

El concepto de lo clásico en la obra de Albert Camus

Vol. 2

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

Tesis 2 6/6/80 2

TESIS DE DOCTORADO

EL CONCEPTO DE LO CLASICO EN LA OBRA



DE ALBERT CAMUS

profesora Inés Futen de Cassagne

director de tesis: prof. Federico Aldao

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

1980

TOMO 11

IIa. PARTE

EXPERIENCIA DE LO TRAGICO

Y

TEORIA DE LA TRAGEDIA

Capítulo 1°

EXPERIENCIA Y TESTIMONIO DE LO TRAGICO EN LOS ENSAYOS LIRICOS

Lo clásico y lo trágico

Camus elabora una teoría de "lo clásico" para aplicarla al arte y a la literatura. Esta teoría se enraíza en una experiencia muy suya que, en sí misma, podemos llamar "clásica", por ser una experiencia de equilibrio semejante a la de aquellos cuyas expresiones fueron siempre denominadas como de arte clásico.

La experiencia de Camus es experiencia de equilibrio entre las dos caras de la vida y del mundo: su rostro luminoso y su rostro sombrío, capaces de provocar en el hombre los sentimientos contrapuestos de goce y dolor, plenitud y decepción, felicidad y desesperanza. De estos sentimientos se siguen dos respuestas en constante balanceo: sí y no, consentimiento y rechazo, referidos a la realidad y a la existencia en general. En ningún momento se inclina hacia un lado en desmedro del otro sino, por el contrario, asume ambos en unidad con decisión consciente de mantenerlos confrontados. Todo esto, a su vez, respaldado por una certeza de fondo: ¡está bien que sea así!

Este sentimiento y lúcida decisión apoyan una actitud artística definida: trasladar los polos reales a un mundo imaginario en el que su unidad adquiera forma perfecta y armónica. En el mundo real en que se vive los aspectos antinómicos se alternan y constantemente se ve el choque entre

dos respuestas y la dificultad de integrarlas en un modo de vivir unificado. Esto no quiere decir que no pueda darse, paralelamente al equilibrio del arte, un arte de vivir equilibrado. Camus es de opinión que los dos equilibrios deben ser intentados y más aún que los dos se corresponden y sustentan mutuamente. Pero la solución de la obra de arte tiene la ventaja de constituir, en sí misma, una forma de acabada perfección, un universo, en el que tanto los elementos que se toman de la realidad, como el sentimiento y la decisión humanos, aparecen fijados y articulados en una configuración definitiva, ejemplar y que por eso mismo repercute en la vida en general, toca la estructura de una civilización.

Camus encuentra en la tragedia, sobre todo en la tragedia griega, un mundo hecho de antítesis y de equilibrio y la fórmula ideal que lo resume: "Todo está bien".

La teoría clásica de Camus desemboca naturalmente en una teoría de la tragedia. Camus expone esta teoría en una Conferencia que dió en Atenas poco antes de serle conferido el Premio Nobel de Literatura. En ella estudia los antecedentes del género y sus manifestaciones en las épocas clásicas -la griega y la europea del siglo XVI y XVII. Seguidamente propone su teoría como solución ideal que deberían tener en cuenta los escritores de nuestro tiempo. Además, se puede apreciar, a lo largo de toda la trayectoria de Camus como pensador y como literato, su tendencia a formular el conflicto del hombre frente a la realidad en términos trágicos. Por eso no es casual que encuentre en el género trágico un cauce apropiado para expresarse.

Pero estudiaremos, primero, sus ensayos líricos -"El revés y el derecho", "Bodas", y "El verano"- . Veremos en ellos que es su experien-

cia la que determina su inclinación hacia la tragedia, y que de acuerdo con ella, aún en otros géneros, como el narrativo, Camus conserva el espíritu de lo trágico.

Los ensayos líricos: emoción y reflexión

"El revés y el derecho", "Bodas" y "El verano" merecen ser llamados ensayos líricos. En ellos Camus vuelca una experiencia personal: recoge, tal como la ha vivido, la emoción sentida ante paisajes y rostros del mundo.

La teoría que hay en ellos, sobre todo en la última colección, surge de una elaboración de lo vivido, a la que se agregan observaciones acerca del modo de vida actual contrapuestas a esa experiencia suya fundamental. Se puede apreciar en estas obras y en un estado casi prístino, (si bien configurado artísticamente) ese contacto original emotivo con la realidad y la reflexión que le inspira. He aquí la fuente de su visión trágica de la vida, del modo de expresión con que la encauza y, por supuesto, de su teoría literaria.

Se puede también observar que, a pesar de no variar la experiencia emotiva, en el curso de los años se va acentuando la voluntad de "edificar un lenguaje apropiado" para traducirla y de "someterla a una tradición artística severa", a la que se acoge con "admiración" y con la convicción de que esa línea heredada es la que corresponde plenamente a ese modo suyo básico de sentir y de pensar.

EL REVES Y EL DERECHOLa fuente: las imágenes a las cuales por primera vez se abrió el corazón

Camus mismo hace notar lo dicho en el prólogo que escribe a la reedición de su ensayo juvenil "El revés y el derecho" (1956). Declara, veinte años después de su primera publicación, que en esta obra se halla el núcleo de su temática posterior y la "fuente" de toda su obra (a pesar de la "torpeza" de su "forma").

"Cada artista -dice- guarda en el fondo de sí mismo una fuente única que alimenta durante su vida lo que es y lo que dice", y que no existe el arte auténtico "sin esa corriente invisible que unifica en el artista el ser y el quehacer".

Reafirma así, una vez más, la "unidad de intención" que para él es marca de "clasicismo" y declara que está dispuesto a juzgarse a sí mismo de acuerdo con su "fidelidad" a esta primera experiencia de la vida (que constituye para él su "patria").

"En el sueño de la vida -dice-, he aquí al hombre que encuentra sus verdades y las pierde, sobre la tierra de la muerte, para volver a través de las guerras, los gritos, de la locura, de la justicia y del amor, del dolor en fin hacia esa patria tranquila en donde la muerte misma es un silencio feliz...Sí, nada impide soñar, en la hora misma del exilio, pues al menos sé esto, que una obra de hombre no es otra cosa que ese largo camino para reencontrar por los desvíos del arte" las dos o tres imágenes simples y grandes a las cuales por primera

vez se abrió el corazón".(II,p.13).

Camus recapitula, así, el esfuerzo de su vida y de su trabajo artístico, viéndolos como un "nostos", como un viaje de retorno hacia el origen, hacia la patria. Considera todo su largo esfuerzo como un "exilio" necesario para encontrar "el equilibrio" entre ese modo de ser original y el modo de expresarlo plenamente.

"Para ser edificada -afirma-, la obra de arte debe servirse primero de esas fuerzas oscuras del alma. Pero no sin canalizarlas, rodearlas de diques, para que su ola suba también. Mis diques, hoy en día todavía, son quizás demasiado altos. De allí a veces esa rigidez...Simplemente, el día en que establezca el equilibrio entre lo que soy y lo que digo, ese día quizás -apenas oso decirlo- podré construir la obra grande que sueño. Lo que he querido decir aquí es que se parecerá a "El revés y el derecho" de una manera u otra, y que hablará de una cierta forma de amor" (II,p.12).

Se ve entonces la íntima relación, para Camus, entre arte y vida. La búsqueda de la "forma" artística no es independiente de esa experiencia básica que busca expresar y que la determina. El ideal clásico de equilibrio entre fondo y forma, que reitera aquí aplicándose a sí mismo, aparece estrechamente vinculado con esa "unidad de intención" por la cual el artista trata de ser fiel al hombre que "es" manifestándolo cabalmente. Sólo se lo logra en ese equilibrio que evita traicionarlo por defecto o por exceso. Según él mismo lo confiesa: cuando a "los secretos que nos son más caros los libramos demasiado en desorden y torpeza", o cuando "los traicio-

namos bajo un disfraz demasiado elaborado." (II,p.12).

En resumen: en estos pocos ensayos que forman "El revés y el derecho", aparece la vivencia definitoria, el "sentimiento que lo invadió para siempre" (como dice en "La inteligencia y la guillotina"); vivencia contrastante que manifiesta mediante expresiones e imágenes también contrastantes.

Todo esto, ¿no puede conciliarse?

En el primero, "La ironía", el título indica ya la ambivalencia de lo que se dice y lo que se quiere decir. Remite a la pregunta metafísica que se enuncia al final como conclusión de tres relatos (cuya semejanza reside en confrontar juventud y vejez, vida plena y vida que declina hacia la muerte). La pregunta es: "Todo esto, ¿no puede conciliarse? Linda verdad. Una mujer a la que se abandona para ir al cine; un viejo que ya no escucha, y una muerte que no rescata nada; y luego, del otro lado, toda la luz del mundo. ¿Qué nos hace esto, si se acepta todo? Se trata de tres destinos semejantes y sin embargo diferentes. La muerte para todos, pero para cada uno su muerte. Después de todo, el sol nos calienta igualmente los huesos" (II,p.22).

Observación desgarrada, ironía de una realidad de doble rostro.

Entre sí y no

El título del segundo ensayito es también significativo: "Entre sí y no". La experiencia se condensa en imágenes simples y simplemente

contrapuestas: la primera muestra a "un emigrante -el mismo Camus- que vuelve a su patria", allí donde se reencuentra "consigo mismo", gracias a sensaciones privilegiadas que recrean para él "no una felicidad pasada", sino una "emoción pura", "un instante suspendido en la eternidad". La sensación en este caso es "el ruido del mar", a través del cual se siente con vocado: "El mundo suspira hacia mí en un ritmo largo y me trae la indiferencia y la tranquilidad de lo que no muere". He ahí la patria perenne del alma, el rostro del mundo que permanece y siempre espera el regreso del hijo pródigo que se ha lanzado al vaivén del mundo encarando con lucidez su destino -la otra cara de la vida, que conduce a la muerte.

La segunda imagen es paralela a la primera, aunque quizás más definitoria. Es la que la esclarece. Se trata de un hijo -el mismo autor- que se reencuentra con su madre. La madre calla, como calla el mundo. A diferencia del "ruido de las ciudades", símbolo para Camus de "exilio" y de falsa "esperanza", la habitación de la madre es como "un gran jardín de silencio". "Callándose -observa- la situación se aclara. El es su hijo, ella es su madre". Y esa "indiferencia" de la madre es semejante a la del mar, a la del mundo.

"Así, -concluye- la vida entera se resume en una imagen". Las dos imágenes no son sino una para Camus y lo serán para siempre. En esa ima gen se juntan el "sí" y el "no": la aceptación de dar vida, y el dolor; la "perennidad", y el flujo del tiempo en que se desenvuelve una "ruda existen cia" destinada a la muerte.

Esto es tragedia. Lo es por la ambivalencia de lo positivo y lo negativo, pero sobre todo lo es por ser asumido: "Simple -comenta-, todo

es simple. Todo es así". "Esa hora" vivida frente al mar, como la hora vivida ante su madre, son, "un intervalo entre sí y no", un intervalo "transparente" y "símbolico" en el que "todo se simplifica", y ya no hay ni "esperanza" ni "repugnancia" de vivir. Son como el tiempo y el espacio ideales de la tragedia, en el que se aúnan las dos caras de la vida (II,p.23-30).

En los dos ensayos que siguen, "La muerte en el alma" y "Amor de vivir", la vivencia de lo trágico de la existencia se enriquece con la de la belleza natural de paisajes mediterráneos y con la de la belleza creada por hombres que vivieron allí en los dos grandes períodos clásicos: el griego y el del Renacimiento.

La conciencia del exilio y los signos de la patria

"La muerte en el alma" relata una experiencia de "exilio" -la cual, por otra parte, le proporcionará la base real de su tragedia "El Malentendido". En plena Europa Central, en Praga, se siente incómodo, se siente un "extranjero". Su soledad, junto a la de un vecino de cuarto de hotel que muere sin compañía, le revela un aspecto de la condición humana: lo que inmediatamente se ve, el "derecho"...El "viaje -dice- ilumina". Es como un símbolo de ese viaje de retorno a la patria que es la existencia. En él se sufre, se toma conciencia del "exilio": "Un gran desacuerdo se hace entre el hombre y las cosas". Pero en ese gran despojo, justamente se aprende, por contraposición, a ver los signos que hablan de la patria: "el más ínfimo árbol se vuelve la más tierna y la más frágil de las imágenes".(II,p.34). En el cuarto del hotel -confiesa- "pensaba desesperadamente en mi ciudad, al borde del Mediterráneo, en las tardes de verano que tanto amo..." Esa

contraparte de la vida, la vuelve a encontrar en plenitud en Italia:

"tierra hecha para mi alma..." En Vicenza, reencuentra el sol, el ritmo luminoso de los días, que se suceden como "rotando", como volviendo sobre sí mismos en una fidelidad que tiene las características de lo "eterno", y que le devuelven "ese silencio interior" en el cual descubre asimismo lo que hay en él de perenne. Pero con todo, esa "belleza ardiente" del paisaje es, como el mar, como su madre, "indiferente" al hecho crucial del destino humano: la muerte. Este "revés" del mundo contribuye también, a su manera, a que tome conciencia de la condición humana, a "despertar el espíritu".

"Sí, esta plenitud sin lágrimas, esta paz sin alegría -dice-, este país me volvía al corazón de mí mismo y me ponía frente a mi angustia secreta...Para mí, ninguna promesa de inmortalidad... Sí, todo aquí era verdadero. Pero al mismo tiempo, entraba en mí, con el sol, cierta cosa que no sabría bien decir. En esa punta extrema de la extrema conciencia, todo se juntaba, y mi vida me aparecía como un bloque para ser rechazado o para ser recibido. Tenía necesidad de una grandeza. La encontraba en la confrontación de mi desesperación profunda y de la indiferencia de uno de los paisajes más bellos del mundo. Allí yo extraía la fuerza de ser valiente y consciente a la vez..."

Esta experiencia que Camus llama "difícil y paradójal", que repite la de "Entre sí y no", define su visión de la vida a la que, según él, hay que responder "en bloque" rechazándola o asumiéndola, (pero en ambos casos integrando los elementos negativo y positivo).

Está frente a la experiencia de lo trágico, que en la tragedia

clásica se resume en respuesta de consentimiento. Aquí expresa el joven escritor: "Praga" y "Vicenza" son como imágenes de los dos polos de la vivencia humana, y "las dos me son caras" -dice-, y "separo con dificultad mi amor por la luz y por la vida, de mi secreto vínculo con la experiencia desesperada que quise describir. Si se me ha comprendido, yo no quiero decidirme a elegir". (II,p.38-9).

Amor de vivir y desesperación de vivir

Este no querer elegir, se resuelve por ahora (como se ve en "Amor de vivir") en la vivencia clásica y renacentista del "carpe diem". Habla aquí de la "perfecta armonía del instante pasajero", del "equilibrio del instante", en que se juntan la "perfección de las apariencias", de esa luz que transfigura la vida, con "la aprehensión de su propio fin". La vivencia incluye la convicción de que sólo la sensibilidad lúcida puede hacerse cargo de ella, como lo han hecho el primer arte escultórico de los griegos y el incipiente Renacimiento: ella ha sido captada en "los ojos sin luz de los Apolos dóricos, y los personajes ardientes y fijos de Giotto" -observa-, "como si la belleza cesara allí donde comienza el espíritu". Ante esos paisajes del Mediterráneo -aquí habla de Mallorca-, como en esas obras que reflejan la misma experiencia, se dan, unidos, "el amor de vivir" con la desesperación de vivir" y por eso, sólo el arte en su expresión clásica, puede expresarlos cabalmente en su íntima unidad poniendo límites a la sed de infinito y a la desesperación, y creando entre ellos un acuerdo de equilibrio y armonía(II,p.41-5).

"Entre este reverso y este derecho del mundo yo no quiero elegir"

Y llegamos así al último ensayo, al que da título a la colección: "El revés y el derecho". Después de relatar la historia de una anciana que con la herencia que recibe se compra una bóveda, en la que se visita como muerta antes de muerta, reflexiona acerca del doble rostro del mundo ante el cual la única actitud humana plausible se le aparece como la de aprehender y gozar de la eternidad en el instante sabiendo del destino pasajero. El instante de plenitud es un "alto". En él el hombre conoce a la vez el "revés" y el "derecho" de la vida: el "revés", "esa película de sol que crujiría bajo la uña, pero que reviste todas las cosas con una eterna sonrisa", y el "derecho", la conciencia de la fugacidad y de la muerte. Es un doble "juego", que le exige al hombre una "simplicidad" hecha de lucidez y de coraje. En ese alto de plenitud, en el que se siente "el instante impalpable deslizarse entre los dedos como las perlas del mercurio", la "angustia" se une al amor. "En esta hora, todo mi reino es de este mundo". La afirmación comporta la decisión de asumir los dos polos y, asimismo, el rechazo de toda trascendencia a un más allá. Camus, dice Quillot, quiere "afirmar su voluntad de compensar la huída del tiempo por la prontitud de agarrarlo", "escoge ser hombre y alcanzar la eternidad en el instante"(II,p.1179). Pero lo hace, no como los místicos cristianos, considerándolo como un pasaje en el que se ponen en contacto dos mundos, sino según la fórmula pagana del "carpe diem" que retoma el Renacimiento e incluyendo, además, el "amor fati", la aceptación del destino típica de la tragedia. "Entre este derecho y este revés del mundo -repíte-, yo no quiero elegir, no me gusta que se elija". Pues su vivencia honda y difícil de expresar es que hay "un lazo que lleva

de ese amor devorante de la vida a esa desesperación secreta", y para no "traicionarla", hay que "mantenerse con los ojos abiertos sobre la luz como sobre la muerte"(II,p.47-9).

BODAS

Experiencia mística natural: acuerdo del hombre con el mundo y con el límite de su condición

"Bodas" es otro ensayo lírico de juventud -publicado en 1937-, cuyo título sugiere el contenido: la experiencia del encuentro con este mundo, la decisión de casarse con él y serle fiel sólo a él. En el fondo, se trata de una verdadera experiencia mística natural, de una unión entre el espíritu y algo trascendente que, en este caso, es la belleza. Pero a diferencia de la mística cristiana, la belleza aquí no procura un pasaje más allá; ni es, como en el caso de Platón, una vía de revelación y de elevación a lo divino. Las bodas empiezan y concluyen aquí, en este mundo y en esta vida. Por eso, a pesar de ser una vivencia exaltante, es una vivencia limitada, fugaz y hasta cierto punto desesperada. Del mismo modo, presuponen "despojo", "desapego", que, a pesar de recordar al religioso, es también diferente. Se refiere, no a desprenderse de los bienes de la vida en pro de un bien superior, sino por el contrario, de contentarse con gozarlos en forma fugaz sin ceder a la tentación de querer que duren más de lo que duran y falsearlos al querer conferirles un valor de perduración infinita que ellos no poseen. Es interesante observar que esta vivencia del Camus joven es la

que condicionará más tarde su rechazo del Romanticismo: el considerarlo como un exceso en cuanto quiere forzar la "medida" de las posibilidades de toda emoción unitiva (con la naturaleza, o en el amor carnal). En cuanto exceso es un engaño, pues su forma de expresarse consiste, precisamente, en añadir un plus (-que Camus llama aquí "poesía"-) a la "verdad", encubriendo así el aspecto de lo pasajero y extralimitándose en favor de una ilusión de eternidad.

Resulta muy esclarecedor también, en este sentido, el hecho de que Camus es muy consciente de que estos ensayos constituyen una especie de transición entre su experiencia básica y la obra de arte que va a realizar "después". Dice al respecto: "Hay un tiempo para vivir, y un tiempo para dar testimonio de lo vivido. Hay también un tiempo para crear, lo que ya es menos natural. Me basta vivir con todo mi cuerpo y dar testimonio con todo mi corazón...la obra de arte vendrá después (II,p.59). Es esclarecedor, digo, porque en el "testimonio" aparecen el comentario y la reflexión, acompañando a la descripción de la vivencia. Esta resulta así ahondada, hasta poner de manifiesto su sentido, su verdad, que son los que condicionarán después la elección de la forma artística. Camus, en efecto, otorga a la "verdad" ser determinante en la obra de arte. Su expresión adecuada, el "estilo", brota de serle fiel a la verdad. En muchas ocasiones Camus habla de esta concepción suya del arte como reflejo del "sentido" de la vida, como transfiguración acabada de lo que el artista cree que es su "verdad". A él le interesa por sobre todo "la verdad" y en consecuencia busca "los valores de arte que la reflejan".

De allí el valor inapreciable de estos ensayos líricos. En e-

llos se halla precisamente el eslabón que une la experiencia del hombre y la regla a la que se ceñirá luego el artista para transponerla al universo de su obra. Esta experiencia de las "bodas", la unión vivida entre un hombre y su mundo, junto con la reflexión que profundiza en su sentido, determina y define una formulación artística. Lo definitorio de esa vivencia es el "acuerdo" del hombre con su "condición", y con su condición en un mundo capaz de hacerlo "feliz" a pesar de darse a él de una manera pasajera. La intensidad de la experiencia, junto con la aceptación de su limitación y la renuncia al engaño de la perduración o del pasaje a un infinito ilusorio, determinan la búsqueda de una forma en que estos dos aspectos se equilibren: será una forma clásica y trágica.

