como a la muerte" (II,p.49). Aquí, en el "Discurso de Suecia", al cabo de su reflexión y experiencia, vuelve a ratificar que esta actitud lúcida y audaz debe ser la virtud por excelencia del artista.

Y después de haber denunciado las dos tentaciones de "facilidad" ("confort de los divertimentos" y "conformismo" realista), en que cayeron la mayoría de los escritores en los últimos tiempos, proclama que "hoy el renacimiento depende de nuestro coraje y de nuestra voluntad de clarividencia" (II,p.1093).

"Alegrémosnos" -dice-. Y repite: "Alegrémosnos, en efecto, de haber visto morir una Europa mentirosa y cómoda, y de encontrarnos enfrentados a crueles realidades. Alegrémosnos, en cuanto hombres, pues se ha de-

rumoado una larga mistificación y porque vemos claro lo que nos amenaza. Y alegrémonos en cuanto artistas, arrancados al sueño y a la sordera, mantenidos a la fuerza ante la miseria, las prisiones, la sangre. Si ante este espectáculo sabemos guardar la memoria de los días y de los rostros; si, inversamente, ante la belleza del mundo sabemos no olvidar a los humillados, entonces el arte occidental reencontrará su fuerza y su realeza".

En otras palabras: podrá descubrir de nuevo el secreto del "clasicismo" que reside en dar testimonio equilibrado de las dos caras de la vida, en rechazo y en consentimiento.

"El tiempo de los artistas irresponsables ha pasado". Y, "ciertamente, hay pocos ejemplos en la historia, de artistas confrontados con tan duros problemas. Pero, justamente, cuando las palabras y las frases, aún las más simples, se pagan en peso de libertad y de sangre, el artista aprende a manejarlas con medida. El riesgo hace clásico, y toda grandeza tiene su raíz en el riesgo"(II,p.1093).

Camus termina con esperanza este balance de posibilidades artísticas del futuro inmediato. Este arduo presente es para el artista, una oportunidad única de decantación y autenticidad: "Esta prueba -continúa- nos da ocasión de ser auténticos, y aceptaremos el desafío...Si la libertad se ha vuelto peligrosa, es que está en camino de no ser más prostituída".(id).

Prueba "de fuego", de la que se salvarán las obras "cuyo metal sea puro"; las obras "más libres y más clásicas" (II,p.1093).

Si otra vez se rescata la "libre esencia del arte" se verá también que la obra de arte posee "fuerza de emancipación", que despierta en los hombres los valores de "dignidad", y que los "enriquece". Se verá



también finalmente que "los reúne" -"mientras la tiranía separa"-, al "hacer resplandecer para todos la verdad, siempre amenazada": en ese doble testimonio acerca de su "misericordia y su grandeza." (II,p.1094-96).