Percepción objetiva y coincidencia con lo que se es

En el primer ensayo, "Bodas en Tipasa", que relata "un día de bodas con el mundo" se ve que la actitud de Camus no tiene nada de subjetivo. Al contrario: el autor subraya constantemente que el encuentro con la naturaleza primitiva provoca en él emoción. Todo lo contrario de lo que sucede con la descripción romántica, en la que el estado de ánimo del hombre se proyecta sobre el paisaje y lo tiñe. Aquí, la sensibilidad del hombre de pende del mundo exterior, y lo principal es "ver", "percibir" y convertirse, por así decirlo, en "instrumento" de captación. "¡Cuántas horas pasadas -dice- en aplastar los absintos, en acariciar las ruinas, en tratar de acordar mi respiración con los suspiros tumultuosos del mundo!" Se conforma una voluntad de sumisión a lo que es en las descripciones: querer ser fiel, no agregarle nada que provenga del mundo cultural o subjetivo. "Bien pobres son

-prosigue- los que necesitan mitos...Yo describo y digo: 'Esto es rojo, esto es azul, esto es verde. Este es el mar, las montaña, las flores'...Ver, y sobre esta tierra, ¿cómo olvidar la lección?" Pero este ver, este percibir, este "contemplar", cobran asimismo un carácter unitivo, de amor, como sucede en toda experiencia mística. No basta ver, hay que unirse con lo amado. "Yo sé -anota- que nunca me aproximaré lo bastante del mundo. Necesito estar desnudo y luego sumergirme en el mar, aún perfumado por las esencias de la tierra, lavar éstas en aquél, y anudar sobre mi piel el lazo por el cual suspiran, labio con labio, desde hace tanto, la tierra y el mar." La unión por medio de los sentidos proporciona el conocimiento de "lo otro". Es la antípoda del amor romántico en el que el desborde de subjetividad impide reconocer lo propio de lo que se dice amar y, por el contrario, termina inundándolo simplemente con imágenes ideales provenientes de la misma subjetividad. Aquí, en cambio, se describe lo que se ha descubierto del otro al unirse con él, al poseerlo: "Al entrar en el agua - continúa-, es el sobrecogerse, el subir de un algo viscoso frío y opaco, después el zambullirse en el zumbido de las orejas, la nariz que corre, y la boca amarga -el nadar, los brazos barnizados de agua al salir del mar para dorarse al sol..."

Y finalmente, la posesión de lo amado, produce también un conocimiento de sí mismo. Camus describe y distingue: lo que le pertenece a él y lo que pertenece al otro. Nada más alejado a una experiencia de fusión, de pérdida de límites. "Necesito aplicar mi fuerza y mis recursos a conquistar esto" -dice-, pero también afirma: pero "todo aquí me deja intacto, yo no abandono nada de mí mismo".

Es más: sólo esta experiencia de entrega a una realidad definitiva y distinta da lugar a un verdadero conocimiento de sí mismo. En la confrontación con el mundo exterior, el hombre encuentra la "medida" de su ser. No la medida subjetiva, sino la "medida profunda", la esencia original que comparte con todos los hombres. Lo más notable, quizá, de esta vivencia, es el descubrimiento del modo de ser esencial y permanente de lo humano, de lo que depende en gran parte la afirmación, que hará posteriormente, de que "existe una naturaleza humana". En efecto, lo que en "El Hombre Rebelde" se convierte en teoría, es aquí tan sólo un "sentimiento": al que compara con el "de los actores cuando tienen conciencia de haber cumplido bien su rol", "de haber entrado de alguna manera en un dibujo preestablecido y que de un golpe han hecho vivir y latir con su propio corazón." Es el sentimiento de "coincidir" con lo que se es. "Era precisamente eso lo que yo sentía: haber representado bien mi papel. Había hecho mi oficio de hombre, y el haber conocido la alegría a lo largo de un día no me parecía un éxito excepcional, sino el cumplimiento emocionado de una condición." Ser feliz, pues, y serlo en el encuentro y acuerdo con el mundo, es vocación humana, algo tan "preestablecido" como su misma esencia.

Presencia y desasimilación: no poder ir más lejos

Las otras experiencias relatadas en "Bodas" coinciden en el mismo descubrimiento. En "El viento en Djémila" dice que este lugar: desértico es como "el símbolo de esa lección de amor y de paciencia que es el único que puede conducirnos al corazón del mundo". Su desnudez, su "árido esplendor", obliga a despojarse de toda tentación de subjetivismo, de fantasía,

de esperanza en el más allá. El paisaje sin ornamentos, sin "pintoresco", "se defiende de la admiración vulgar, de los juegos de la esperanza", de toda proyección "romántica". Impone su "verdad" sin admitir las que puede forjar el "espíritu". "A lo largo de ese país -declara el autor- iba siguiendo algo que no era mío, sino de él". Otra vez testimonia una actitud contraria a la del romanticismo. "Si hay paisajes que son estados de ánimo -dice-, son los más vulgares". Este, en cambio, lo obliga a la objetividad, a una "árida lucidez". Pero es gracias a ella, precisamente, que queda libre para un justo sentir, para gozar de su "riqueza" auténtica, para unirse a ella sin perder los límites de su ser ni desfigurarla. En las "bodas", la objetividad se da en las dos partes. "Jamás he sentido tanto -observa- el desasimiento de mí mismo, a la vez que mi presencia al mundo. Sí, estoy presente. Y lo que me impresiona en este momento es que no puedo ir más lejos. Como un hombre preso a perpetuidad -y que todo le es presente". Esta experiencia es elaborada luego artísticamente en su novela "El extranjero". Al final, condenado a muerte, Mersault rescata esa vivencia de comunión plena con la vida, aunque sin salida a la eternidad. Aquí, el testimonio es el mismo. "Qué me importa la eternidad"-dice-. La inquietud ante la muerte nace de esa ilusión, que hace desviar la mirada del hombre de "las imágenes exaltantes de un mundo" que ha de perder al morir, pero capaz de colmarlo en esta vida.

La experiencia es trágica: porque la contraparte de la felicidad del hombre al comulgar con el mundo es descubrir su destino mortal. El universo que lo colma en ciertos momentos de plenitud es, sin embargo, un universo cerrado en sí mismo, "sin puerta", cuyo orden perenne significa

para el hombre la ley de la muerte. En "Djémila", donde ante todo "reina un gran silencio pesado y sin resquicios -algo así como el equilibrio de una balanza", Camus vive la experiencia de dos caras, simple sin embargo cuando el hombre se deja "forjar" por ella, pues "le da" entonces "la medida de su identidad". Esta "medida" es la misma que pone de manifiesto la tragedia griega. Por eso Camus dice que esta belleza y esta "indiferencia" ayudan a "recobrar la inocencia y la verdad que brillan en la mirada de los hombres antiguos ante su destino." (II,p.61-6)

No trampear: no hay felicidad sobrehumana

En "El verano en Argel" retorna el tema de la "medida" humana, íntimamente ligada con la concepción trágica, y la vivencia de las "bodas". Allí, un pueblo joven y desprovisto de toda consolación cultural, conoce la "medida" de sus posibilidades humanas en el gozo de los sentidos y se "apresura a vivir", apurando "esos bienes irrisorios y esenciales", aprendiendo "que no hay felicidad sobrehumana, no hay eternidad fuera de la curva de los días". En esas "bodas del hombre y de la tierra", se da "el único amor verdaderamente viril en este mundo", a la vez "generoso" y "percedero". Es un amor con "límites", sin "trampa", acorde con la "medida" humana, y por eso "trágico", "En el verano de Argel -comenta Camus- aprendo que sólo una cosa es más trágica que el sufrimiento, y es la vida de un hombre feliz. Pero también -continúa- puede ser el camino de una vida más grande, porque lleva a no hacer trampa" (II,p.67-76).

Verdad trágica, verdad a la medida del hombre

No trampear es aceptar que "es así", y que "está bien" que sea así, tal como dice Edipo al final de la tragedia. Esta es, por otra parte, la conclusión a la que llega en el último de sus ensayos, "El desierto", cuya importancia dentro del libro es subrayada por el hecho que lo dedica a su admirado maestro y amigo, Jean Grenier.

El desierto, aquí, no es sólo la vasta llanura de arena, o el paisaje rocoso y desprovisto de ornamento, o el mar inhabitable para el hombre. El desierto es más: es la tierra entera, ese "gran templo desertado por los dioses". Es el hombre mismo en su verdad desnuda y solitaria.

Camus no habla aquí de paisaje, sino de ciudades y de obras de arte que dan testimonio de esta "verdad", "verdad perenne" -como recalca-, y que no ceden a la tentación del engaño, de la trampa, de la "poesía vulgar".

Así son las obras de los pintores toscanos, los grandes maestros Cimabue, Giotto, Piero della Francesca. En los rostros que han dejado pintados ha quedado, no el visaje que pasa, sino "el gesto" de una pasión vivida en toda su hondura en el instante fugaz. En esa "llama" y en esa "inmovilidad" se figura el límite de lo humano y el necesario "desapego" del hombre; la renuncia a la esperanza de un infinito que no sea el del momento "presente".

Lo mismo sucede con ciertas ciudades de Italia, como Florencia por ejemplo. Allí advierte Camus esa verdad de doble rostro, característica de la realidad desértica, de la realidad desnuda. "La tristeza de ese lugar -dice- no es sino un comentario a la belleza". De allí su ense-

ñanza: empapándose de sus atardeceres perfectos, durmiendo la siesta sobre la hierba en la Piazza del Duomo, bebiendo de sus fuentes, se aprende a vivir amando, no a "morir por amor". Estas vivencias sensuales -aclara- son la única "iniciación" que prepara para más altas "iluminaciones". Viviendo al estilo del "carpe diem", en "esa doble verdad del cuerpo y del instante ante el espectáculo de la belleza", en "ese desapego de sí mismo bebido en el ardor de esta primera Italia" -concluye-, nos preparamos a "librarnos de la esperanza" falaz y "arrancarnos de nuestra historia" opresora.

Y Camus llega a extraer la misma lección del espíritu "franciscano", a través de su vivencia en sus claustros. Curiosamente, en lugar de interpretar el desasimiento franciscano como una renuncia a lo que es mundano y artificial, y que impide por tanto, recoger la verdad de las cosas naturales, en las que es posible percibir su "carácter de creaturas", que hablan de Dios y son un camino hacia él, Camus lo entiende también como un modo que lleva a gozar de las cosas, en lo que tienen de provisorio y fugaz. Es cierto que en la experiencia místico-religiosa, es en el "presente" y a través de las cosas, que se "pasa" a lo eterno, pero esta eternidad es muy distinta de la que habla Camus. Es cierto asimismo que el espíritu franciscano subraya la necesidad de la "pureza de corazón" para gozar de los dones de la vida, pero estos dones poseen en su visión un alcance mucho mayor que el que Camus les otorga: son "palabras" divinas, y vías para llegar a él. San Francisco traspasa la "mera apariencia", y alcanza, gracias a la pureza evangélica, a "ver" la verdad y la amabilidad que Dios puso en ellas al crearlas, y en última instancia, a través de ellas, a encontrarse con El mismo.

Camus, en cambio, halla una "resonancia común" entre "la vida de los franciscanos" y la de "los jóvenes en la playa de Argel". En la "desnudez" de ambas ve un presupuesto de "libertad física", previo al "entendimiento amoroso de la tierra y del hombre liberado de lo humano" (entendido como pretensión espiritual exagerada, esperanza, ilusión). Así, si la vivencia de "lo franciscano" por parte de Camus es no correspondiente, sirve sin embargo para hacer resaltar la diferencia entre el espíritu cristiano y el espíritu trágico. Un teólogo contemporáneo, Romano Guardini, dice al respecto: "Lo trágico postula un mundo que no estaría en las manos de Dios". Coincide con lo que dice Camus: "el desierto es la tierra abandonada de los dioses". Luego continúa: "El nudo de lo trágico, a pesar de los sentimientos elevados y el presentimiento de libertad que puede experimentar aquél que lo vive, es en última instancia su irrevocabilidad".(1)

Y en efecto, Camus, que confunde la libertad franciscana con la libertad de no tener esperanza, pone el dedo, con eso mismo, en el "núcleo" de lo trágico, y su radical diferencia con la concepción cristiana, porque si bien en las dos la libertad proviene de una aceptación de la realidad, de la verdad, no es ésta la misma en las dos visiones, como tampoco lo es su consecuencia última, la felicidad.

Para Camus, espíritu trágico, la realidad es que "el mundo es bello", que "fuera de él no hay salvación", pero que "ese mundo me aniquila". La libertad del hombre consiste, entonces, en una "renuncia" a toda esperanza de salvación trascendente, y por lo tanto en el "acuerdo" con esa realidad

(1) Romano Guardini, "Le Seigneur", II, p.23)

tal cual es, sin pedirle ni agregarle nada. La posición cristiana sería, en este sentido, para Camus una especie de romanticismo (y de hecho, cierto romanticismo adopta ropaje cristiano y religioso). Por el contrario, la esencia de la respuesta trágica reside en la no queja, en no lamentarse que la realidad sea como es, y en hallar en ella un modo de felicidad. "¿Qué es la felicidad -dice-, sino el simple acuerdo entre un ser y la existencia que lleva? ¿Y qué acuerdo más legítimo puede unir al hombre con la vida sino la doble conciencia de su deseo de duración y su destino de muerte?"

Por ello la experiencia de Italia y de su arte del primer Renacimiento le resulta privilegiada. Lo es, justamente, por "ofrecer el espectáculo de una belleza en donde sin embargo los hombres mueren", por su lección del "carpe diem", en donde se "equilibran" (es la palabra utilizada) - la "ascesis" y el "goce", el "desapego" y la "profusión de la voluptuosidad".

Esta es la "verdad a la medida del hombre". Más allá se cae en el engaño, y en última instancia, se llega a la frustración. La felicidad nace, al contrario, de querer mantenerse dentro de esos límites, simplemente "porque es así".

Se trata, por tanto, de bodas del hombre con el desierto, "un desierto singular -apunta-, que tan sólo es sensible a los que son capaces de vivir en él sin engañar nunca su sed", de aprender en "esos evangelios de piedra, de cielo y de agua" que "nada resuscita". Sólo ante tal "lucidez", en efecto, el desierto "se puebla de las aguas vivas de la felicidad". (II, p.79-88).

EL VERANO

El "tema solar"

Al publicar 'El verano', en 1954, Camus explica en su Introducción: "Esta obra comprende muchos ensayos cuyas fechas de composición se escalonan desde 1939 hasta 1953. Su unidad de inspiración es evidente. Todos retoman, aunque con perspectivas diferentes, un tema que se podría llamar solar, y que fué ya el de una de las primeras obras del autor, "Bodas", aparecido en 1938. Veinte años después, estas nuevas "Bodas" son, pues, el testimonio de una larga fidelidad".

He aquí expresado, en pocas palabras, el significado de esta colección de ensayos. Aparece en ellos la persistencia de un modo de ver resultante de una experiencia que se renueva y que se ve confirmada a lo largo de años. El tema "solar" es el del paisaje Mediterráneo africano, patria para Camus no sólo porque allí nació, sino patria por antonomasia, por conservar intacto el carácter de naturaleza "original", desprovista de cultura, de lo que agrega el espíritu humano.

Cuando Camus habla de las ciudades del Mediterráneo africano en que transcurrió su infancia y adolescencia -Alger, Orán, Constantino, Tipasa, sin dejar de señalar parecidos con ciudades del Mediterráneo europeo ("La suavidad de Argel es más bien italiana...El resplandor cruel de Orán tiene algo de español...Constantino hace pensar en Toledo..."), hace notar, sobre todo, las grandes diferencias: "Pero España e Italia rebosan de recuerdos, de obras de arte y de vestigios ejemplares...Las ciudades de las que hablo son, al contrario, ciudades sin pasado."(1)

(1) "Pequeña guía para ciudades sin pasado, II, p.847.

Así, en todo momento, se destaca la percepción de un paisaje mediterráneo prístino, elemental, desnudo, anterior a toda obra de cultura y en el que aprecia como valor esencial, "la revelación de la luz, tan resplandeciente que se vuelve negra y blanca" (II,p.847). Luz que, al reflejarse en la roca desnuda, en la tierra despojada de todo ornamento, permite al hombre descubrir y ponerse en contacto con lo que es permanente, y también descubrirse a sí mismo en su esencialidad.

Así, el tema "solar" se vincula con el tema del conocimiento: conocimiento de los contornos de las cosas, rescatados en toda su pureza gracias a la luz diáfana y a la austeridad del paisaje; y también conocimiento de los límites del hombre, de su auténtica "medida"; conocimiento que, a pesar de su claridad, no llega nunca a ser exhaustivo pues esa luz que todo lo penetra resulta, en sí misma, no ser del todo penetrable.

El tema "solar" implica también el descubrimiento de la armonía del mundo, de su belleza; y de lo que ella provoca en el hombre: amor, admiración, y el sentimiento de consonancia, fuentes de plenitud y felicidad. El tema solar, íntimamente ligado a este paisaje original, se resume entonces en la experiencia del "reino", de la patria que para el hombre es "este mundo". A ella se contrapone la experiencia del "exilio" en los países contaminados por una actividad humana nihilista, negadora de la otra experiencia solar y por lo tanto desprovista de fundamentos esenciales y permanentes.

Confrontación con la "experiencia europea"

Lo peculiar de estos ensayos es renovar la vieja experiencia de los anteriores -sobre todo la de "Bodas"-, pero al mismo tiempo presentar la como contrastando la "experiencia europea" de Camus (la "nórdica" sobre todo), que sí por un lado le significó ponerse en contacto con fuentes culturales enriquecedoras, por otro incluyó el descubrimiento de fuerzas ideológicas destructoras obrando en la historia.

Al recoger también esta nueva experiencia, valora, por cierto, su aspecto positivo, la carga de civilización que puede recoger en las ciudades europeas, "llenas de rumores del pasado".

"Ciertamente -observa-, es esa soledad poblada la que venimos a buscar en las ciudades de Europa. Al menos, los hombres que saben lo que deben hacer. Pueden escoger allí su compañía, tomarla y dejarla. ¡Cuántos espíritus se empaparon en ese viaje entre su cuarto de hotel y las viejas piedras de la Isla San Luis!...Estaban solos y no lo estaban. Siglos de historia y de belleza, el testimonio ardiente de mil vidas, los acompañaban a lo largo del Sena y les hablaban a la vez de tradiciones y de conquistas". (II,p.814).

Lo mismo dice respecto de otras capitales culturales de Europa. Cada una de ellas se convierte para él en ocasión de contemplación. Por que por cierto se trata de eso: de recoger un pasado a través de una visión. El mismo espíritu contemplativo sigue acompañando a Camus en el continente: por eso habla de ponerse en contacto "en soledad".

Pero a la larga, Camus vuelve a sentir la necesidad de la so-

ledad, de la soledad absoluta, que sólo se encuentra en el "desierto". En él es como un grito imperioso;

"No hay más desiertos -clama-. No hay más islas. Se siente, no obstante, su necesidad. Para comprender al mundo, hay que apartarse a veces de él; para servir mejor a los hombres, hay que mantenerse a distancia de ellos por un momento. Pero ¿dónde encontrar la soledad necesaria a la fuerza, la respiración larga en que el espíritu se reúne y se mide el coraje?"(II,p.813).

Esta exigencia de retiro no sólo proviene de un anhelo de retorno a las fuentes y encuentro consigo mismo, sino que además surge de su voluntad de comprender y servir a los hombres, sus hermanos. Siempre aparecen estrechamente unidos, en Camus, las dos cosas: y a punto de sugerir su casi identidad. Cuando, en "Jonás", habla de un artista que escribe sobre su tela una sola palabra, que no se sabe bien si es "solitario" o "solidario", Camus se revela a sí mismo.

Este testimonio de experiencia "solar" renovado a través de los años y que pone de manifiesto estos ensayos, resulta aún más valioso si se tiene en cuenta que el amplio período que abarcan (de 1939 a 1953), corresponde a la época de su contacto con el mundo europeo (y no sólo con el mundo cultural, sino también con la cruel realidad de sus guerras y movimientos revolucionarios). Este es el período más combativo de la vida de Camus. Sintiendo "embarcado en la aventura de todos", se impone como tarea interpretar la realidad histórica y tomar posición ante ella. Camus se hace eco de los acontecimientos de actualidad -sobre todo desde la revista que dirige, "Combat"-, y además se dedica a analizar sentimientos y teorías que

se hallan en la raíz del brote destructor de la historia contemporánea. Intenta contribuir a corregir su curso y retomar a una civilización justa y humana. Fruto de esta incansable labor de esclarecimiento son el "Mito de Sísifo", el "Hombre Rebelde", y también obras de imaginación como su novela "La Peste" y los dramas "El estado de sitio" y "Los justos".

"No excluir nada"

Pero esta actividad intelectual referida a la historia no excluye su búsqueda de verdades permanentes, que están más allá de los vaivenes de las "actualidades" que pasan. Es constante en sus obras, aún en las que aparentan ser más comprometidas, el pasaje de lo actual a lo perenne, el interpretar lo que pasa en función de lo que es, e inversamente, el ratificar el descubrimiento de lo que es a partir de lo que pasa. Este interminable intercambio, se pone en evidencia en los ensayos "El verano".

Es que para Camus, la verdad está compuesta de esos dos polos: lo demuestra su doble experiencia. Y si su primera experiencia de luz ya le había mostrado que ésta también tiene su contraparte de dolor, debido a la limitación de la vida humana y del pasaje del tiempo, la segunda, la experiencia sombría de la historia contemporánea, le revela hasta qué grado de desmesura pueden llegar los hombres, agregando a ese primer dolor inherente a su condición, el de la mentira, la injusticia y la violencia que le hacen sentir este mundo como un lugar de "exilio".

En uno de los últimos ensayos. "Retorno a Tipasa", Camus retraza este itinerario y ratifica su voluntad de asumir las dos caras de la realidad.

Dice:

"Educado primero en el espectáculo de la belleza, había empezado por la plenitud. Después habían venido los alambres de púas, es decir: las tiranías, la guerra, las policías, el tiempo de la rebeldía. Había que ponerse en regla con la noche: la belleza del día no era sino un recuerdo...Y sin embargo, durante esos años, algo me faltaba oscuramente. Cuando alguna vez se ha tenido la suerte de amar con fuerza, la vida transcurre buscando de nuevo aquel ardor y aquella luz".
(II,p.870-1).

En ese "tiempo de exilio", aunque "no pudo renunciar a la luz en que nació" tampoco "quiso rechazar las servidumbres de su tiempo". Por eso, ese tiempo le valió para aprender que "si se renuncia a una parte de lo que es, hay que renunciar uno mismo a ser", que en ese tironeo entre la belleza y la justicia, "quien quiere servir a una excluyendo a la otra no sirve a ninguna, ni a sí mismo, y finalmente sirve dos veces a la injusticia". "Hay pues, -afirma-, una voluntad de vivir sin rehusar nada de la vida, que es la virtud que más honro en este mundo." Y examinándose a sí mismo, confiesa: "Es cierto que yo hubiera querido ejercerla, al menos de tanto en tanto. Y puesto que pocas épocas piden tanto como la nuestra que uno se iguale con lo mejor y con lo peor, quisiera, justamente, no eludir nada, y guardar exacta una doble memoria. Sí, -concluye-, está la belleza, y están los humillados. Sean cuales fueran las dificultades de la empresa, yo querría no haber sido nunca infiel ni a la una ni a los otros". (II,p.874-5).

Recurso al mito

En alguno de estos ensayos, Camus se sirve de antiguos mitos clásicos para interpretar situaciones de actualidad, vivencias personales que comparte con los europeos contemporáneos. Extrae de ellos el significado latente, enseñanzas de vida aplicables a las circunstancias presentes. Dice: "Los mitos no tienen vida por sí mismos. Esperan que nosotros los encarnemos. Basta que un solo hombre responda a su llamado, para que nos ofrezcan su savia intacta."

El recurso al mito es otro modo de conciliar lo perenne y lo histórico.

El mito de Prometeo: no mutilar al hombre

La frase recién transcripta pertenece al ensayo "Prometeo en los infiernos", escrita en 1946. A continuación agrega: "Nosotros debemos preservar este mito y hacer que su sueño no sea mortal para que la resurrección sea posible. A veces dudo si todavía es posible salvar al hombre de hoy. Pero es todavía posible salvar a los hijos de este hombre en su cuerpo y en su espíritu."

Se trata nada menos que de la cuestión de la salvación humana, que la opresión de hoy compromete. Al hombre de hoy le falta, no sólo pan, sino belleza y libertad. De allí el rol libertador de este mito. Camus comienza preguntándose: "Qué significa Prometeo para el hombre de hoy." Su respuesta es: no sólo un "modelo" de rebelde que reclama para los hombres el ejercicio pleno de sus capacidades creadoras, y con ello el cumplimiento de su esencia. Es más: Prometeo reivindica los dos aspectos constituti-

vos de esa esencia humana: el material y el espiritual. "Lo que caracteriza a Prometeo -dice- es que no puede separar la máquina del arte. Piensa que hay que liberar al mismo tiempo a los cuerpos y a las almas." Es necesario recordar esto en la actualidad, porque se cree erróneamente "que se debe liberar primero el cuerpo", aún a costa de la "muerte provisoria del espíritu". "En verdad -puntualiza-, si Prometeo volviera, los hombres de hoy harían como los dioses de entonces: lo clavarían a la roca, en nombre de esa humanidad de la cual él es el primer símbolo. Las voces enemigas que insultarían entonces al vencido serían las mismas que resuenan en el umbral de la tragedia esquiliana: las de la Fuerza y la Violencia."

El mito revive, entonces, gracias a aquella vivencia espiritual de Camus, la del contacto con la naturaleza perenne que le "habla de otro mundo, de la verdadera patria" y que le arranca de la historia ciega, opresora, injusta -que se vive en "esta Europa húmeda y negra"-. Ciertamente es difícil atender a su llamado en medio de las terribles realidades vividas durante la guerra. Pero, Camus ve más lejos: habla de una Europa envejecida, de "la terrible vejez del siglo pasado", de la cual da testimonio "el grito del viejo Chateaubriand a Ampère que partía para Grecia." Le decía que no encontraría ya en el Atica "ni una hierba viva, ni un grano de uva, porque el espíritu muerto no es capaz ya de hacer revivir nada". De esa experiencia tremenda hay que tratar de salvar a "nuestros hijos", según Camus. Y para ello, coloca al mito en relación con la experiencia juvenil del "verano" del mundo, de la luz, única capaz de hacer que se desvanezcan los fantasmas que aprisionan el alma de los hombres contemporáneos. Prometeo ha querido "salvar a los hombres" de esta "miseria": de que "veían sin ver,

escuchaban sin entender, parecidos a las formas de los sueños..."

El mito pone el dedo en la llaga en tanto se vincula con los reclamos de un espíritu todavía vivo, capaz aún de resonar ante el llamado de la belleza del mundo natural: "Sí, basta una tarde de Provenza, una colina perfecta, un olor a sal, para darse cuenta de que todo queda todavía por hacer." Que la sed y el hambre humanas no se sacian con bebida y pan, sino asimismo y al mismo tiempo con "belleza y libertad".

La percepción de Camus -"no hay que excluir nada"- vuelve, y es ratificada. Lo principal es que el desarrollo de las potencialidades humanas se den en equilibrio. No es posible mutilar al hombre: "El mito de Prometeo -concluye- es uno de aquellos que nos recordarán que toda mutilación del hombre no puede sino ser provisoria, y que no se sirve nada del hombre si no se lo sirve entero." "Más que la rebeldía contra los dioses, tiene sentido para nosotros esa larga obstinación, y esa admirable voluntad de no separar nada ni excluir nada, la cual ha reconciliado y reconciliará todavía el corazón dolorido de los hombres y las primaveras del mundo".(II, p.841-4).

El mito de Helena: reconquistar la belleza natural

En esta colección de ensayos, los antiguos mitos parecen despertar al conjuro de experiencias contemplativas. Entre los unos y las otras hay una relación constante. Y el autor intenta, reflexionando sobre la naturaleza que ve y las historias a las que alude, volver la atención a realidades permanentes, siempre presentes, pero descuidadas u olvidadas por los hombres contemporáneos.

En "El exilio de Helena" muestra los excesos de violencia y destrucción como resultado del "enmurarse" del hombre en su subjetividad. En el "tiempo de las grandes ciudades" el hombre es un "topo" que "medita" encerrado en su cueva. Raciocina o fantasea, pero lejos de la realidad. Ha olvidado "la naturaleza, el mar, la colina, la meditación de las tardes". Privado de este contrapeso objetivo, cree que su mente lo puede todo, que todo le está permitido. "La desmesura es un incendio. El incendio se extiende...Europa filosofa a cañonazos."

Camus señala el remedio, en la contraparte: "La naturaleza está allí siempre, sin embargo. Ella opone sus cielos calmos a la locura de los hombres." (II,p.855).

El mito de Helena viene a reforzar, a ilustrar, a agregar su significado a esa vivencia. El mito ha cobrado hoy realidad, cuando Europa permite ser despojada de la belleza. Hoy es necesario revivir una actitud de reconquista similar a los griegos. Hay que librar "una nueva guerra de Troya" -dice Camus- para derribar "los muros terribles de la ciudad moderna" y recobrar la "belleza de Helena".

La belleza natural le mostrará lo que "hace la permanencia", equilibrará el delirio historicista. "Una vez más -agrega- la filosofía de las tinieblas se disipará sobre el mar deslumbrante". (II,p.857).

Mito y naturaleza cooperan para rectificar posiciones de encierro, de estrechez, de miopía intelectual, aberraciones activistas y dominadoras. En algunos ensayos no se hace referencia a ningún mito antiguo, pero la naturaleza parece hablar en su lugar, con un lenguaje simple y significativo. Así sucede, por ejemplo, en "Los almendros": el ciclo natural

que termina en el florecimiento, se convierte en imagen ejemplar para la vida humana. "La meditación de su ejemplo -observa el autor- me enseña que... hay que ignorar las virtudes gemidoras y exaltar la fuerza..." (II,p.836).

Se refiere con ello a otra debilidad de los habitantes de las ciudades: "gemidos" y "lamentos" como única reacción ante la desgracia. Pasividad estéril, a diferencia de la naturaleza, que persevera y sabe equilibrar sus ritmos. En esta "época trágica" -indica- debe reaprenderse de ella ese equilibrio: equilibrar "contemplación y coraje", y no desesperar, pues esto es lo contrario de la actitud trágica. "Lo trágico -agrega citando a Lawrence- debería ser un gran puntapié a la desgracia". Vivir los ciclos de bonanza o de prueba, con la misma constancia, es "felicidad clásica".

El mito de la caverna y la verdad: un sentido que desciframos mal porque enceguece

Hay otro mito que Camus revive en estos ensayos y que está estrechamente vinculado con su experiencia "solar" y búsqueda de la verdad: el famoso mito de la caverna que Platón utilizara en "La República" para enseñar la diferencia entre el saber de opinión, saber engañoso, y el saber verdadero, auténtico conocimiento. En "El enigma", escrito en 1950, dice: "París es una admirable caverna, y sus hombres, viendo sus propias sombras agitarse sobre la pared del fondo, las toman por única realidad. Así sucede con la extraña y fugitiva fama que dispensa esta ciudad. Pero nosotros hemos aprendido, lejos de París, que hay una luz a nuestra espalda, y que debemos darnos vuelta arrojando nuestras cadenas para mirarla de frente, y que nuestra tarea, antes de morir, es tratar, a través de nuestras palabras, de

nombrarla".

Notable comparación, que condice con el tono de confesión reivindicatoria de este corto ensayo. Allí Camus intenta explicar el sentido de su obra, tratando de rectificar falsas opiniones que se han formado acerca de ella y sobre todo, aquella opinión que lo identifica como escritor del absurdo, del nihilismo. Camus vuelve a repetir, como lo hiciera en "El Mito de Sísifo", y como lo dirá en "El hombre rebelde", que se embarcó en el estudio del sentimiento del absurdo por considerarlo un mal del siglo, al cual en parte sucumbió como buen hijo de su tiempo, pero al que trató de superar tomándolo metodológicamente como una "posición de partida". Pero del mismo modo que Descartes eligió la duda como método de despegue, y no se lo debe considerar por ello un escéptico, pues lo que buscaba es llegar a la verdad, del mismo modo no es lícito en la obra de Camus tomar el principio por el fin y confundirlo con aquellos que se instalaron para siempre en el pesimismo. "En lo más negro de nuestro nihilismo, he buscado tan sólo razones para sobrepasar ese nihilismo." Y lo que es más importante: "no por virtud, ni por una rara elevación de alma, sino por fidelidad instintiva a una luz en la que nací y en la cual, desde hace milenios, los hombres aprendieron a saludar la vida hasta en el sufrimiento."

Herederero de los griegos, Camus declara ser fiel a la luz, a esas "bodas" celebradas con la belleza del mundo. Esas "bodas" poseen para él un sello definitivo, y significan, más allá de un mero goce sensitivo, un compromiso de comprensión y de explicitación. Ahondar en la vivencia de la primitiva belleza del mundo, contemplarla, buscando interpretar el alcance de su gozo fugitivo, hasta hacerse capaz de asumirla en actitud creadora

y fraternal- "nombrarla"-: he ahí la intención profunda y rectora de la obra de Camus. Esta tarea comporta avances y retrocesos, y nunca puede darse por concluída. Y así lo hace notar: "No sé bien lo que busco, lo nombro con prudencia, me desdigo, me repito, avanzo y retrocedo". Pero, ¿qué ha ocurrido?: "Se me acusa de dar las palabras, o la palabra, una vez por todas. Entonces me encabrito..." Se lo ha querido encasillar: es necesario, pues, "de tanto en tanto, defenderse".

Es lo que hace aquí. Frente a la pretensión de embretarlo en "fórmulas", Camus hace notar que es un prejuicio "pueril", heredado del romanticismo, el identificar absolutamente artista y tema. Al contrario: declara haber querido ser, "en la medida de lo posible, un escritor objetivo". Es decir: haberse propuesto siempre tomar la "distancia necesaria" para encarar la realidad y decidir acerca de ella.

El mito de la caverna vale, justamente, para expresar esa libertad, que no se ata a las apariencias ni al dictado de modas literarias o intelectuales sino, por el contrario, es capaz de desprenderse de esas "cadenas", para atenerse, más bien, a una verdad trascendente que "desde atrás" lo ilumina todo y a cuya luz se aclaran las realidades transitorias. Ser consciente de que existe esa luz, difícil de mirar porque "enceguece", pero tratar sin embargo de someter a ella la historia que pasa, ha sido su objetivo (como fué el de los Griegos, del que se declara "heredero"). Luz "deslumbrante", que supera toda capacidad humana de ver, y que se nos presenta, en última instancia, como "enigma" aunque por elio mismo se convierte en impulso interminable de saber.

El "sol inagotable", imagen para Platón de la Belleza y del

Bien como del conocer, vuelve a ser para Camus la imagen definitoria de la realidad y de su búsqueda de la verdad. Eso sí: con ese matiz que vuelve trágico el ideal de alcanzarla: el acuerdo con los "límites" propios de la humanidad.

"Esquilo -dice- es con frecuencia desesperante; sin embargo, brilla y caliente. En el centro de su universo, lo que encontramos no es el magro sin-sentido, sino el enigma, es decir: un sentido que desciframos mal porque enceguece. Y del mismo modo, a los hijos indignos, pero obstinadamente fieles de Grecia, que sobreviven todavía en este siglo descarnado, la que madura de la historia puede parecerles insostenible, pero la sostienen finalmente porque quieren comprenderla. En el centro de nuestra obra, aunque parezca negra, brilla un sol inagotable, el mismo que hoy grita a través de la llanura y las colinas". (II,p.861-6).

El mito de Ulises o el retorno al reino

Así queda del todo aclarada esa necesidad de Camus de retornar al "desierto", a los paisajes prístinos donde el sol "grita inagotable". Después de su experiencia europea, Camus siente la necesidad del retorno como un llamado ineludible. Después del "exilio", el regreso al "reino". El mito de la Odisea, el "nostos", se impone como la expresión más justa de un itinerario que no es solamente geográfico sino que tiene un sentido cultural bien definido: retornar a las fuentes, a Grecia.

Camus ya había proyectado "rehacer el periplo de Ulises" antes de la guerra. Pero ésta se lo impidió enfrentándolo, como a todos, al incendio de la desmesura. "En esa época -comenta (II,p.842)- aún un joven po-

bre podía formar el proyecto suntuoso de atravesar el mar al encuentro de la luz. Pero hice como todos. No me embarqué. Tomé mi lugar en la fila que pataleaba ante la puerta abierta del infierno. Poco a poco, entramos..."

Después de la guerra, Camus deberá esperar todavía diez años antes de ir realmente a Grecia. Pero en 1948, viaja a Algeria. Allí vuelve a ponerse en contacto con el paisaje del Mediterráneo, patria de origen y cuna de la cultura de la que se siente hijo. El reencuentro con ella es tan to más fuerte, -y tanto más semejante al de Ulises con Itaca-, después de los años transcurridos en luchas y desvíos. En "Retorno a Tipasa" (1) Camus da cuenta de esta vivencia -y de su parecido con el héroe mítico. Dice:

"El 2 de setiembre de 1939, no fuí a Grecia, como debía. La guerra, en cambio, había venido a nosotros, y después cubrió hasta la misma Grecia. Esa distancia, esos años que separaban las ruinas calientes de los alambres de púas, los encontraba igualmente en mí, aquel día, ante los sarcófagos llenos de agua negra, o bajo los tamarindos desgajados..."

Huyendo del "exilio", de la "noche de Europa", de las "almas muertas", de la "vida seca", de las "murallas" en que el hombre se encasilla (ideologías, fantasía, cultura "frívola", de la "caverna" de las apariencias), ha decidido encarar el paisaje abierto, el "espectáculo de la belleza", la "plenitud" en la que "primero fuera educado". El sentido de ese viaje -a Alger primero, y sobre todo a la Tipasa de sus "bodas"- es el encuentro con lo que permanece, con lo antiguo y sin embargo siempre joven,

(1) escrito en 1953

el retorno al origen.

El espectáculo que describe es de una perfección y de una inmovilidad clásicas:

"Una mañana líquida se elevó, deslumbrante, sobre el mar puro. Del cielo, fresco como un ojo, lavado y relavado por las aguas, reducido por esos lavados sucesivos a su trama más fina y clara, descendía una luz vibrante que daba a cada casa, a cada árbol, un dibujo sensible, una novedad maravillada. La tierra, en la mañana del mundo, debió surgir en una luz semejante".

Se trata de una visión de ἀρχή, de naturaleza original; de la percepción de lo que la naturaleza guarda perennemente de original. Y, como en la mañana de la creación, lo que reina y todo lo llena es la luz.

Durante el trayecto de Alger a Tipasa, Camus insiste en señalar lo que esa naturaleza tiene de "permanente":

"siempre el mismo cielo a lo largo de los años, inagotable de fuerza y de luz...", "siempre el mismo mar también, casi impalpable...", "el Chenua, esa pesada y sólida montaña...viejo dios musgoso que nada derribará, refugio y puerto para sus hijos, entre los cuales yo soy uno..."

Todo delata fidelidad, acogida. Esa tierra es patria, madre; reino: fijo, inmutable, eterno. Esa fijeza se transmite al tiempo: "Me parecía que la mañana se hubiera fijado, y el sol detenido en un instante incalculable".

En un momento así, se tiene la sensación de haber llegado a destino: "Me parecía que al fin había vuelto al puerto, por un instante al

menos, y que ese instante en adelante no terminaría nunca".

Esta perduración indefinida es la que permite la vacancia del espíritu, en la cual éste se hace infinitamente receptivo a la variedad y la riqueza de lo creado. La luz destaca con nitidez los contornos de las cosas y el silencio se alía a esta percepción, haciéndole "discernir cada uno de los ruidos de que estaba hecho": "el bajo continuo de los pájaros, los suspiros ligeros y breves del mar al pie de las rocas, la vibración de los árboles, el canto ciego de las columnas, el rozarse de los absintos, las lagartijas furtivas". No hay confusión: cada elemento se desgaja librando su peculiaridad, pero al mismo tiempo se une sinfónicamente con el conjunto, lo que da la sensación de un perfecto silencio.

Esta descripción, de un universo variado y armónico, es típicamente clásica. No sólo recuerda ciertas descripciones de la "Odisea" -la del paisaje del país de los feacios, por ejemplo-, sino remite en general a la idea griega de la "mousiké", hecha de absoluta armonía que enseñan a los humanos, Apolo y las Musas. Esta experiencia se repite en los períodos clásicos del arte y en nuestra lengua tenemos el admirable testimonio de la "Oda a Salinas" de Fray Luis de León. Son momentos de inefable quietud y perfección, en los que el alma resuena al ritmo del mundo. Percibe en ella misma el "acuerdo" con el universo que la rodea. Camus, en una frase de "Calígula", habla del "acuerdo entre la tierra y el pié". Y aquí, retomando esa imagen, dice que, tras ese instante quieto, "la jornada volvió a ponerse en marcha", y con ella, el movimiento de contemplación, en la caminata que dura "hasta la noche", siguiendo el ritmo de las horas. Lo describe como un "saciarse", como un irse "aquietando de la sed de amar y de admirar": "Yo

saciaba la doble sed que no se puede burlar mucho tiempo sin que el ser se seque, quiero decir: amar y admirar".

Esta saciedad es típica de la "theoría" griega, de la visión maravillada de lo que se ama, y de toda mística que se nutre del contacto con la realidad. Theoría o "bodas" que produce un "encuentro" característico consigo mismo, con la savia interior de la vida, y, por ello, fuente de felicidad.

Lo contrario -vivir en la aridez, lejos de la fuente saciante- es lo que ocurre constantemente en los países de "exilio", en la historia que se desarrolla tras la búsqueda unilateral de la justicia: "Nosotros todos -diagnostica-, morimos hoy en día de esa desgracia. Es que la sangre, los odios, descarnan el mismo corazón. La larga reivindicación de la justicia agota el amor que sin embargo le había dado origen".

Se trata de un diagnóstico paralelo al que hace en "El Hombre Rebelde": donde decía que la rebeldía llega a "olvidar sus orígenes" y se torna "infidel" a su propósito inicial de reivindicación. Ya no trata de restablecer para todos la "medida" de humanidad, sino la traspasa y la pisotea. La causa es la misma que aquí señala: falta de equilibrio entre "praxis" y "theoría". Aquí, en la vivencia de la contemplación, comprende que sólo ésta puede mantener vivo el amor por el hombre, dándole su "medida". Así es que la justicia nacerá del amor, nutriéndose éste en la visión. De allí que la preocupación por el hombre exija la luz que aclara y purifica:

"En el clamor que vivimos, el amor es imposible y la justicia no basta. Por eso Europa odia el día, y no sabe sino oponer la injusticia a la injusticia. Para impedir que la justicia se endurezca...

yo redescubrí en Tipasa que había que mantener intactas en sí una frescura, una fuente de alegría, amar el día que escapa a la injusticia, y volver al combate con esta luz conquistada".

Pues para Camus se trata siempre de lo mismo: un trasvasarse el hombre entre los vasos comunicantes de la visión y de la acción. Y al retomar, descubre precisamente que ha sido esto lo que durante esos largos años de combate le impidió "desesperar". La visión de la belleza, las "bodas" con el mundo tal cual sigue siendo en el origen, que fuera para él la primera experiencia, habían alimentado esa lucha aún en los momentos de oscuridad:

"Volvía a encontrar aquí la antigua belleza, un cielo joven, y valoraba mi suerte, comprendiendo al fin que en los peores años de nuestra locura el recuerdo de este cielo no me había abandonado jamás. El me había impedido desesperar. Siempre había sabido que las ruinas de Tipasa eran más jóvenes que nuestros astilleros y nuestros escombros. Allí el mundo recomenzaba todos los días en una luz siempre nueva."

Este reencuentro contemplativo con el "reino", no es, por lo tanto, una huída. Nada más alejado del espíritu de Camus: al contrario, recalca que no intentó dormirse en "esa colina del espíritu" que para él fue esa jornada de Tipasa. Regresó a Europa, y a sus luchas, enriquecido con el recuerdo, que lo "sostiene todavía", y le "ayuda a acoger con un corazón único lo que transporta y lo que abruma".

Tampoco se guarda la experiencia vivida. La ve, en cambio, como aquel "recurso" que hay que transmitir a todos en esta época desgarrada

(como lo hiciera la tragedia antigua para los griegos de entonces y para las generaciones que los siguieran). Este es el resumen de la experiencia: "¡Oh luz! -repíte-. Este es el grito, en el drama antiguo, de todos los personajes colocados ante su destino. Este recurso último era también el nuestro, y yo entonces lo sabía. En la mitad del invierno, aprendía por fin que había en mí un verano invencible". (II,p.869-74).

El "secreto": la otra cara de la luz

Y con todo, ¡qué patético suena ese grito! Camus clama a la luz en medio de una humanidad sumida en sombras. Su experiencia le ha enseñado que los hombres de su tiempo, en su mayoría, son insensibles a ese "recurso último". Retornar a la luz significaría, en primer término, renunciar a vivir exclusivamente para el poder, a afirmar el poder humano sobre el mundo. Esto requeriría, en última instancia, renunciar a la pretensión de dominarlo todo según fórmulas elaboradas por la razón, negadoras del clarouro característico del verdadero conocimiento. Conocer la verdad, para Camus, implica irse adentrando de a poco en ella, descubriendo siempre que lo que se sabe es poco en comparación con lo que falta saber. El conocimiento humano no puede ser nunca exhaustivo, porque la verdad, cuyo símbolo es la luz, es inagotable y supera sus posibilidades de penetración. Más allá de cualquier saber adquirido queda un resto oculto, un misterio. "Si tuviéramos que nombrarlo, ¡que silencio!" Esto es lo que llama Camus "el secreto". Agregando, al final, que éste es, para él, el sentido último de la vida. Después de haber declarado que se propone no renunciar a nada de la realidad concreta, ni a la "belleza", ni a los "humillados", que quiere asumir en su

vida estos dos aspectos, termina por admitir que esta fórmula vital resulta insuficiente para expresar el sentido más hondo del existir del hombre en este mundo. Una formulación exclusivamente racional nunca bastará frente a ese fondo inagotable que la supera. Por eso dice: afirmar "la voluntad de vivir sin rehusar nada de la vida", a pesar de ser una fórmula válida, "se parece demasiado todavía a una moral, y nosotros vivimos para algo que va más lejos de la moral". El anhelo último del alma humana es reposar en la contemplación de la verdad, con lo que ella tiene de claro y aún con lo que tiene de oscuro. La "jornada de Tipasa" le ha mostrado su rostro luminoso. Pero llega el momento en que "el cielo se oscurece". "Entonces comienza el misterio -señala-, los dioses de la noche, el otro lado del placer". Habla entonces de su experiencia como de una moneda que posee dos caras: "una faz visible, bella", y otra "faz roída", imagen del secreto "oculto" que se le escapa. Esta faz posee "una boca sin labios", que habla de "misterio", de un "secreto", enseñándole a la vez "su ignorancia y su felicidad". Es una manera de expresar la vivencia de la "theoría": visión, sí, pero asimismo ocultamiento. De esta vivencia surge la conciencia de lo que aún queda por saber en lo más radiante de su visión. Ha sido "feliz" viendo, pero reconoce con ello ser todavía "ignorante".

Experiencia de conocimiento típicamente griega. Recordamos la frase de Sócrates "Sólo sé que no sé nada", repetida por la teoría de la "noús" de Platón.

Antes que ellos, los trágicos griegos habían insistido sobre los "límites" de toda capacidad humana, incluida la de conocer. Esta experiencia "realista" del conocimiento limitado del hombre incluye además confianza en la inteligencia para adentrarse más y más en el secreto de la realidad. Entre el

irracionalismo a ultranza, tal como se da en filosofías existencialistas, negadoras de la posibilidad de adquirir conocimientos universales, y el racionalismo que pretende abarcar toda realidad de manera exhaustiva, esta experiencia realista da con el punto de equilibrio -característico de toda postura clásica-, con la "medida" propia de lo humano: poder conocer y ser feliz en este conocimiento, admitiendo al mismo tiempo la "ignorancia" debida a la distancia que media entre el saber limitado y lo ilimitado del objeto al que se refiere, a la inagotable luz de la realidad. Camus expresaba esta convicción a lo largo de todos estos ensayos cuyo tema céntrico es el "tema solar". En uno de los primeros decía que "la revelación de esa luz, tan resplandeciente que se vuelve negra y blanca, tiene algo de sofocante", al mismo tiempo que constituye para el alma "un goce desmesurado". Y el grito de la tragedia griega no tiene otro sentido sino reafirmar esa experiencia ante la "luz" que ilumina y aclara, y que, sin embargo, puede llegar a ser "excesiva" (sobre todo cuando se la confronta con el "destino" limitado del hombre).

Estamos frente a una experiencia trágica típica. Se ve aquí que lo trágico no se identifica ni con la "desesperación", ni con su contrario: la ilimitada esperanza, la presunción inherente a las ideologías contemporáneas de encerrar en fórmulas la inagotable realidad. Camus siente precisamente qué difícil es transmitir a este mundo contemporáneo, fascinado por las soluciones fáciles y superficiales de la ideología, esta "experiencia de Tipasa" que incluye el saber y la conciencia de no saber del todo, la verdad que se muestra y su "oculto secreto":

"A veces -dice-, a la hora de la primera estrella en el cielo todavía claro (momento que representa sin duda el punto de

deslinde entre claridad y sombra), bajo una lluvia de luz fina, he creído saber. Sabía en verdad. Sé siempre, quizás. Pero a nadie le interesa ese secreto, ni a mí mismo sin duda, que no puedo separarme de los míos. Vivo en una familia que cree reinar sobre ciudades ricas y odiosas, construídas con piedra y con brumas. Habla fuerte día y noche, y todo se inclina ante ella, que no se inclina ante nada, sorda a todos los secretos".

Aquí (como en "El exilio de Helena") Camus se queja de una sociedad fabricadora de mundos cerrados, sombríos, privados de la luz que ilumina al grande universo, y por ello ficticios y oprimentes. Es una sociedad que, por poner todo su esfuerzo en el afán de dominar las cosas, es impermeable al secreto que late en ellas.

Pero no sólo se queja de esa humanidad de su época, sino que se siente solidario con ella, pues él también se vió tentado por la ilusión de querer atrapar en fórmulas la verdad (y con ellas afirmar la voluntad del poder). Esta confesión vuelve más desgarrador todavía su clamor por la visión de la luz y la verdad.

"Su poder -continúa-, que me sostiene, me aburre sin embargo. Ocurre que sus gritos me cansan. Pero su desgracia es la mía: somos de la misma sangre. Desgraciado yo también, cómplice y ruidoso: ¿acaso no grité entre las piedras? Yo también me esfuerzo por olvidar, camino en nuestras ciudades de acero y de fuego, sonrío con coraje a la noche, llamo a las tormentas, seré fiel. He olvidado, en verdad: en adelante activo y sordo.

Pero quizá́s un día, cuando estemos cerca de morir de agotamiento y de ignorancia, podré renunciar a nuestras tumbas gritonas, para ir a acostarme en el valle, bajo la misma luz, y aprender por última vez lo que sé". (II,p.875-6)

No se podría decir de un modo más elocuente y patético la tragedia de la humanidad contemporánea, en la que Camus mismo se incluye. Camus la ha vivido, y declara estar dispuesto a vivirla hasta el fin. Por ello y porque él, más que los otros, es consciente de las antítesis entre las que se debate, por haber conocido esa experiencia privilegiada de la luz, del retorno al origen, al "reino", se consagra a hacerse eco de la existencia trágica. A eso aspira en todas sus obras. En ellas, trata de poner en su punto la realidad humana de doble faz, de establecer un equilibrio entre el testimonio de la verdad y belleza perennes, y el servicio fraternal a los hombres oprimidos no sólo por la miseria material, sino por el apartamiento de la fuente luminosa (que él llama ceguera, sordera, "exilio"). Pero más allá de este equilibrio necesario a la existencia concreta de todo hombre, Camus intenta hacer resaltar el secreto, el misterio, el enigma. Entre las dos instancias límites del nacer y del morir, como entre el principio y fin de toda experiencia pasajera de conocimiento y de amor, hay algo que persiste y que supera al hombre. Reaparece así, en Camus, de una manera nueva, el elemento de la sacralidad que constituye el telón de fondo de la tragedia antigua. Veremos cómo Camus lo enfoca en su teoría de la tragedia. Pero ya estos ensayos nos indican la raíz vivencial de ese enfoque. Se trata siempre de una hondura de lo real que se resiste a todo sondeo racional y que por ello pide del hombre aceptación y humildad. Por eso, además de la imagen de la luz inagota-

ble que se abisma en la sombra, Camus recurre también para expresarlo a la imagen del mar.

Lo sagrado: la imagen del "mar"

El tema "solar", tema del Mediterráneo y de la cultura que se origina en su ámbito, incluye evidentemente la imagen del mar. En sus años de juventud, Camus le dedicó un poema al Mar Mediterráneo (curiosamente, su único poema conocido). El mar está presente en todos los ensayos; descrito o como telón de fondo. La luz y el mar aparecen indisolublemente unidos, lo mismo que la noche y el mar. Y el límite de ambos, el momento del claroscuro, simboliza el deslinde entre lo que se puede y no se puede conocer.

Camus dedica el último de los ensayos al mar. "El mar bien de cerca", se llama, (y como subtítulo: Diario de a bordo). Aquí el mar significa lo mismo que la patria de origen. En primer lugar: porque Camus se crió en ciudades de la costa, al borde del Mediterráneo. "He crecido en el mar y la pobreza me fue fastuosa; después perdí el mar, y entonces todos los lujos me parecieron grises, y la miseria intolerable". (Es la misma contraposición que entre "reino" y "exilio"). "Desde entonces -continúa-, espero. Espero los navíos del regreso, la casa de las aguas, el día límpido." Como se ve, el mar se transforma, de lugar geográfico, en imagen. Mientras camina por "bellas calles sabias", adecuándose a los usos de la ciudad, la nostalgia es constante: "¿Qué hacer si no tengo memoria sino para una sola imagen?" Y esta imagen del mar se convierte entonces en imagen del fin, buscada como aquella otra del "valle de olivares bajo la luz", en la que se esconde el "secreto" que supo y sigue sabiendo, y al que quiere retornar para "saberlo por última vez".

Pero la imagen del "mar" hace resaltar todavía más la hondura y la oscuridad del "secreto", a la vez que su carácter saciante y otorgador de "felicidad".

Así, mientras describe a las ciudades como "pozos de piedra y de acero", "cisternas secas", dice que en esa aridez siente más agudamente el "llamado lejano" de las aguas. Y no de las del río o del arroyo "que pasan", sino del "mar que pasa y permanece". El mar es a la vez "fiel y fugitivo", como debería ser el amor, que nunca se repite y sin embargo siempre está. "Largo camino -dice-, nunca comenzado, jamás acabado...Me desposo con el mar".

Imagen de lo infinito, sin principio y sin término, el mar es así símbolo del peregrinar humano y a la vez de aquello que lo sobrepasa antes y después. "Aguas plenas. El sol desciende...Un corto instante...después las aguas se oscurecen...Es el silencio y la angustia de las aguas primitivas". He aquí el significado último que hay que retener. El mar es principio y fin, y sume al hombre en su misterio insondable. He aquí la sacralidad de fondo que sostiene el ritmo de la vida. En su superficie se suceden el día y la noche, y con ellos el movimiento vital: "Jornadas del mar, todas iguales como la felicidad..." Pero más profundamente, el mar es el "lecho amargo, el tálamo principesco" y "la corona está en el fondo de las aguas". El mar que hace vivir, que "nos lava y nos sacia en sus surcos estériles", es también el mar que atrae, ("cada ola es una promesa"), y que es capaz de "colmar" a tal punto que entonces lo único que queda por hacer es "dejarse hundir, como aquellos que nadaron hasta el agotamiento". "Llega un día así que lo cumple todo..." y "nos adormece". "¿Cumplir qué? -se pregunta-. Y apenas logra confesar: "Desde siempre, me lo callo a mí mismo".

Se pone aquí en evidencia la vivencia de "lo sagrado". Camus, que declara "no creer en Dios", pero "no ser ateo sin embargo", y "encontrar en la irreligión algo de vulgar, y hasta "de gastado" (1), explicita aquí el carácter de esta vivencia, exclamando; "¡Gran mar, siempre trabajado, siempre virgen, mi religión junto con la noche!"

Lo sagrado está inmerso en el mundo visible, por eso el mar es su símbolo (con la noche, la otra cara de la luz). Sus olas, en la superficie, reiteran su promesa de infinito. "A cada ola una promesa, siempre la misma. ¿Qué dice la ola?" Camus no contesta directamente, pero confiesa al menos que

"si debiera morir, rodeado de montañas frías, ignorado del mundo, renegado por los míos, agotadas las fuerzas, el mar, en el último momento llenaría mi celda, vendría a sostenerme por encima de mí mismo y a ayudarme a morir sin odio."

¿Qué otra cosa significa esta confesión sino la cumplida aceptación de un destino de hombre limitado, pero capaz de una ilimitada saciedad en contacto precisamente con lo que es ilimitado? Lo insondable, se le ofrece en instantes sucesivos, a cada golpe de ola, mientras dura la vida, y ésto basta para colmar su ansia de infinito. El mar abismal se identifica con la noche, con el lado "negro" del sol, con el "secreto" jamás atrapado, con el "misterio" nunca descifrado del todo y por lo tanto "innombrable". Pero esta hondura sostiene y da sentido a la vida humana, más allá de toda aprehensión racional, más allá de toda formulación, "más allá de toda moral".

(1) interview sobre "Requiem para una monja", "Le Monde", 1956, II, p.1881

El "secreto oculto en el valle de olivares", el secreto insondable del mar, la "noche fiel y fresca" significan, al término del peregrinar terrestre, el regreso final al origen, al reino siempre buscado, que hace del vivir una "deliciosa agonía", por estar conectado en todo momento con "la proximidad deliciosa de un peligro cuyo nombre no conocemos", con una "pérdida" que con todo será ganancia por lo que se vivió. "Corramos a nuestra pérdida", es la conclusión, ya que "siempre he tenido la impresión de vivir en alta mar, amenazado", pero "en el corazón de una felicidad real" (II,p.879-86).

CONCLUSIONES:

La experiencia de Camus es experiencia trágica: experiencia de un existir desgarrado y confinado dentro de los límites de este mundo. Encuentra en ella su limitación de hombre y a la vez la posibilidad de su plenitud. Estos ensayos líricos dan testimonios de vivencias emotivas e intuiciones, que ratifica la reflexión. Lo que en los ensayos teóricos aparece como el fruto del pensamiento, de la búsqueda de la razón, aquí surge como resultado de un encuentro directo con la naturaleza. "El mundo es siempre cerrado. Estamos siempre en el círculo...", decía en la "Observación sobre el Hombre rebelde". En uno de los ensayos de "El verano", expresa lo mismo, con un plus que proviene del éxtasis del encuentro: "todo mi reino es de este mundo". Es este "plus", justamente, el que permite que aquella constatación amarga se convierta en gozosa afirmación. La misma limitación de la vida humana se convierte entonces en ocasión privilegiada. Esta convicción impulsa la respues

ta trágica, tal como la expresan los Griegos. "Todo está bien", dice Edipo en el momento en que se revienta los ojos. No sólo castiga su desmesura, sino reconoce que hay un modo de vivir en que la desgracia es compensada y hasta superada. Lo mismo aparece en Esquilo: en su obra "encontramos un sentido que desciframos mal porque enceguece". Este sentido último, significado por el "sol inagotable", impulsa a vivir y a crear. Lo trágico fué, y ha de ser, "como un gran puntapié a la desgracia".

Capítulo 2°

TEORIA DE LA TRAGEDIA

En la obra de Camus resplandece una unidad profunda que deriva de su fidelidad a una experiencia que viviera desde el comienzo y que constantemente reitera. Esa experiencia radical, cuya savia alimenta todos sus frutos literarios, es la del doble rostro de la existencia humana en este mundo. A ella responde como artista, y como hombre, en el perfecto equilibrio del "rechazo" y el "consentimiento". El artista maduro, que decide, por fin, publicar su primer testimonio juvenil, "El revés y el derecho", al prologarlo, confirma el testimonio y expone su decisión artística:

"Fuí colocado -dice- a mitad de camino entre la miseria y el sol. La miseria me impidió creer que todo es bueno bajo el sol y en la historia; el sol me enseñó que la historia no es todo. Cambiar la vida, sí, pero no el mundo que yo convertía en mi divinidad. Es a sí, sin duda, cómo abordé yo esta carrera incómoda que he emprendido, manteniéndome con inocencia en equilibrio sobre un hilo por el que avanzo penosamente, sin estar seguro de alcanzar el fin. Dicho de otro modo, me convertí en artista, supuesto que es verdad que no hay arte sin rechazo y sin consentimiento". (II,p.6).

Cambiar la vida, sin cambiar el mundo. Cambiar la miseria, sin cambiar el sol, la belleza, mediante la fórmula de equilibrio de "rechazo" y

"consentimiento". Ya hemos visto esta fórmula, referida al "estilo" peculiar de cada artista, a su manera de integrar en un producto de arte los ingredientes que se toman de la realidad como "material", y los que provienen de la intención transformadora del artista, la "forma". Pero, según acabamos de ver a través de los testimonios líricos que da Camus de su experiencia de lo trágico, esta fórmula no podría cuajar de modo acabado sino en el cauce de la tragedia, herencia de los griegos.

Para quien revive la experiencia del destino humano en un mundo sin más allá, la única trascendencia posible de perfectibilidad sólo puede darse en el espacio ideal del arte, único capaz de acoger dramáticamente la tensión entre los dos polos contrastantes del "amor de vivir" y de la "desesperación de vivir" (II,p.12) de la vida que colma, y de la vida que decepciona y pasa.

La tragedia es reino del "destino". Y el destino humano se da precisamente en esa tensión, y no en una lucha entre fuerzas desiguales, de las cuales una es buena y otra mala, sino entre fuerzas equivalentes.

Discurso de Atenas "SOBRE EL PORVENIR DE LA TRAGEDIA" y trabajos complementarios

Camus elabora pues, una teoría de la tragedia. La expuso en Atenas en 1955, y aparece completada en otros trabajos que publicara alrededor de esa fecha: su prólogo a la edición de "Requiem para una monja" de Faulkner... de 1957... la presentación a su adaptación de la misma en 1956... y, o-
tras presentaciones de obras escritas, traducidas o adaptadas por él para ser representadas en los festivales de Angers o en el teatro de Les Mathurins de

París. La teoría se completa ~~así~~ asimismo con observaciones hechas en ocasión de diversas entrevistas habidas con periodistas de diarios y revistas especializadas.

Tragedia y drama: "el drama es simplista, la tragedia es ambigua"

En primer lugar: dentro del género dramático, Camus deslinda el campo de lo trágico de lo que llama el "drama" o melodrama. Lo hace a partir del contenido y no de lo formal. Para él, tragedia y drama son, ante todo, expresiones de dos distintas visiones de la vida.

En el discurso de Atenas "Sobre el porvenir de la tragedia", Camus se pregunta: "¿Qué es una tragedia?"

Dice:

"La definición de lo trágico ha ocupado mucho a los historiadores de la literatura y a los mismos escritores, aunque ninguna fórmula ha merecido el acuerdo de todos. Sin pretender resolver un problema, ante el que tantas inteligencias vacilan, se puede, al menos, proceder por comparación y tratar de ver en qué, por ejemplo, difiere la tragedia del drama o del melodrama. He aquí para mí la diferencia: las fuerzas que se enfrentan en la tragedia son igualmente legítimas, igualmente armadas en razón. En el melodrama o el drama, al contrario, solamente una es legítima. Dicho de otra manera, la tragedia es ambigua, el drama es simplista. En la primera, cada fuerza es al mismo tiempo buena y mala. En el segundo, una es el bien, la otra el mal (y por eso en nuestros días el teatro de

propaganda no es otra cosa que la resurrección del melodrama). Antígona tiene razón, pero Creón no está errado. Asimismo Prometeo es a la vez justo e injusto, y Zeus que lo oprime sin piedad está también en su derecho. El melodrama define: "Uno solo es justo y justificable", y la tragedia propone: "Todos son justificables, nadie es justo". Por eso, el coro de las tragedias antiguas da, principalmente, consejos de prudencia. Porque sabe que hasta un cierto límite, todo el mundo tiene razón y aquel que, por ceguera o pasión, ignora ese límite, corre a la catástrofe para hacer triunfar un derecho que cree ser el único en poseer. Así, el tema constante de la tragedia antigua es el límite que no se debe traspasar. A un lado y al otro de ese límite se encuentran fuerzas igualmente legítimas en un enfrentamiento vibrante e ininterrumpido. Equivocarse acerca de ese límite, querer romper ese equilibrio, es destruirse. También se encontrará en "Macbeth" o en "Phèdre" (aunque de manera menos pura que en la tragedia griega) esa idea del límite que no hay que traspasar, y tras el cual se encuentra la muerte o el desastre".

Las fuerzas que se enfrentan en la tragedia y su límite

Camus se refiere a la esencia temática de la tragedia, y de lo que considera como opuesta a ella, el drama. La razón de la oposición, como se ve, depende de un juicio de valor acerca de las fuerzas que se enfrentan

en la existencia. Camus ve reflejarse en la tragedia clásica -sobre todo en la griega- esa percepción suya de dos tipos de fuerzas que obran en la realidad y que la componen en tanto se oponen, a la manera de los polos negativo y positivo indispensables para hacer surgir la chispa eléctrica. La resolución es obvia y es la misma que diera en los ensayos líricos: "No hay que el dir nada"; pero con la salvedad de dar cada uno con el "justo medio", con el "límite" que salva a los dos y los ubica en la justa "medida", resguardando, con ello, su capacidad de fecundidad en su interacción recíproca. El "límite" es, precisamente, el que confiere "razón" a cada una de las fuerzas enfrentadas. Razón es "medida", y solamente la medida hace que la fuerza adquiera pleno valor y obre legítimamente. Sin el límite, la fuerza corre peligro de volverse excesiva. Y es por ello que Camus habla de fuerzas que son al mismo tiempo "buenas" y "malas". Las fuerzas, en cuánto tales, son como gérmenes de bondad. El mal está en su tendencia a la desmesura, en la tenden cia a absolutizarse y desconocer la fuerza contraria.

Pero, ¿cuáles son, en concreto, las fuerzas que se enfrentan en la existencia y que refleja la tragedia? No se trata tan sólo de la polaridad que describiera en "El Hombre Rebelde", que se refiere a los aspectos antagónicos que constituyen al ser como son, por ejemplo, "esencia" y "existencia", "naturaleza" e "historia", "fijeza" y "movimiento". Se trata más bien de dos órdenes de ser: uno necesario y trascendente al hombre concreto, al individuo, y otro que surge cuando éste afirma su derecho a la existencia y a la libertad. Camus había mostrado esta oposición en los ensayos líricos, en la sensación ambigua que posee al hombre que aspira a vivir en plenitud al percatarse de la fugacidad inherente a todo goce, de la precariedad de to

do conocimiento y encuentro, y finalmente de la ley de la muerte a que debe someterse. La resolución de esa ambigüedad la da precisamente la aceptación del "límite": el conformarse con gozar y conocer y encontrarse, dentro de los términos que le han sido fijados por aquella ordenación que lo precede y que no puede cambiar. Pero ésto no quiere decir que el hombre renuncie a su aspiración infinita de plenitud. El hombre, para él, es un rebelde que reivindica sus fueros dentro de los cuales están incluidos el ansia de posesión total, reales "bodas" con el mundo: amor, conocimiento, mutua entrega de los seres en lo interior y exterior. En este sentido, el hombre no debe dejarse aplastar por el orden previo, no debe permitir que éste se imponga como un absoluto. Si esto ocurre, el hombre experimenta aquel "mal" del "absurdo", contra el cual Camus ha querido reaccionar. Pero por otro lado, el hombre rebelde debe tomar conciencia de la "medida" de su pretensión y atenerse a ella para no caer en el otro extremo de querer más allá de lo posible, lo cual sería fuente tan sólo de frustración, como le sucede al "romántico": pretensioso que acaba en un "spleen" lamentable.

Se entiende que el "drama" sea "simplista" y que la tragedia sea "ambigua". El drama "romántico", por ejemplo, supone que toda razón está del lado del hombre, abrumado por un destino implacable, contra el cual en definitiva es imposible luchar. Allí, el orden del mundo es malo: el orden creado, o el orden social. El artista, allí, resulta "maldito", considerándose él inocente. En el otro extremo, en el drama "cristiano" -Camus pone el ejemplo del "auto sacramental"-, ocurre al revés: la bondad y la razón son solamente prerrogativas divinas y la maldad reside en el hombre, y todo se resuelve por la intervención divina salvadora a la que el hombre se pliega, pre

vio arrepentirse de su culpa.

La fórmula de la tragicidad: una rebeldía y un orden que se apuntalan mutuamente

Camus se sirve del ejemplo del "Prometeo encadenado" de Esquilo para mostrar, en una de sus formas más "puras" (dice), qué clase de fuerzas se oponen en la tragedia y de qué modo lo hacen. Observa que allí se enfrentan "por una parte el hombre y su deseo de poder, y por otra el principio divino que se refleja en el mundo". Indica que se trata de una tragedia "tipo", que le permite a él intentar una fórmula por la que se reconozca en general a todas las demás tragedias:

"Hay tragedia -afirma- cuando el hombre por orgullo (o hasta por necesidad, como Ajax) entra en contestación con el orden divino, personificado por un dios o encarnado en la sociedad.)"

Y agrega:

"Y la tragedia será tanto más grande cuánto más legítima sea esa rebeldía y más necesario ese orden". (I,p.1076).

En la tragedia cuaja, pues, una visión peculiar de la existencia. Es ésta, y no una formalidad reglamentada arbitrariamente, la que determina la esencia de lo trágico, la "tragicidad". Reafirmando su concepto, agrega: "Se necesitan una rebeldía y un orden (para hacer la tragedia), como dos arbotantes que se apuntalan mutuamente". Y aquí el ejemplo es "Edipo" en el que juzga que el equilibrio de fuerzas es perfecto: "No hay Edipo sin el destino resumido por el oráculo. Pero el destino no alcanzaría toda su fatalidad si Edipo no lo rechazara". (I,p.1707).

Misterio y razón: "Si todo es misterio no hay tragedia; si todo es razón, tampoco"

Es evidente que Camus considera a la tragedia como expresión justa de la existencia humana. Para él, "la rebeldía es legítima", y el orden del mundo es "necesario". El hombre vive en este "impasse" y no hay "solución" sino "tensión", "equilibrio" de fuerzas igualmente válidas y por lo tanto complementarias. No es posible negar absolutamente el "orden" creado como tampoco puede el hombre afirmarse como tal sin rebeldía. Absolutizar un polo de la dualidad en detrimento del otro sería condenarse a la destrucción. Y por ello, para él, cuando el hombre en la historia ha adoptado posiciones extremas, ha destruido simultáneamente esta forma privilegiada de expresión humana que es la tragedia.

Por una parte, el cristianismo ha destruido la tragedia absolutizando el valor del orden divino e imposibilitando la rebeldía humana mediante su aceptación incondicionada.

"Si el orden divino -dice- no supone ninguna contestación y no admite sino la falta y el arrepentimiento, no hay tragedia. Puede haber sólo misterio o parábola...o acto sacramental, es decir un espectáculo en que la verdad única es proclamada. Es posible el drama religioso pero no la tragedia religiosa. Se explica así el silencio de la tragedia hasta el Renacimiento. El cristianismo sumerge a todo el universo, hombre y mundo, en el orden divino. No hay pues, tensión entre hombre y principio divino, sino ignorancia y dificultad para despojarse del hombre de carne, para renunciar a las pasiones y abrazar la verdad espiritual..." (I,p.1706).

Pero "inversamente -señala-, todo lo que libera al individuo y somete al universo a su ley sólo humana, en particular la negación del misterio de la existencia, destruye de nuevo la tragedia. La tragedia atea y racionalista pues, tampoco es posible."

Y concluye:

"Si todo es misterio, no hay tragedia. Si todo es razón, tampoco.

O expresado de otro modo:

"la rebeldía sola no hace una tragedia. La afirmación del orden divino tampoco". (I,p.1707).

Balanza trágica y épocas trágicas: entre pensamiento sagrado y pensamiento crítico

Camus advierte que está hablando de formas trágicas "puras", que "entre los dos tipos extremos del drama y la tragedia la literatura dramática ofrece todos los intermediarios", y también al referirse a la "tensión" y al "equilibrio" de los dos componentes de la situación trágica, indica que "por supuesto, se trata de la situación trágica ideal".

El ejemplo acabado de equilibrio lo realiza, según Camus, Sófocles, y justamente por hallarse situado históricamente equidistante del período en que prevalece la interpretación sagrada de la existencia, y de aquel en que despunta el cuestionamiento racional de la misma. El florecimiento trágico griego está íntimamente ligado a este proceso, entre el declinar el

del espíritu "sacro", y el surgir paulatino del espíritu crítico. La tragedia exige la simultaneidad de los dos factores, y por eso se da sólo en ese período intermedio, en que el hombre se siente, todavía, inmerso en el orden cósmico y su misterio, aunque cada vez menos a causa de una nueva toma de conciencia de su individualidad y de sus capacidades intelectuales. El movimiento del espíritu humano determina el movimiento de los platillos de la "balanza trágica". Empieza inclinado hacia el lado religioso y, pasando por el justo medio, termina por caer del lado del platillo racionalista.

"Esquilo -dice-, que permanece cerca de los orígenes religiosos y dionisiacos de la tragedia, acordaba el perdón a Prometeo en el último término de su trilogía; las Euménides sucedían a las Erinias. Pero en Sófocles el equilibrio es casi siempre absoluto: y en éste es el más grande trágico de todos los tiempos. Eurípides desequilibrará al contrario la balanza trágica en el sentido del individuo y de la psicología. Anuncia así el drama individualista, es decir, la decadencia de la tragedia". (II,p.1707).

Camus observa un desarrollo similar del género trágico en Europa en el período que inaugura el Renacimiento, abarcando el teatro isabelino, el español del siglo de Oro y concluyendo en Francia con Corneille y Racine. Muestra el mismo balanceo:

"Desde Shakespeare a Corneille (y Racine) vamos del mundo de las fuerzas oscuras y misteriosas (el de la Edad Media todavía), al universo de valores individuales afirmados y mantenidos por la voluntad humana y la razón (casi todos los sacrificios raci-

nianos son sacrificios de razón). Es el mismo movimiento que va desde las teologías apasionadas de la Edad Media a Descartes".

(II,p.1072).

Estos dos "momentos trágicos", únicos dentro de la historia de la literatura occidental, ofrecen características paralelas: las dos suceden en un lugar y un tiempo delimitados (que curiosamente recuerda a las unidades de lugar y tiempo del género), Grecia y el siglo IV en un caso y "la punta de Europa occidental" desde fines del siglo XVI a fines del XVII, en otro. Además -lo que es más importante todavía-, los dos coinciden en una "unidad temática", hecha de un enfrentamiento de dos potencias que nunca se resuelve y que produce por lo tanto una "tensión", que es el nudo de lo trágico en sí. Esta tensión se traslada, empero, desde una posición más proclive a la afirmación de lo sagrado hasta empezar a inclinarse a una solución racionalista. En el período trágico griego se llega, en algún momento, a la posición de equilibrio. En cambio, en el segundo parecería que el movimiento de balanceo pasa sin transición de un lado a otro sin detenerse en el justo medio. Quizás esta diferencia tenga que ver con la mayor fuerza de afirmación del cristianismo y su radicalidad con respecto a cualquier otra explicación de la existencia humana. Frente a la revelación cristiana, como bien lo demuestra Camus, sólo es posible inclinarse o combatirla, y esta falta de término medio explica, me parece, el que no se haya dado posición de equilibrio en el movimiento de balanceo de este segundo florecimiento trágico. Camus menciona en el centro, entre Shakespeare aún inmerso en el misterio cósmico-religioso, y el Racine ya racionalista e individualista, a los dramaturgos españoles y, entre ellos, a Calderón, quien justamente pone lo trágico en el

límite al acogerse finalmente a la solución cristiana, creando con ello el auto sacramental o "acto de fe".

De todos modos, la diferencia entre esos dos períodos trágicos, subraya aún más su parecido. Se trata, según las observaciones de Camus (que con modestia las llama "reflexiones de un hombre de teatro"), de una "constante":

"las dos épocas marcan en efecto una transición entre las formas de pensamiento cósmico, impregnadas por completo de la noción de lo divino y de lo sagrado, a otras formas, animadas al contrario por la reflexión individual y racionalista".

La realización trágica en la escena se le aparece condicionada, en los dos casos, por un movimiento ideológico de transición. "El movimiento que va de Esquilo a Eurípides -señala- es, en grueso, el que va desde los grandes pensadores presocráticos a Sócrates mismo", del mismo modo que el segundo se sitúa entre el cuestionamiento del universo cristiano tradicional emprendido por "La Reforma, el descubrimiento del mundo y el espíritu científico", y el advenimiento de la "razón triunfante" en la civilización, "armada por Descartes y el espíritu científico" (II, p.1708). De estas "observaciones" Camus dice que no pretende sino "sacar una hipótesis de trabajo", aplicable al problema que le interesa, que es el de si es probable en nuestros días un renacimiento de la tragedia. Sin embargo, lo que dice se impone con la fuerza de una conclusión:

"Parece, en efecto, que la tragedia nace en Occidente cada vez que el péndulo de la civilización se halla a igual distancia de

una sociedad sagrada y de una sociedad construída alrededor del hombre." (I, p.1708).

Con "veinte siglos de intervalo", dos siglos conflictivos (que él llama por ello "siglos-bisagra") producen las dos "únicas floraciones" del género trágico en la cultura occidental. Y esta relación de la historia con el género es perfectamente comprensible, puesto que la tragedia es esencialmente "tensión", movimiento pendular que busca delimitar en un punto medio aproximativo a la fuerza cósmica y la individual, dos fuerzas que se contraponen al mismo tiempo que se consideran válidas e imprescindibles. De allí que sólo pueda esperarse su florecimiento en épocas de transición, en que un orden de vida que hasta poco antes mantenía su frescura y era fuente de civilización comienza a atiesarse y ser visto por el hombre como un orden arbitrario, y por tanto cuestionado, mientras busca desde su interior otra ley, capaz de satisfacerlo y de convertirse en origen de un nuevo orden de vida. Entre la pretensión del orden viejo que se ha vuelto absoluto y la aspiración a un orden nuevo que respete lo que el hombre siente que es su medida, nace ese peculiar estado de ánimo "desgarrado", como lo llama Camus, tironeado por dos convicciones que se le presentan como legítimas a la vez, y que halla expresión adecuada en la tragedia.

Nuestra época es trágica, ¿renacerá en ella la tragedia?

El diagnóstico de Camus acerca de la tragicidad de nuestra época deriva de su análisis de las dos épocas trágicas vividas por la civilización occidental, y de la observación de una situación similar en nuestros dí-

as. En su opinión, hoy se dan las "condiciones" requeridas para el florecimiento de la tragedia, puesto que la humanidad de Occidente ha dejado de adherir ciegamente a los principios del racionalismo que inaugurara el siglo de las luces, mientras vivió creyendo que la sola razón humana bastaba para construir una civilización, con un abandono completo, por lo tanto, del principio sacro y toda dependencia de un orden natural anterior a la misma. En ese lapso, sólo se tomó en cuenta lo racional, descartando el misterio de la existencia.

Camus hace notar cómo ya a fines del siglo XVII, el clasicismo francés sufre la influencia de un nuevo principio ordenador, con lo que "cada vez más, Racine y la tragedia francesa, terminan el movimiento trágico en la perfección de una música de cámara", es decir: en una suerte de preciosismo que resulta de una intervención excesiva del intelecto intentando controlar lo que la existencia guarda aún de misterioso e inabordable. "El individuo se afirma más y más -indica-, se destruye poco a poco el equilibrio (entre ambas fuerzas), y el espíritu trágico al fin calla".

¿Qué ocurre después? La tragedia "hace el vacío sobre la escena", mientras "desciende a la calle sobre los tablados sangrientos de la revolución". En su lugar aparecen formas afines con el nuevo espíritu de afirmación racional e individualista:

"El romanticismo -apunta- no escribirá pues ninguna tragedia, sino solamente dramas, y entre ellos, sólo los de Kleist i/Schiller alcanzan verdadera grandeza. El hombre está solo; no está por tan to confrontado a nada, salvo a sí mismo. Ya no es más trágico, si no aventurero: el drama y la novela lo pintarán mejor que cualquier

otro arte. El espíritu de la tragedia desaparece hasta nuestros días, en que guerras monstruosas no han inspirado a ningún poeta trágico". (I,p.1708-9).

"¿Qué es, entonces, -prosigue- lo que podría hacer esperar un renacimiento de la tragedia entre nosotros?"

Responde:

"Si nuestra hipótesis es valedera, nuestra única razón de esperanza es que el individualismo se transforma visiblemente hoy en día y que, bajo la presión de la historia, el individuo reconoce poco a poco sus límites. El mundo que el individuo del siglo XVIII creía poder someter y modelar con la razón y la ciencia ha tomado, en efecto, una forma, pero una forma monstruosa. A la vez racional y desmesurado, ese mundo es el mundo de la historia. Pero en ese grado de desmesura, la historia ha tomado el rostro del destino. El hombre duda de poder dominarla; solamente puede luchar en ella. Curiosa paradoja: la humanidad, con las mismas armas con las cuales había rechazado a la fatalidad, se volvió a tallar un destino hostil. Después de haber hecho del reino humano un dios, el hombre se vuelve contra ese dios. Vive en contestación, combatiente a la vez que derrotado, dividido entre la esperanza absoluta y la duda definitiva. Vive, pues, en un clima trágico. Esto explica, quizás, el que la tragedia quiera renacer. El hombre de hoy, que grita su rebeldía sabiendo que esta rebeldía tiene límites, que exige la libertad y padece la necesidad, ese hombre contradictorio, desgarrado, consciente en delante de

la ambigüedad del hombre y de su historia, ése es el hombre trágico por excelencia. Marcha quizás hacia la formulación de su propia tragedia, que será obtenida el día del TODO ESTA BIEN". (II,p.1709).

Este diagnóstico de Camus merece reflexión. En primer lugar, aparece en él un estrecho vínculo entre "clima trágico", "hombre trágico", y "tragedia". El "clima trágico" engendra al "hombre trágico", y éste a su vez, es el que puede dar origen a la "tragedia moderna". Si bien se requieren además, como veremos, otras "condiciones" específicamente artísticas para el renacer de la tragedia, ésta depende ante todo, según nuestro autor, de "condiciones" de vida. Y no de condiciones individuales, sino generales en las que aparece comprometida la civilización. Camus habla de "la humanidad", y con ello quiere decir el conjunto de los hombres embarcados en una misma experiencia y en una misma aventura en el ámbito de la cultura de Occidente.

La "Última" del hombre actual

Camus no habla de una aspiración artística personal. No pretende volcar una inquietud individual en un cauce dramático antiguo desde hace tiempo abandonado. Al contrario: hace notar que ese abandono se debe a razones históricas que atañen a todo el Occidente europeo. Vuelve a indicar (como lo hiciera en "El hombre rebelde") que en la Europa actual impera la "desmesura" como consecuencia de un tipo peculiar de última predicada a través de sistemas filosóficos de raíz iluminista, y generalizada por medio de ideologías que tomaron cuerpo en movimientos políticos. Esa última consiste en to

mar a la razón humana como a una divinidad a cuyo dominio debe ser sometido todo, incluso el orden del universo. Desconoce así el orden previo de la naturaleza dando lugar a nefastas consecuencias (que vuelve a señalar en esta conferencia). Por un lado incita a una "esperanza absoluta" (que en "El hombre rebelde" llamará "romántica", es decir, irrealista, excesiva respecto de las reales posibilidades humanas). Por otro lado, surge, en contrapartida, la "duda" definitiva" ante el fracaso de tan desmesurada ambición, vivida dramáticamente en las "guerras más espantosas de toda la historia", y expresada en la literatura del "absurdo".

Camus observa que ni el romanticismo, ni el mal del absurdo, están muertos. Conviven en el espíritu de la humanidad contemporánea. El hombre no ha renunciado aún del todo a sus pretensiones, a la "Hybris" racional de dominio universal, pero tampoco ha sucumbido por completo al "mal del siglo", a la desesperación. Esta situación intermedia, ambigua, configura para él un "clima trágico" semejante, en su opinión, al que vivieron los griegos del siglo IV a J.C., y los europeos del Renacimiento. En este "clima" surge el "hombre trágico" situado entre dos órdenes antagónicas, y que reconoce la necesidad de responder de algún modo a los requerimientos de cada uno. "El hombre de hoy -decía- grita su rebeldía sabiendo que esta rebeldía tiene límites". Es decir: sigue siendo en el fondo el hombre "iluminado" que contesta la interpretación sagrada de la existencia, que quiere hacer valer su capacidad de crítica y su libertad individual. Pero con una diferencia: ha padecido junto con sus hermanos el exceso de esa pretensión, sabe lo que significa someterse a la "voluntad de poder" institucionalizada y sin freno alguno. Ha comprendido que el freno sólo puede venir del reconocimiento de

los límites de lo humano, de la "medida" que le indica la razón, y al mismo tiempo del reconocimiento del "misterio" insondable que se niega a todo esclarecimiento racional exhaustivo. Ese hombre que "exige la libertad" (como lo hacía el romántico) pero que al mismo tiempo "padece la necesidad" (en su experiencia del "mal del siglo") es el hombre trágico por excelencia": "contradictorio", "ambiguo", "desgarrado".

Se cumple, pues, hoy en día, la condición primera y fundamental para que pueda renacer la tragedia.

El destino, hoy ha tomado el rostro de la "historia"

El cauce de la tragedia está pronto a acoger esta situación: un enfrentamiento con un orden racional monstruoso, encarnado en la historia, que subyuga a la humanidad, y que "ha tomado el rostro del destino". No es el destino antiguo, potencia sobrehumana, imposición divina que respalda el orden universal; ni es el destino tal como aparece en Shakespeare, misterio cósmico que se traduce en la vida concreta, en la vivencia de una pasionalidad todopoderosa; ni siquiera es el destino ya debilitado por su formulación racionalista, convertida en simple moral como aparece en Corneille o Racine. Es un "curioso" destino, según puntualiza nuestro autor, que, forjado por el hombre, termina por subyugarlo. La paradoja es, en efecto, que "la humanidad, con las mismas armas con las cuales había rechazado la fatalidad, volvió a tallarse un destino hostil". El espíritu racional y científicista ha dado origen, en el extremo de su pretensión, a una potencia que se impone al hombre de manera avasalladora y aplastante.

Contra esa fuerza se alza hoy el hombre "rebelde", que también

es "trágico".

La actitud trágica transfiguradora: ni "someterse a la fatalidad" ni pretender más de "lo posible"

En un prefacio a su obra dramática "El Malentendido" (sin fecha conocida), Camus escribía:

"la desgracia no tiene sino una manera de superarse a sí misma, que es transfigurarse por lo trágico. Lo trágico, dice Lawrence, debería ser como un gran puntapié a la desgracia" (I,p.1793)

Camus citó también esa frase de Lawrence en un ensayo de "El verano", refiriéndose a la actitud a tomar frente a una situación desgarrada de la existencia. Es una actitud de sabiduría que implica, no sólo no descender al lamento y a la queja, sino por el contrario transformar la situación en rebeldía: afirmación de libertad, limitada por la aceptación de un orden necesario, tan legítimo como ella misma. En el prefacio aludido, se pone en evidencia que "lo trágico" no significa "sumisión a la fatalidad" sino "rebeldía", y "comporta una moraleja de sinceridad", a saber: "Si el hombre quiere ser reconocido, debe decir simplemente quién es". (id.). Sin duda, esta moraleja dimana naturalmente de la situación presentada en esa obra, pero puede aplicarse también a otras situaciones humanas ambiguas. Por tratarse de una situación desgarrada, de tensión entre dos fuerzas equivalentes, es una situación típicamente trágica. Y la "sinceridad" predicada allí vale también como comentario a la frase de sabiduría que recomienda superar la desgracia por lo trágico. En los dos casos se ve que el conflicto no cambia objetivamente. Lo que cambia es la actitud interior del hombre: admite el conflicto, y lo enfrenta de manera adecuada. El, asumiendo la parte que le corresponde,

afirma su derecho, reclama que su exigencia sea reconocida, y al mismo tiempo acepta que hay otra parte que no depende de él y que no puede cambiar. Esta es, para Camus, la manera cómo se "supera la desgracia".

"Lo trágico", pues, es un modo realista de transfiguración. En él se descarta toda "ilusión" y todo "malentendido". El hombre renuncia a que rer cambiar las cosas más allá de lo posible. Su posibilidad reside precisamente en encarar con plena conciencia y libertad, hasta el límite admisible, esa situación. De ese modo, no sólo vive su conflicto personal como corresponde, sino hace resaltar a los ojos de todos la dimensión universal de tal conflicto. En última instancia, pone de manifiesto una verdad que no sólo le atañe a él sino a los hombres en general. Vivir "lo trágico" es, en este sen tido, vivir según la verdad humana universal, y ayudar con ello a todos. Por eso, en el mismo prólogo al que nos referimos, Camus agrega al final:

"si el hombre calla o miente, muere solo, y todo a su alrededor es condenado a la desgracia. En cambio, si dice la verdad, mori rá sin duda, pero luego de haber ayudado a los otros y a sí mis mo a vivir" (id.).

Aquí se expresa, en mi opinión, la esencia misma de "lo trágico" y su repercusión universal. "Lo trágico" es el "gran puntapié" que el hombre le da a la desgracia, a la situación existencial vivida pasivamente en la queja, en la ilusión o en el malentendido. Lo trágico es por esencia asunción y enfrentamiento de la vida tal cual es, con sus límites y condicio nes, y con decisión de cambiarla en lo que sea posible. "Lo trágico" no anula la muerte, ninguna limitación humana, ni las condiciones históricas perso les o sociales. Es el único modo de vivir según la realidad, y por lo tanto,

digno y plenamente humano.

Esta concepción de "lo trágico" como modo de transfigurar consciente y activamente la situación dolorosa de la existencia, es paralela a la concepción de la rebeldía. La rebeldía es "medida": asunción de la "medida" del hombre, de su naturaleza plena (que incluye querer conocer e interpretar, querer actuar para transformar la situación opresiva en que se encuentra). Es hacer respetar y florecer el germen de humanidad que hay en todo ser, pero respetando asimismo los términos que impone el orden de la naturaleza a esa humanidad.

Camus se toma el trabajo de disipar toda ilusión y malentendido acerca de las posibilidades humanas. Ya en 1944, en un pequeño prefacio a la edición conjunta de "El Malentendido" y "Calígula", hace resaltar que tanto estas dos obras como "El extranjero" y "El mito de Sísifo" marcan "los puntos de partida de un pensamiento". Bajo formas diferentes -ensayo, novela, drama-, trata de esclarecer aquello que considera previo al ejercicio de una auténtica libertad. Respecto de ambas piezas de teatro, indica que "configuran un teatro de lo imposible". Y ¿qué es lo imposible para él? Justamente esa "mala libertad" de Calígula, libertad a ultranza que destruye a todos y termina por destruirlo a él. Lo imposible es la ilusa confianza de Jan, el héroe del "Malentendido", que pone al prójimo en la trampa del equívoco, haciéndolo caer en una crueldad que va más allá de la que era capaz, y cayendo en ella también él y su mujer inocente. En los dos casos -apunta Camus- se trata "de dar vida a los conflictos aparentemente insolubles que todo pensamiento activo debe atravesar antes de alcanzar las únicas soluciones válidas". Y para mostrar la diferencia entre las que no lo son y las que sí lo

son, agrega:

"Ese teatro hace oír, por ejemplo, que cada uno lleva en sí una parte de ilusiones y malentendidos que está destinada a ser aniquilada. Simplemente, ese sacrificio libera quizás otra parte del individuo, la mejor, que es la de la rebeldía y la de la libertad" (I, p.1744-5)

Esas obras previas desbrozan el camino para las que vendrán luego, aquellas en que su concepto trágico y clásico de la vida y del arte se expresará de manera definitiva. Tanto es así, que al final de este breve prólogo, se pregunta en qué consiste esa libertad buena que queda "liberada" cuando el hombre sacrifica "la que no es buena", y se da, por el momento, una respuesta que dimana como conclusión de estas dos piezas del teatro de "lo imposible", especialmente de "Calígula". Esta conclusión es: "No se puede ser libre contra los demás hombres". Este es un primer paso: descubrir lo que la libertad no es. Después de esta negación queda aún por ver cuál sea la afirmación. Termina inquiriendo: "Pero ¿cómo todavía se puede ser libre?", y contestando "Esto no está dicho todavía", remite al futuro, a las obras que va a escribir después.

Purificación y lección de la tragedia: "Todo está bien"

La respuesta la encontramos en "El hombre rebelde", en la afirmación de una "naturaleza humana" que trasciende al individuo, y que por lo tanto le impone una "medida". La rebeldía del hombre es exigencia de reconocimiento del valor humano para sí mismo y para los demás. La libertad, por

la que se ejerce este valor de humanidad, tiene, por lo tanto, un límite definido previamente por la naturaleza y que no puede ser traspasado. Esta respuesta, a la que Camus llega por vía de reflexión en este ensayo, coincide con la respuesta de la tragedia griega. En efecto: en el ejercicio de su libertad personal, el héroe trágico choca, en un momento dado, con un orden que le pone freno. La tragedia da, justamente, la "solución válida" que Camus decía buscar en el prólogo a su "teatro de imposible". Esta solución consiste en dejar de lado la pretensión ilimitada de libertad y atenerse al orden real, que la limita, aunque sin caer en el extremo de negar toda libertad.

Es una solución clásica de equilibrio, entre el extremo nihilista de renunciar al ejercicio del valor universal de humanidad y el individual de libertad, y el exceso contrario de "esperanza ilimitada", frustrante, al cabo, por resultar "imposible".

En la conferencia de Atenas Camus señala:

"Se ha podido escribir, así, que la tragedia balancea entre los polos de un nihilismo extremo y de una esperanza ilimitada. Nada más cierto, en mi opinión. El héroe niega el orden que lo castiga y el orden divino castiga porque es negado. Los dos afirman así su existencia recíproca en el instante mismo en que es contestada. Y el coro extrae la lección, a saber: que hay un orden, que ese orden puede ser doloroso, pero que es peor total vía no reconocer que existe. La única purificación proviene de no negar ni excluir nada, de aceptar, por tanto, el misterio de la existencia, el límite del hombre, y, finalmente, ese or-

den, en el que uno sabe sin saber. "Todo está bien", dice entonces Edipo, y se revienta los ojos. En adelante sabe, sin ver nunca más; su noche es una luz; y sobre este rostro de ojos muertos resplandece la más alta lección del universo trágico". (I,p.1707-8).

Camus habla en este párrafo de "lección" y de "purificación". Son dos palabras afines, y que se vinculan con aquella "solución válida" que buscaba. Evidentemente, al hablar de "purificación" está retomando el antiguo concepto aristotélico de "kathársis", que se prestara a tantas interpretaciones de teorizadores renacentistas y classicistas. Sin embargo, en este contexto, creo que quiere decir simplemente que la tensión trágica puesta en escena pone ante los ojos de los espectadores una situación que es la suya propia, pues todo hombre experimenta en algunos o en muchos momentos de su vida ese tironeo característico entre el pujar de su individualidad, entre su afirmación de libertad, y una ordenación de realidad que de algún modo actúa contra ella, como un muro de contención que le pone trabas, limitándolo, o podándolo, y con ello causándole sufrimiento. El espectador se reconoce en el héroe, desgarrado entre querer y no poder, y se le da la oportunidad de identificarse con él, y vivir el desenlace trágico como propio. La "lección" trágica no consiste, pues, en una especie de moraleja que se declama y se escucha; no es simplemente un concepto enunciado y aceptado por la razón, sino que es una vivencia a la que se llega después de haber participado con el corazón de lo sucedido sobre el tablado. Todo esto es posible por tratarse de una situación humana, y por tanto universal, afín a todos los espectadores de todos los tiempos por el

simple hecho de ser hombres.

Camus vuelve a referirse a la purificación trágica, vinculada con la situación universal que plantea toda tragedia, al comentar el "Requiem para una monja" de Faulkner. Este autor admirado por Camus, que escribió novelas, es considerado por él como "el único dramaturgo verdaderamente trágico de esta época". Consiguió en esa obra, según él, trasponer "un tema antiguo pero siempre actual, que es quizás la sola tragedia del mundo: el hombre ciego, trastabillando entre su destino y sus responsabilidades". Esta apreciación publicada en 1956 en la revista "Combat" (poco después de la conferencia de Atenas) es extremadamente sugestiva. Pone el acento, no sólo en la universalidad de la situación trágica, que es como un prototipo que siempre puede ser renovado (y por ello siempre actual), sino también porque allí se ve que Camus considera lo trágico ante todo como una situación vital, con independencia del cauce artístico en que haya sido volcada. Camus habla allí de "tema trágico", del mismo modo que, al comentar las novelas de Melville, las compara con las tragedias de Shakespeare por su lirismo cósmico y por presentar mitos de valor universal. Dice además de ellas que, en su desenlace,

"cuando la tormenta ha pasado y la destrucción es total, surge el extraño apaciguamiento que nace de las aguas primitivas, la piedad silenciosa que transfigura las tragedias".

Y es por ello -agrega- que

"nos ayudan a salir sin esfuerzo de nuestro continente de sombras", "a salir al fin hacia la mar, la luz y su secreto".

(I, p.1907-11) (1)

(1) "Herman Melville", en "Les écrivains célèbres", ed. Mazenod, 1952, reproducido en las Obras Completas, I.

En los dos casos, la universalidad de la situación hace que pueda cobrar carácter de "mito", con valor simbólico y repercusión perenne y también, en los dos casos, esto se debe al hecho de presentar la tensión característica en que se debate la existencia humana (pugna entre exigencia individual de libertad y orden cósmico trascendente). Y Camus señala el "extraño apaciguamiento de las aguas primitivas" después de la tormenta, relacionándolo con una característica de las tragedias: "la piedad silenciosa" que termina por trasfigurar la tensión representada en escena y compartida por los espectadores. De una manera u otra, lo que subraya Camus es nuevamente aquella "única solución valedera": el acogerse al "orden de la existencia". El mar sereno es el símbolo del "misterio", del "secreto" que envuelve la vida humana (así lo expresó en "El verano" y vuelve a decirlo). Después de la tensión vivida, todo entra nuevamente en esa secreta ordenación. Participar en la representación o la lectura de esa lucha trabada entre dos potencias, y en su final trasfigurador, es acceder a la "piedad", virtud esencial de los antiguos que no significa otra cosa sino vivir ateniéndose a la ley divina del universo. La piedad, como esta ley, es "silenciosa" (última consecuencia de la vivencia de "purificación" que produce la participación de lo trágico).

Problema de la tragedia moderna: "recrear una nueva sacralidad"

En la conferencia de Atenas, Camus sostiene que es el "problema de la tragedia moderna" el "recrear una nueva sacralidad" (I, p.1710). Este requerimiento resulta lógico después de lo dicho acerca de la "transfigu-

ración trágica" (que consistía en superar la "desesperación" mediante la aceptación voluntaria de la situación real humana en todo lo que tiene de ambiguo y desgarrado). Jean Claude Brisville dice que "ya en "El revés y el derecho", Camus rehusa optar entre el sufrimiento del hombre y la belleza de esta tierra" y, que para él, "aceptar" significaba ya entonces "no resignarse sino a introducir un equilibrio voluntario y mantener la tensión entre el dolor inútil y la felicidad inmerecida, el revés y el derecho de este mundo" (1)

Camus mantiene en adelante esa posición, origen de su particular concepto de "lo clásico". Sin embargo, cuando Camus se pone en contacto con la tragedia griega, llega a descubrir en ella un modo privilegiado de resolver la tensión voluntaria: la traslada a un plano de aquietamiento. En la tragedia, el conflicto humano se aquieta transfigurándose en "piedad silenciosa", en aceptación purificadora del "misterio de la existencia" que se resume en las palabras claves: "Todo está bien".

De allí proviene la necesidad de "recrear una nueva sacralidad": se trata de que la humanidad contemporánea pueda encontrar, en una nueva expresión trágica, el modo de "purgar sus desgracias". (I,p.1701).

Camus no llega a decir cuál es esa nueva sacralidad, pero en la conferencia de Atenas y en trabajos críticos sobre obras dramáticas, da indicaciones acerca de las características que, en su opinión, debería revestir.

(1) Jean Claude Brisville, Camus, Gallimard, 1959, trad. castellana de Ed. Peuser, Bs.As., 1962, p.29.

El aporte del "teatro religioso anterior a la tragedia": Montherlant,
Claudel, Calderón de la Barca

En la conferencia de Atenas dice que no basta una mera "transposición preciosa y literaria" de la sacralidad antigua como la realizada, por ejemplo, en el "Edipo" de Gide o en "La guerra de Troya" de Giroudoux. El mundo de los dioses resulta allí "irrisorio", falto de seriedad. Se trata, más bien, de buscar un "sentimiento auténtico" del modo como aparece en "Le Maître de Santiago" de Montherlant, o también el sentimiento cristiano en el "admirable" "Partición de Mediodía" de Claudel. Agrega que allí, con todo, no se da una verdadera expresión trágica pues prevalece lo religioso. Dentro del teatro de Claudel, son "más significativas", como anticipos de las tragedias, las obras "anteriores a su conversión" como "Tête d'or" o "La Ville". Muestra así, con ejemplos, lo que había dicho antes: que "el teatro religioso no es trágico" sino "anterior a la tragedia" (a la que "anuncia en un cierto sentido". (I,p.1710).

Y no es extraño, entonces, que el mismo Claudel tienda por afinidad "en ese sentido" a Esquilo, el trágico griego que "permanece muy cerca de los orígenes religiosos y dionisiacos de la tragedia" y logre una "soberbia transposición" al francés de su "Agamenón". Camus termina su conferencia con la lectura de uno de sus fragmentos, y no sin antes declarar que percibe en Francia "signos precursores de renacimiento" de la tragedia, y que su "modelo" y "fuente inagotable" es "el genio griego". (I,p.1711).

Camus aclara su idea acerca de la "nueva sacralidad", más aún que en la conferencia de Atenas, en trabajos posteriores. "En ese mismo sentido" del que hablaba allá, resulta muy revelador que se dedique a la adapta-

ción escénica del "Requiem para una monja" de Faulkner y de "Los Poseídos" de Dostoievsky. Y más aún, después de haber realizado la traducción de "La devoción de la Cruz" de Calderón de la Barca para su representación en el Festival de Angers de 1953.

La progresión Calderón-Faulkner-Dostoievsky, no es casual. El primero, además de valores dramáticos, representa para Camus el aporte del universo religioso previo al florecimiento trágico. Al presentar la obra, alaba al "mayor genio dramático que haya producido España", y dice que él "ilustra de manera provocante en "la Devoción" (y tres siglos antes que Bernanos) el "Todo es gracia" que intenta responder, en la conciencia moderna, al "Nada es justo" de los incrédulos". Se trata, dice, de una obra de "actualidad" porque pone en evidencia una antinomia vivida por los hombres contemporáneos. Si bien Calderón se circunscribe a enfatizar el polo religioso, el hecho de que Camus la traduzca significa que reconoce ese aporte como fundamental para abrir camino a la "sensibilidad trágica", hecha precisamente de la vivencia desgarrada de dos polos existenciales: orden divino y exigencia humana.(1)

El aporte de Faulkner: la "religión del sufrimiento"

En cuanto a Faulkner, presenta el tema religioso de la redención, aunque ya no en forma teológica pura sino pasada por la criba de una interpretación. Según Camus, el "Requiem" ofrece una "religión extraña, cuyos

(1) Nota introductoria a "La devoción de la Cruz" (en I, p.525).

símbolos dejan entrever la esperanza de una redención por el dolor y el sufrimiento". Se pasa entonces de la redención que trae el mensajero divino, Cristo, y que es pura "gracia" ("todo es gracia"), a la redención vivida por la heroína, la negra Nancy Mannigoe, asesina y prostituta, quien enlaza en su persona los dos polos de la antinomia trágica. Comete una falta contra el orden divino, y como consecuencia surge la pena impuesta; sin embargo no se deja aplastar por aquel orden superior, sino que asume en su conciencia la aceptación de esa pena, y la convierte voluntariamente en un modo de redención para sí y los demás.

Esta aceptación ya tiene un significado "trágico". El orden se restablece mediante la inclusión del querer humano, fuerza antagónica a la divina, que la equilibra limitándola.

"Nancy -observa Camus- decide amar su sufrimiento y su propia muerte, como muchas grandes almas antes que ella, pero según Faulkner se convierte así en la santa, la monja singular que inviste repentinamente de la dignidad del claustro a los burdeles y a las prisiones donde vivió".

Realiza así una "paradoja esencial" a lo trágico. Y es por ello que esta "religión del sufrimiento", vivida en todo su desgarramiento por este personaje humano, que a la vez se hace eco de lo divino, "trae un mensaje" a todos, un mensaje "universal", y es capaz de "alcanzar la catarsis, esa purificación antigua". (1)

La transfiguración trágica se realiza precisamente en la acep-

(1) citas tomadas de varias entrevistas, publicadas en "Combat", "Les Nouvelles littéraires" y "Le Monde", en 1956 (I,p.1879-81).

tación redentora del sufrimiento. Esa "lección" de la que participan los espectadores se parece a la de "Edipo" de Sófocles, para quien "su noche es una luz". Camus señala, en efecto, que "lo que ve Faulkner (y muestra en el "requiem") es que "el sufrimiento es un agujero" y que "la luz viene a ese agujero".(1) Se juntan así, en perfecto justo medio, los factores antagónicos que se balancean en un universo trágico.

El aporte de Dostoievsky: una "religión socialista"

Después de adaptar y poner el "Requiem" de Faulkner en 1956, Camus hace lo mismo con "Los Poseídos" de Dostoievsky en 1959. Destaca el valor de esta obra respecto del tema que estamos estudiando: aportar una vivencia religiosa al universo trágico contemporáneo.

Hasta cierto punto, esa vivencia es semejante a la que ofrece Faulkner. Es "religión del sufrimiento", y "redención a través del dolor y la humillación". El mismo Faulkner alude a Dostoievsky en su novela: "Hemos venido aquí -dice- ...para darle a Temple Drake una oportunidad de sufrir, como dice ese ruso o quien sea que escribió un libro entero sobre el sufrimiento".(Camus, en su adaptación, suprime la alusión, citándola en un comentario.)

Pero la diferencia de Dostoievsky consiste en ampliar esa vivencia religiosa del sufrimiento relacionándola con la vivencia del "destino

(1) declaración de A.Camus a Dominique Arban, citada por R.Quilliot en

histórico".

En 1955, en un homenaje colectivo a Dostoievsky de Radio Europa, Camus señala las características de ese "destino histórico" de hoy que Dostoievsky discernió y vivió por anticipado, y el modo que halló para "superarlo", que es un modo religioso, religiosamente trágico. Dice allí:

"A medida que vivía más cruelmente el drama de mi época, aprecié en Dostoievsky a aquel que vivió y expresó más profundamente nuestro destino histórico. Para mí, Dostoievsky es en primer lugar el escritor que, mucho antes que Nietzsche, supo discernir el nihilismo contemporáneo, definirlo, predecir sus consecuencias monstruosas, y tratar de indicar las vías de salvación. Su tema principal es el que él mismo llama "el espíritu profundo, el espíritu de negación y de muerte", el espíritu que, reivindicando la libertad ilimitada del "todo está permitido", desemboca en la destrucción de todo o en la servidumbre de todos. Su sufrimiento personal consistió en participar de él y en rechazarlo, al mismo tiempo. Su esperanza trágica es: curar la humillación por la humildad y el nihilismo por el renunciamento." (I,p.1888).

El diagnóstico de Dostoievsky concuerda con el de Camus en la Conferencia de Atenas. Los dos muestran una historia monstruosa que ha tomado el rostro de "destino". Camus coincide con el autor ruso en hacer responsable al espíritu humano de ese resultado. El hombre, que con su razón llegó a postular el "todo está permitido" desconociendo su límite, terminó por la-

brarse a sí mismo "un destino hostil", que lo destruye y esclaviza. La historia, hoy, es "espíritu de negación y de muerte". Los que la padecen, son los "humillados".

Este es un estado de hecho generalizado. La sociedad se debate entre ese nihilismo que continúa predicando, y sus consecuencias, que la humillan: destrucción y servidumbre.

La situación es desgarrada, típicamente trágica. La solución sería, según Dostoievsky, vivir el desgarramiento, es decir, sufrirlo. Hacerse cargo el hombre de los dos términos antagónicos en los que se debate, tomar conciencia de que es responsable de ambos, y ponerles un límite a los dos: "curar la humillación por la humildad y el nihilismo por el renunciamiento".

Solución trágica que equilibra el reconocimiento de un "orden" previo al que hay que someterse (precisamente ese estado de hecho, esa historia en la que el hombre está inmerso, su "destino") y el rechazo del mismo, el deseo de rectificarlo.

Es una solución "religiosa" y "socialista". El sufrimiento es vivido religiosamente como proveniente de un destino que afecta a toda la sociedad, y en cuanto se sabe "salvador" de la misma. Camus observa al respecto:

"El hombre (Dostoievsky) que escribió 'Las cuestiones de Dios y de la inmortalidad son las mismas que las cuestiones del socialismo, bajo otro ángulo', sabía que en adelante nuestra civilización reivindicaría la salvación para todos o para nadie...
Dicho de otro modo: no quería una religión que no fuera socia-

lista, en el sentido más amplio del término; y rechazaba también un socialismo que no fuera religioso, en el sentido más amplio del término. Salvó así el porvenir de la verdadera religión y del verdadero socialismo, aunque el mundo de hoy parece contradecirlos en los dos planos. Sin embargo, la grandeza de Dostoievsky no cesará de crecer (como la de Tolstoi, que dice lo mismo de otra manera). Nuestro mundo morirá o le dará la razón. Muera o renazca, en los dos casos Dostoievsky quedará justificado...Hoy todavía, nos ayuda a vivir y a esperar". (I,1888-9)

Queda claro entonces el motivo por el cual Camus emprendió la tarea de adaptar para la escena "Los Poseídos". La obra "profetiza el reino de los grandes Inquisidores y el triunfo del poder", se adelanta a nuestros días mostrando ese poder hecho destino, y criaturas "que se parecen a nosotros", "almas desgarradas o muertas". Aporta, sobre todo, una visión de religiosidad, purificación y esperanza trágicas.

CONCLUSIONES

Hasta aquí hemos considerado aspectos de contenido. Para Camus son definitorios: el enfrentamiento de lo humano y lo divino, la rebeldía y el orden, y su mutuo apuntarse, tendiendo a un límite en que se equilibran. Del contenido depende la estructura formal, la "estilización trágica", que es lo que se estudiará en el próximo capítulo.

Capítulo 3º

LA ESTILIZACION TRAGICA

La estilización trágica es el aspecto específicamente artístico de la teoría camusiana de lo trágico. Por "estilización trágica" entiende Camus la manera de concretarse literariamente la expresión de la esencia trágica (de la existencia y de su asunción por parte del hombre).

Nuestro autor insiste en que la imaginación del artista debe ponerse en movimiento "partiendo de lo real". Dice que "la definición misma del arte" es: "No lo real solo, ni la imaginación sola, sino: la imaginación a partir de lo real". (1)

Esta definición vale tanto para los temas que se quieren elaborar como para los materiales concretos de que dispone el artista (lenguaje, juego escénico, decorados, etc.). Se trata de un proceso que se inicia con atención a lo real y que culmina en la transfiguración de esa misma realidad.

Ahora bien, en el caso de la "estilización trágica", este proceso supone un tipo de atención especial: aquella que, atravesando las apariencias inmediatas de la realidad (materiales, pintorescas, históricas, psicológicas, sociológicas, morales), llega hasta su misma médula, donde quedan al descubierto las líneas de fuerza que la constituyen. Así se llega a la visión trágica. Entonces se ve que la esencia de la realidad es el con-

(1) Plan general, televisado el 12 de diciembre de 1951, I,p.1725

traste (naturaleza e historia, permanencia y finitud, luz y sombra, solidaridad e individualidad, destino y libertad), y que el hombre se mueve entre los polos de su anhelo de plena posesión y la decepción que le causa lo finito, entre su pretensión de afirmarse como absoluto y la sumisión necesaria al misterio que lo supera. Esta visión honda y depurada de la realidad, provoca en el hombre emociones contrastantes de exaltación y sufrimiento, y el desgarramiento que media entre el consentimiento y el rechazo. La visión trágica, asimismo, percibe que esa dualidad no puede ser superada en una integración forzada o en una síntesis (como pretendería Hegel por ejemplo). Queda una única posibilidad realista: tratar de administrar las fuerzas contrastantes de modo de llevarlas a un límite, a una posición de equilibrio, en que las fuerzas se limiten mutuamente y mutuamente se fecunden. Se trata de llevar al arte esta visión antagónica con su decisión de vivir manteniéndose en lucha y con la aceptación de que en última instancia y a pesar de todo, "está bien" que sea así. Este llevar al arte implica un proceso creativo correspondiente al proceso intelectual recién señalado y que consiste en elaborar representaciones decantadas que, superando el nivel de lo descriptivo, apariencial o pintoresco, traduzca en imágenes esa visión profunda, haciéndola visible y comprensible para todos. La obra deberá sugerir, mediante un lenguaje significativo, la tensión y desgarramiento de fondo que viven los humanos, más allá de las circunstancias en que se mueven.

Este proceso imaginativo lleva a la "estilización trágica". Consiste en un ir despojando el material inicial del que se parte (historia, caracteres, lenguaje) de sus connotaciones inmediatas y aparentes, para llevarlo poco a poco "hacia una región más elevada", totalmente significativa

y de valor universal (I, p.1725).

Camus ofrece un ejemplo privilegiado de estilización trágica en la Presentación de su adaptación escénica de "Los Poseídos" de Dostoievsky. Hace notar que tuvo cuidado de "seguir el movimiento profundo del libro, y de ir, como él, de la comedia satírica al drama, y después a la tragedia"; y que esto lo hizo con "el texto" y con "el espectáculo, que parte de un cierto realismo hasta llegar a la estilización trágica". (I,p.1886). Se puede apreciar que el procedimiento, seguido tanto por el novelista Dostoievsky como por el dramaturgo y escenógrafo Camus, consistió en un ahondamiento progresivo de la visión de la realidad, la cual se refleja en los pasos sucesivos de la reelaboración imaginaria. Se comenzó representando un mundo en apariencia ridículo (comedia satírica). Luego se pasó a descubrir los conflictos que enfrentan a los seres que forman ese mundo (drama). Finalmente se llegó a poner en evidencia las raíces profundas que mueven a los hombres y los desgarran interiormente (tragedia, estilización trágica).

La técnica peculiar de esta obra pone de manifiesto un procedimiento, que en otras, por aparecer en ellas sólo su resultado, se oculta. Esta es la "estilización trágica": transfiguración artística de una visión trágica de la vida que se reconoce, en todos los casos, por la creación de formas simbólicas de tragicidad: mitos trágicos que retracen en su primitiva elementalidad y complicación el esquema de la vida humana; caracteres que reflejen, más allá de la psicología personal, la psicología de la condición humana en general; un lenguaje peculiar, contradictorio, significativo de la ambigüedad de esa misma condición humana; ambientación que sugiera la cerrazón de la situación trágica.

Se ve entonces que la "estilización trágica" es una manera general de expresión, no privativa de un autor u obra determinados. Tampoco puede adjudicarse sin más, dentro del género dramático, al subgénero "tragedia". Deriva de una visión de la vida de la que pueden participar autores que escribieron obras narrativas.

Mitos trágicos

El mito trágico es una historia a la que se le adjudica valor de símbolo. Puede ser representación imaginaria de un hecho real o ser inventada. Pero siempre remite más allá de su configuración concreta: a través de ella muestra el esquema básico de la situación humana en el mundo concebida y experimentada trágicamente.

Camus, hablando de "La Peste", dice:

"Quiero expresar por medio de "La Peste", el ahogo que todos hemos sufrido y la atmósfera de amenaza y de exilio en que hemos vivido. Al mismo tiempo quiero extender esta interpretación a la noción de existencia en general" (I,p.1942).

Para aclarar esta intención simbólica de su historia (que como se ve, es doblemente simbólica: de suceso histórico y de la situación general de la existencia), coloca en primera página la cita de Daniel Defoe: "Es tan razonable representar una especie de prisión por otra, como representar alguna cosa que existe realmente por otra cosa que no existe". (I,p.1215).

"La peste" es una narración de espíritu trágico. Muestra un mundo cerrado, sin salida, en el que los hombres se debaten entre anhelos de

plenitud de vida y un destino misterioso que las contradice, y los envuelve. Detrás de los acontecimientos relatados se ve que lo que obra en el fondo de la historia son fuerzas elementales inherentes a la condición del hombre en el mundo. Y por tratarse de una historia colectiva, de una "pasión colectiva", aparecen allí cantidad de seres que encarnan las diferentes actitudes y conductas humanas ante tal situación. Estas actitudes y conductas, por ello, son también simbólicas. Los personajes lo son y, más que psicologías individuales, se aprecia en ellos aspectos de la psicología del hombre trágico.

Camus dice de sí mismo:

"No soy un novelista en el sentido en que se lo entiende. Sino más bien un artista que crea mitos a la medida de su pasión y de su angustia" (I,p.1894).

Es lógico que, siendo "su pasión" y "su angustia" trágicas, cree mitos de esta clase.

"Calígula" es la "tragedia de la inteligencia", según su autor. Pero lo que pone en funcionamiento esa inteligencia es la "pasión de lo imposible". Pretende forzar toda realidad, incluso las realidades vivientes, los seres que lo rodean, a una lógica despiadada (que Camus hace derivar en su deseo desmesurado de posesión). Más que una historia de locura y de crimen, "Calígula" es un mito que enfoca un aspecto del conflicto interior humano. La lucha se libra en el alma del protagonista: ama la vida pero también la odia por su limitación, porque no se somete a los dictados de su lógica.

"El Malentendido" es otro mito acerca de la ambigua situación humana. El protagonista, movido por el anhelo de ser reconocido por los suyos, descuida el presentarse a ellos como corresponde y traspasa el límite

esperable de su comprensión. Es llevado por una pasión de imposible. Su lógica no encaja con las condiciones reales del corazón humano: pasa por alto su ambigüedad. La "lección" de este mito es semejante a las del coro griego. "Hablar claro" corresponde a la prudencia que tiene en cuenta y respeta el límite de lo humano.

En "El estado de sitio", bajo el ropaje dramático de un auto-sacramental, se ofrece otro mito trágico. Se muestran allí enfrentadas la pasión de la libertad y la pasión del orden. El conflicto no se resuelve. Solamente se llega a decir que hay que contenerlas, ponerles "límites". Es la lección del Coro, quien alude asimismo a la "purificación" que provendrá de admitir, a pesar de todo, ese orden que a los hombres les parece "injusto" y cuya fuente se hunde en el mar, en el misterio.

"Los justos" , a pesar de que la historia tiene una base real, también se eleva al rango de mito. Sus protagonistas encarnan fuerzas antagónicas, pero igualmente legítimas: la de la justicia y la de la fraternidad humanas. La anécdota cede lugar a un sondeo del corazón humano, que es donde realmente se produce el conflicto. Es un conflicto insoluble pues se trata de un asesinato en que la justicia traspasa su límite y contradice la fraternidad. Lo único que puede hacer el héroe, para volver a restablecer el equilibrio, es pagar con su vida.

Como se ve, todos estos mitos (de base histórica o no) presentan un esquema común, que responde a esa visión trágica de lo real. El esquema es el que Camus mismo señala en la Conferencia de Atenas (y en tanta otras oportunidades): "enfrentamiento de fuerzas igualmente legítimas, igualmente armadas en razón", y demarcamiento de un "límite" que mantiene el enfrenta-

miento de una "manera vibrante e ininterrumpida".

En la misma Conferencia de Atenas Camus proporciona una "imagen" que figura eficazmente este esquema y que, además, sirve para interpretar cómo se estructura en general el mito de trágico. Dice que para hacer una tragedia "se necesita una rebeldía y un orden como dos arbotantes que se refuerzan el uno al otro con sus respectivas fuerzas". (I,p.1707). En esta imagen se ve que la "tensión", la "oposición, en furiosa inmovilidad de dos potencias", hace a la esencia de la tragicidad. Y constituye también una imagen de estilo, de estilización trágica. Formalmente, la tragedia se organizará arquitecturándose como el arco gótico. El mito no se desarrollará como una sucesión de "peripecias", como sucede en el drama romántico (pues allí lo importante es figurar las alternativas de la lucha entre las fuerzas del bien y del mal), tampoco seguirá una línea progresiva de movimiento y de acción. Se mantendrá apuntalado en la tensión, reforzándola en distintas instancias a lo largo de su desarrollo.

En cuanto al ropaje imaginario que envuelve este dibujo y esta estructura básicas, Camus opina que el artista debe hacerlo surgir de la materia concreta. El mito debe ser símbolo, no alegoría. No debe proyectarse desde la imaginación sino "nacer de la percepción".

Hablando de Melville, al que considera autor esencialmente trágico, dice que "construye (sus mitos) sobre lo concreto, no en el material del sueño". Observa que "en tanto creador está en las antípodas de un Kafka, por ejemplo", quien suscita la realidad y los hechos que describe de su pura imaginación. Melville procede como todos los grandes genios, como Shakespeare por ejemplo, inscribiendo sus mitos "en el espesor de la realidad", sin

"separarse jamás de la carne y la naturaleza".

Estiliza, por cierto, esta materia, pero partiendo de ella y elevándola a nivel significativo. Por eso, esos mitos hablan y remiten nuevamente a la realidad concreta. Camus comenta, en efecto, que estos grandes mitos de Melville ayudan a los hombres a "salir de las sombras", para "ir al fin hacia el mar, la luz y su secreto". (I,p.1908-11).

Caracteres: simplificados, antagónicos, extremos, iguales en fuerza y razón, cotidianos y alejados

Lo dicho acerca de los mitos trágicos se aplica para los caracteres. Hasta cierto punto, la "tensión" del mito trágico se traduce por medio del "enfrentamiento de personajes iguales en fuerza y razón".(I,p.). Son personajes extremos y antagónicos, que encarnan dichas fuerzas. Así Calígula y Chéréa: el uno, el apasionado de "imposible" y seguidor de su lógica hasta la demencia; el otro, defensor de lo posible, del orden de las cosas y de su razonabilidad. Así son Jan, y su hermana Martha, representates del doble rostro de la naturaleza humana: el uno confía en ella hasta el exceso de creer innecesario "hablar claro"; la otra, decepcionada de la misma naturaleza, rebelde, se niega a reconocer nada bueno en el hombre y adopta un lenguaje despreciativo, nivelador. Lo mismo podría decirse de Kalyaev y la Gran Duquesa, y hasta de los personajes alegóricos del "Estado de sitio".

Son caracteres "simplificados y extremos", estilizados como lo requiere la concepción trágica (I,p.1748). Pero en ningún caso resultan meras "abstracciones" según la regla de arte mencionada (la imaginación a partir de lo real). Como en los mitos, la imaginación busca para ellos un ropaje tomado de la "carne y de la sangre".

A través de ese ropaje, se expresa, en cada uno de ellos, el desgarramiento de la condición humana. Cada uno de ellos, muestra una faceta de ese desgarramiento y no sólo los protagonistas. De allí proviene la necesidad que señala Camus: que sean bien humanos y hasta cotidianamente humanos y al mismo tiempo, "alejados" de lo común. Esta dualidad también manifiesta tensión, y se agrega a la estructuración "ojival" propia del mito en que están insertados, reforzándola. Los personajes funcionan según un esquema semejante: lo que muestran de "cotidiano" y de común hace sentir el plano estrictamente humano en que se hallan colocados; "el alejamiento" sugiere la fuerza del destino que juega en sus vidas como otro "arbotante".

En resumen: de acuerdo con su visión y experiencia trágica, Camus se aparta en sus obras tanto de "la psicología, las anécdotas ingeniosas, las situaciones picantes" (I,p.1712). No quiere que el teatro sea "teatro de alcoba o de placard" (id.), sino que ponga en escena

"grandes acciones en las que todos puedan reconocerse,...
 en donde se enfrenten, como en toda verdadera tragedia,
 fuerzas iguales en razón y en desgracia, que por fin sue-
 ne (allí) el verdadero corazón de la época, esperante y
 desgarrado".

Quiere que a ejemplo de "Shakespeare y el teatro español", del "teatro clásico francés y de los trágicos griegos", las obras dramáticas pongan "en juego el destino humano entero, en lo que tiene de simple y de grande". (I,p.1834).

Lenguaje trágico: hierático y familiar, bárbaro y sabio, misterioso y claro, altanero y lastimoso

Otra problema de estilización trágica es el del lenguaje. Camus dice en la Conferencia de Atenas que, para que reflorzca en nuestros días la tragedia, hay que "buscar un lenguaje trágico". Agregando:

"porque no hay tragedia sin lenguaje, y este lenguaje es tanto más difícil de formar, cuanto debe reflejar las contradicciones de la situación trágica. Debe ser a la vez: hierático y familiar, bárbaro y sabio, misterioso y claro, altanero y lastimoso".

(I,p.1709).

El lenguaje que transmita la tensión de lo trágico habrá de ser, entonces, compuesto y contrastado. Debe mantenerse en él el contraste: debe destacarse la oposición de sus componentes. Formas familiares, propias de la época y el hombre corriente, y formas hieráticas, que sugieran la ordenación que domina lo cotidiano; expresiones claras y hasta sabias, para mostrar la lógica humana, y expresiones misteriosas y bárbaras sugerentes de lo que a esa lógica se le escapa; altanería, que exprese la grandeza y el orgullo del hombre, y dolor que exprese su miseria y su humillación.

Es un problema que no puede resolverse sino atendiendo a la realidad histórica actual. No basta -indica Camus- "volver a las fuentes", y tratar de imitar, sin más, la "tirada trágica" del pasado. Pues el oído del espectador (o lector) contemporáneo, no percibiría en ella "lo familiar y cotidiano". Lo coloquial antiguo ya no es coloquial para nosotros. Todo parece sublime. Camus señala que los autores que han tratado solamente de imi-

tar no han conseguido hacer sino "transposiciones preciosas y literarias" o formas "irrisorias" (I,p.1710).

Camus dice que intentó una solución en "El malentendido": trató de hacer que el lenguaje fuera "lo suficientemente natural como para ser hablado por contemporáneos, y lo suficientemente insólito para alcanzar el tono trágico", para lo cual trató de introducir "extrañamiento en los caracteres", aún vistiéndolos con ropas actuales, y que se expresaran en los diálogos con "ambigüedad". "El espectador -dice- debía así experimentar un sentimiento de familiaridad, al mismo tiempo que de extrañamiento". Y agrega, juzgándose a sí mismo, que no está seguro de haber "conseguido la buena dosis". (I,p.1731).

Más tarde, se entusiasma con la novela de Faulkner "Requiem para una monja", y no sólo por su contenido trágico, sino también por su lenguaje que considera un aporte que "abre camino a la tragedia moderna". "Faulkner -observa- ha resuelto a su manera, y sin siquiera pensarlo, un problema muy difícil: el del lenguaje en la tragedia moderna". (1)

El aporte de Faulkner, consiste precisamente en haber encontrado un lenguaje "lo bastante simple" y "cotidiano" como para ser hablado por "personajes de saco" y también "lo bastante grande e insólito" como para "permanecer a la altura de un destino trágico" (I,p.1866 y 1868). Según Camus, "proporciona un equivalente a la tirada trágica", con su "hálito sacudido, sus frases interrumpidas, retomadas y prolongadas en repeticiones, sus parén-

(1) "Presentación" del Requiem para una monja, 1956, I,p.1865-6 y

Prefacio a la edición de la obra de Faulkner, 1957, I,p.1866-70

tesis y sus cascadas de subordinadas". Opina que es un "equivalente nada artificial" en cuanto refleja perfectamente "el sufrimiento". Y con todo, al adaptar la obra para la escena, cree necesario acentuar más el aspecto de "lo familiar". A pesar de preocuparse por "conservar a toda costa aquellos efectos de estilo", lo hace en forma limitada, alternándolos con secuencias de lenguaje más simple y directo. La razón proviene justamente de su concepto de la tragicidad que ha de reflejar la estilización trágica. Según él, el lenguaje de la novela, trasladado tal cual al drama, produciría "un efecto de monotonía" no correspondiente. "Se correría el riesgo de convertir la tragedia en melodrama". Le parece, en efecto, que por ese motivo la novela "linda constantemente con el melodrama". (I,p.1968).

Se ve así que el lenguaje trágico no puede ser parejo o simplemente unificado. Vale aquí nuevamente el símil de la ojiva gótica que utilizara Camus para caracterizar el núcleo de la tragicidad. Los dos aspectos del lenguaje trágico no deben mezclarse ni fusionarse, sino "reforzarse mutuamente, como dos arbotantes con sus respectivas fuerzas".

Ambivalencia del ambiente: los niveles de lo cotidiano y de lo sacro

Para Camus la estilización trágica, expresión artística cabal de la visión trágica de la vida, debe llevarse hasta la ambientación que enmarca la situación trágica. El lugar en que ésta se desata y explicita también presentará características acordes con las de los demás elementos expresivos que le dan forma.

Es simbólico y ambivalente: sus determinaciones concretas esbo

zan sumariamente lo conocido, lo familiar, pero aluden también a lo desconocido, a lo misterioso. Sugiere así la doble implantación trágica en el nivel de lo cotidiano y en el orden que lo supera, lo sacro.

Camus da un ejemplo de ello cuando habla de los "edificios" en que se desarrolla la acción del "Requiem para una monja". Ellos son: el Tribunal, el Capitolio (sede del gobernador de Estado), y la Prisión. Pero Camus muestra que no son solamente lo que aparece a primera vista:

"En este sentido -dice-, el tribunal puede ser visto como un templo, el gabinete del gobernador (en el Capitolio) como un confesionario, y la prisión como un convento en que la negra condenada a muerte redime su crimen y el de Temple Stevens".

Por tanto, además, son "edificios sagrados". Camus observa: "La intención de Faulkner es evidente. Ha querido que el drama de los Stevens se anude y desanude en los templos erigidos por el hombre a una justicia dolorosa, la cual, para Faulkner, no es de origen humano".

Ahora bien, ¿cómo lograr la estilización de los lugares para que, a través de ella, se advierta su doble carácter vinculado a la ambigüedad propia de lo trágico?

En el caso de la novela, Camus nota que "Faulkner recurrió a evocaciones poéticas" para "hacer esos edificios sagrados". Es decir, a través de largos capítulos, retrazó la historia de esos edificios, dándoles así "un espesor humano e histórico". En cuanto a su significado religioso, lo sugirió por medio de los hechos, el lenguaje, y el mismo título.

Al adaptarlo para el teatro, Camus tuvo que "confiar al decorador y a la escenografía el cuidado de hacer sentir, con discreción, el carácter religioso de los lugares en que se desarrollaba la pieza" (I,p.1866-7).

Los medios son distintos en el género narrativo y en el dramático, pero en los dos se da un mismo tipo de estilización.

Otro ejemplo de este tipo de estilización del ambiente, en el caso de una narración, es el que realiza Melville. En sus relatos, el mito se enraíza en "la carne y la naturaleza": hay un "lugar" bien concreto: el océano. En él tiene lugar un viaje concreto, en un navío concreto. Pero Melville lo convierte todo en símbolo. El barco es "el navío de los hombres, que continúa avanzando hacia un horizonte desconocido", sometido a un "orden", que se muestra por medio de la ley de los días, de las estaciones y de los fenómenos naturales. Este ambiente natural dice más gracias al "lirismo" del autor:

"Mezcla la Biblia y el mar -dice Camus-, la música de las olas y de las esferas, la poesía de los días y una grandeza atlántica"

Y así, lo natural se transfigura hasta sugerir un orden original que envuelve el viaje de la vida en su elementalidad y en su misterio insondable (I,p.1910).

Es interesante notar en "Los Poseídos" (obra que muestra el "movimiento" progresivo del relato desde un nivel superficial hasta llegar a poner en evidencia la esencia trágica de la situación) el proceso de estilización del ambiente. Camus dice que, en la adaptación escénica, se comenzó "por decorados contruídos -un salón pesado, muebles, lo real en una palabra,

para levantar poco a poco la pieza hacia una región más elevada, menos enraizada en la materia, estilizando entonces el decorado" (I,p.1725).

Unidades concertadas de acción, lugar y tiempo: lugar y tiempo emplazan la acción - la unidad indica límite: encierro y ocasión

En todos estos ejemplos se observa que el lugar en que se ubica la acción no es un entorno cualquiera, sino un marco que el artista delimita con precisión y al que adjudica también una dimensión trascendente. De una u otra manera, se lo vincula estrechamente con la situación trágica. Aparece como el lugar privilegiado en el que "se enraíza" la historia y la acción humana, y también como ámbito significativo. Se puede decir, en cuanto a este aspecto, que el lugar emplaza al hecho trágico empujando su desencadenarse y ciñendo las instancias de su desplegarse en el tiempo.

Del mismo modo, el tiempo en que se despliegan acción e historia se eleva a la categoría de símbolo. Es el tiempo común, y no lo es. Se lo presenta, no fluyendo de un modo indeterminado, no casualmente relacionado con lo que pasa, sino íntimamente conectado con ello. El tiempo es cauce de la acción, la estrecha y le ofrece "instancias" precisas y definitivas.

Se podría decir entonces que tanto la historia (o el desarrollo de la acción), como el lugar y el tiempo, se estilizan subordinándose a la intención de librar una esencia trágica cuya característica es el no tener salida: el mantener desde el principio al fin la "tensión" entre las fuerzas contrastadas. El "todo está bien", que según Camus es la frase definitiva de la tragedia, indica la decisión humana de mantenerse en la situación que le toca a cada uno, y dentro de los límites acordados a la condición hu-

mana en general. Esa limitación que encierra al hombre al mismo tiempo le ofrece su única oportunidad de expansión. El hombre puede protestar hasta cierto límite. De ahí en más debe reconocer el orden que lo envuelve.

La protesta y el orden se limitan mutuamente. Es un hecho que se repite y que continuará mientras exista un hombre capaz de afirmar su derecho y de reconocer ese orden. Se ve, pues que no hay salida.

El espacio y el tiempo que enmarcan el desplegarse de una situación de tipo trágico, simbolizan los límites de esa situación y los de toda existencia humana. Son las categorías que engarzan su única oportunidad de ser.

Así se explica por qué, tanto la acción como el lugar y el tiempo, en este tipo de obras, aparecen como "unidades" Es un efecto de estilización. Están estructurados como "unidades" y trabadas íntimamente entre sí para poner en evidencia el hecho de la situación trágica. Esta situación es ocasión para el hombre de tomar conciencia de sus posibilidades y de sus límites y de ejercerlos, afirmándose en la medida de lo que él es y no más allá de lo que es. Lo demás sería hinchazón, desmesura, ilusión. La unidad de la acción, del lugar y del tiempo, indican la "unicidad" de esa ocasión de ser, y la "unicidad" limitada de su alcance. No se puede traspasar esa medida. No se pueden traspasar las fronteras de este orden que "es así". La "unidad" expresa la ocasión, y el encierro.

Este tratamiento de unidades concertadas de acción, tiempo y lugar, aunque se parece, no debe confundirse con las "unidades dramáticas". Estas fueron puestas en vigencia para el teatro por los teorizadores franceses del siglo XVII. Obedecen a concepciones e intenciones distintas. Dichos

teorizadores las impusieron como reglas del teatro por razones de verosimilitud: opinaban que no resultaba creíble para el buen sentido extender la acción a un espacio mayor de lo que permitía el escenario; ni hacerla durar mucho más de lo que duraba la representación (como máximo, una revolución solar). Es un criterio extra-artístico. Hacía depender el arte de condiciones de realidad. El de Camus, en cambio es un criterio eminentemente artístico. Las categorías habituales de tiempo y espacio son transfiguradas, llevadas al plano imaginario y con una intención simbólica. Su "unicidad" no depende de la duración o de la extensión tales como se miden en la realidad. La unicidad es acordada artísticamente. Se hace que un determinado lugar (una habitación, edificios varios, o una ciudad) aparezca como el lugar privilegiado de la acción, volviéndolo unitario por su relación con ella. Se hace que el tiempo (sea un día, o muchos) se vuelva "uno" mostrando su transcurso como un todo ligado a la acción y organizando sus partes como instancias que se articulan siguiendo el despliegue de la misma.

No se trata de una regla extrínseca, sino de una estilización: forma dependiente del contenido.

Además, esta estilización se da en las obras dramáticas como en las narrativas (de acuerdo, por supuesto, con sus distintas posibilidades).

Las "unidades concertadas" en las obras dramáticas de Camus

Las obras dramáticas de Camus -"Calígula", "El Malentendido", "El estado de sitio", "Los justos"- muestran variantes del procedimiento.

En "CALIGULA", la acción se desencadena como consecuencia de una "idea" que el protagonista decide desarrollar lógicamente aplicándola a

la realidad. La idea es: "hacer posible lo que es imposible" gracias al poder que detenta. Con ese poder pretende cambiar el orden de las cosas. Esta idea y esta decisión son expuestas en el primer acto: "Yo haré posible lo imposible". Los tres siguientes constituyen los pasos sucesivos en que se despliega la lógica del protagonista en oposición a la lógica de la realidad. En el segundo acto, el "yo" despótico desprecia a los hombres y los aniquila uno a uno; en el tercer acto: el "yo" burla a los dioses y se vuelve destino; en el cuarto acto: el "yo" alcanza la soledad y la desesperación. Tiene que admitir que "lo imposible" no es posible, y que su lógica de aniquilación ha concluído por reducir su yo a "nada". Su muerte no es sino la última consecuencia.

El tiempo marca, pues, estos pasos, y marca también la tensión entre la lógica del protagonista y la de la realidad, sostenida y creciente hasta alcanzar el punto más alto. En él se revela la "medida". El lugar, por su parte, se asocia a la situación trágica: es la sede del poder imperial, único que pudo haber suscitado esa lógica de "lo imposible". En este sentido, brinda la ocasión de la situación trágica: azuza la "idea" y permite el despliegue de esa lógica. Esa lógica loca que quiso proyectarse hasta la luna, vuelve y se cierra sobre sí misma hasta llegar al punto del máximo encierro, al centro mínimo, la "nada" del yo que se refleja en el espejo, símbolo de lo IMPOSIBLE.

En "EL MALENTENDIDO", el tiempo y el lugar se estrechan hasta llegar a las dimensiones prescriptas por la regla clásica de las tres unidades. Es que la anécdota se reduce a un mínimo. Cabe dentro de esas dimensiones: un día, en un albergue de campaña en Europa Central. Pero la distribución de los ac-

tos en las horas del día, como en las partes del lugar, aparece simbólicamente vinculada con el desplegarse de la situación trágica. Se empieza al medio día: "la luz entra a raudales" (I,p.1794), indican las rúbricas sugiriendo la desmesura de la esperanza del protagonista. En un mundo lejano, luminoso, a orillas del mar, el protagonista encontró el amor y la fuente de la confianza en los seres. Pero aquí la luz permite apreciar el contraste de de esa disposición con el ánimo de las dueñas del albergue. Ellas se sienten incómodas con la luz y "tratan de no mirar"(I,p.118). El protagonista repite: "Ellas me miraban, pero no me veían" (I,p.122). Esto se une con el lenguaje de estos dos seres antagónicos: el de Jan quiere ser un lenguaje de amistad, de comunicación; el de las mujeres, especialmente el de la hermana, es defensivo, pone barreras al afecto, es "lenguaje de cliente" (I,p.134). En cuanto al lugar -la sala-, marca la entrada -hay posibilidad de volverse atrás, como lo querría María. El protagonista todavía puede allí hacerse ilusiones, puede "sentirse un poco en casa" (I,p.137), "extranjero" que se vuelve "hijo", aún cuando la hermana le señala ya la contraparte: "Sepa que se encuentra en una casa sin recursos para el corazón". (I,p.139-40).

El acto segundo tiene lugar en "la habitación" (cuando "el atardecer empieza"). La oscuridad creciente coincide con el ensombrecerse del ánimo de Jan, con su "penoso" caer en la cuenta de que "esa casa no es la suya" (I,p.152). Es el momento central y el lugar central, sombríos, en que se llevará a cabo el crimen en la oscuridad del "malentendido". "En este cuarto se arreglará el asunto", dice la hermana(I,p.145 y 152), allí Jan encontrará "una respuesta" (id.), y sabrá (sin saber, en la noche del sueño de muerte) que "esa casa, en efecto, no es la suya", ni "la de nadie" pues "esa habita-

ción está hecha para que uno duerma...", y también, mostrando su proyección de símbolo: "...y este mundo, para que uno muera" (I,p.162).

El tercer acto empieza con el alba, que para la hermana significa la "liberación", el nuevo comienzo, el salir de esa vida de prisionera para gozar de la vida plena junto al mar. De allí el lugar: otra vez la sala de espera. Pero tanto el despuntar del día como la esperanza de salir se ven frustrados cuando madre e hija se enteran de la identidad del desconocido a través de un sirviente mudo y hosco (símbolo de destino). Entonces todo se cierra nuevamente y de una manera radical. La madre dice que "ha perdido su libertad" y que "el infierno a comenzado". (I,p.166). La hija, por su parte, reconoce su condena: no podrá ya salir de allí, de esa "patria" a la que está condenada, "este lugar cerrado y espeso en que el cielo no tiene horizonte". "¡Que las puertas se cierren sobre mí!" -exclama (I,p.170) mientras que la esposa descubre el límite de toda esperanza.

"LOS JUSTOS" está organizado en cinco actos, según la manera "clásica" tradicional pero presenta las "unidades" dramáticas al modo de Camus. Los lugares varían por necesidad del desarrollo de la acción. El primero, segundo, y tercer acto se ubican en el departamento de los terroristas; el cuarto en la cárcel; y el quinto en otro departamento similar al primero. La "unidad" no es material sino significativa. Esos lugares tienen algo de común: son ámbitos de encierro que a la vez representan el aislamiento ideológico del grupo terrorista con respecto a la sociedad en que viven. Los departamentos son escondite y refugio contra la sociedad, y también baluarte donde se incubaba la lucha subversiva contra el régimen despótico del zarismo. La cárcel es el lugar donde este régimen confina al protagonista después del

atentado, pero también figura el campo de batalla entre unos y otros; allí el protagonista se permite hablar libremente y cara a cara con los representantes del régimen, demostrar su intención no "asesina" sino "justiciera" que probará, no aceptando el perdón y eligiendo la muerte. Finalmente hay un lugar que los encierra a todos: Rusia misma, figura de "destino". En el último acto, Annekov dice: "Rusia entera es una prisión". (I,p.385). Es ella la que "condena" a estos terroristas a "ser más grandes que ellos mismos" como dice Dora, a ir más lejos que el amor concreto para vivir un amor genérico, contradictorio con el primero porque obliga antes a hacer justicia.

Y justamente el tiempo en esta obra funciona como el cauce privilegiado que pone en evidencia la contradicción de fondo en que se debaten los terroristas: entre el amor concreto y el amor genérico. En el primer acto aparece planteada la contradicción: Dora es la que la vislumbra. "En la primera fila, vas a verlo...-le dice a Yanek-...Un hombre es un hombre..." Yanek contesta: "No es a él a quien mato. Mato al despotismo." (I,p.325-6). El transcurso posterior del tiempo da lugar a la confirmación de la contradicción: en el segundo acto el protagonista vive la experiencia de la misma: se da cuenta que hay "límites" que no se pueden traspasar. Que ese amor genérico por el pueblo ruso no puede ni "golpear" a los "niños", ni a los "hermanos"(I,p.338-9). En el tercer acto, el protagonista marcha a poner en obra el plan de asesinar al Gran Duque pero viviendo al máximo la contradicción. "No era tan simple" le dice a Dora antes de partir. Y ella reflexiona a propósito: "Lo amamos (a nuestro pueblo). Lo amamos con un vasto amor sin apoyo, con un amor desgraciado. Vivimos lejos de él, encerrados en nuestros cuartos, perdidos en nuestros pensamientos. Y el pueblo ¿nos ama?" (I,p.351). Aquí el

desgarramiento interior llega a un clímax. Kaliayev parte, pero antes se santigua, a pesar de no ser un "practicante" de la religión. Muestra que asigna a su acto un valor "religioso": salvar. También quiere atestiguar que ese acto lo supera a él en tanto individuo. En el cuarto acto se revela el fondo de la contradicción. Se ve que la idea justiciera del protagonista es una idea salvadora que al mismo tiempo choca, tanto con el sentimiento popular (de los que él quiere salvar), como con el de los detentores del poder. En la conversación que sostiene con el preso Foka, trata de explicar el fondo religioso de su intención: en lugar de buscar "encontrarse con Dios", buscar "encontrarse con los hermanos" (I,p.362). El mujik no lo entiende, como tampoco la Gran Duquesa. Ella dice: "No hay amor lejos de Dios", y Kaliayev: "Sí. El amor por la criatura...Amarse en el dolor." (I,p.375-6). Se ve entonces que el negar a Dios el papel de salvador lleva al protagonista a asumirlo él mismo. Y este rol lo envuelve en la contradicción de ser "asesino" para ser "justiciero" (I,p.338). La contradicción sólo se equilibra en el acto de morir para pagar vida por vida. Esto es lo que sucede en el último acto. "Yanek ya no es un asesino" proclama Dora al enterarse de que la ejecución ha sido realizada (I,p.392). Aquí se ve que el tiempo transcurrido desde el principio hasta el fin ha sido un ciclo unitario. Se cumplió en él lo que anunciaban, al comienzo, las palabras de Kaliayev; "Lo he pensado. Morir en el momento del atentado deja algo de inacabado. Entre el atentado y el patíbulo, al contrario, hay toda una eternidad. Quizás la única para el hombre" (I,p.324). El tiempo, pues, dejó de ser un fluir intrascendente. Fué una oportunidad: para prepararse a vivir a fondo la experiencia trágica que le tocó a ese hombre, Kaliayev, y que puede ser la de todos los que viven en este pe

río de la historia que Camus considera trágico.

Esta obra, en efecto, tiene la peculiaridad de representar "sucesos históricos". Una de las preocupaciones de Camus fue "volver verosímil lo que era verdadero" (I,p.1733). Esta intención coincide con la del teatro clásico del siglo XVIII, pero Camus la hace confluír con su intención estilizada. Así lo verosímil se vuelve asimismo "significativo".

En cuanto al "ESTADO DE SITIO", según el mismo Camus "no es una pieza de concepción clásica", (I,p.1732). Es un espectáculo alegórico (al estilo de las "moralidades" medievales y "autosacramentales". Por eso mismo, lleva todo al plano significativo y también a la acción, lugar y tiempo. La "intención declarada" por el autor es "centrar el espectáculo alrededor de la que le parece ser la única religión viviente en el siglo de los tiranos y de los esclavos, es decir: "la libertad", y "hacer resonar los grandes gritos que inclinan o liberan hoy en día a muchedumbres de hombres" (id.). Bajo el ropaje alegórico reaparece una situación que Camus considera trágica, con la resolución, asimismo trágica, de atenerse a los "límites" y restablecer así el único equilibrio posible entre las ansias humanas de libertad y la necesidad de un orden. La acción consiste en un desplegarse de las fuerzas contrastadas, despotismo y libertad, hasta el restablecimiento de dicho límite. Todo ello dentro del marco de una "ciudad española fortificada" y plantada junto al mar, a lo largo de la estación estival. Las murallas y el período figuran el encierro al que son condenados los habitantes, pero también la ocasión que tienen de descubrir cuál es el verdadero orden y la verdadera libertad. No el orden impuesto arbitrariamente, ni la libertad cómoda del egoísmo, sino la libertad ejercida solidariamente dentro de un orden natural

misterioso que simboliza el mar. A pesar de su estructura alegórica, resalta el contenido y la estilización trágicas.

Las unidades concertadas en la narrativa de Camus. "LA PESTE" y "LA CAIDA"

En las obras narrativas de Camus reaparece el uso de las unidades concertadas, y con la misma intención: ceñir acción, tiempo y lugar dejando de lado lo accesorio, trazando conexiones significativas para realizar lo esencial: una situación singular que estrecha al hombre apurándolo a la toma de conciencia de su condición limitada que es a la vez, su oportunidad de realización.

"LA PESTE"

El escenario de "LA PESTE" es similar al del "Estado de sitio" (siendo también semejante el suceso histórico que quiere representar): una ciudad construída al borde del mar cuyas puertas se cierran cuando sobreviene la peste. Las "pocas indicaciones" que el autor da al principio (pocas como quien planta un escenario de un drama) muestran que Orán era una ciudad cerrada ya antes: y lo era por ser autocentrada y limitada. A sus habitantes no les importa sino "trabajar para enriquecerse", y gastar el resto del tiempo en placeres fútiles y siempre los mismos. "Aplicados a hacerse hábitos" tan sólo, no miran más allá, "no tiene[^] sospechas" ni quieren tenerlas. Tienen "dificultad para morir" como tienen dificultad para contemplar el vasto panorama que los rodea. La ciudad, en efecto, "fué construída dándole la

espalda a la bahía". Desde ella "es imposible ver el mar", al cual sin embargo -señala el autor- "hay que ir siempre a buscar". Este marco cerrado caracteriza, según él, a toda "ciudad moderna": impide tener "sospecha de otra cosa" (I,p.1219-22). Y esa "otra cosa" es, justamente, la que se introduce subrepticamente en ese supuesto refugio bajo forma de peste. El refugio se convierte entonces en "prisión", a la vez que en "oportunidad". Al no poder huir se ven obligados a enfrentarla.

El que se trate de una oportunidad, hace que el tiempo se vuelva "único". Por eso, Camus le marca "límites" al tiempo: un empezar lento, como escalonando los pasos del advenimiento de la peste y del trabar relación con ella. Estos pasos, marcados con detalles en la primera parte de la obra, conducen al pleno encuentro. "A partir de ese momento", marca el autor, "la peste fué nuestro asunto común". "El tiempo pareció fijarse", agrega, señalando con ello su diferencia con el tiempo anterior, corriente, fluvente, indiferenciado. Lo que sigue a partir de aquí son instancias dentro de un lapso definido. En ellas se va desplegando el encuentro, la lucha entre las dos fuerzas enfrentadas. La fuerza inesperada que va ganando posiciones, y el despertar progresivo de la conciencia común y la capacidad de reacción de los atacados. La tensión entre ambas fuerzas es constante. Lo que varían son las modalidades de enfrentamiento. Primero se lucha por la negativa: no quieren reconocer el mal, empeñándose los habitantes en continuar con sus antiguos hábitos. Luego, de a poco, lo van admitiendo. Se lo enfrenta entonces de dos maneras: con la "reflexión" que busca interpretar su sentido, o con la actitud moral de "solidaridad" que se concreta en servicios de salvamento, médicos, entierros, etc. Al fin se llega a adquirir la experiencia

esencial: haberse despojado de la "ilusión", haber conocido los dos polos del compartir humano: el malo y el bueno. Así lo expresa el cronista: "Todo lo que el hombre podía ganar en el juego de la peste y de la vida era el conocimiento y la memoria". "Haber conocido la peste y recordarla", por un lado, y, en el otro platillo de la balanza, "haber conocido la amistad y recordarla". Es experiencia trágica por antonomasia, lúcida en su doble aspecto, y cerrada sobre sí misma: "Haber vivido en el desgarramiento y en la contradicción, sin haber conocido nunca la esperanza". (I,p.1459).

En "La Peste", la acción, el lugar y el tiempo son presentados objetivamente, como corresponde en una "crónica" que, con su simbolismo, lo que se propone es describir el vasto cuadro de una realidad externa, vivida y compartida por los hombres durante el período de la guerra: episodio histórico, con resonancia universal que puso en evidencia el trasfondo trágico del existir del hombre en el mundo.

"LA CAIDA"

En cambio, en "LA CAIDA", la intención del autor es describir "un comediante trágico". Se trata de la subjetividad de un ser obsesionado por la culpabilidad -la suya y la de todo el género humano". La exhibe y la predica, forzando así -para él y para todos- una máscara que encubre el verdadero rostro humano, y escapando así a una auténtica moralidad. De acuerdo con este contenido, todo es presentado de una manera subjetiva y sugiriendo falsedad. El personaje, aunque se dirige a otro, no cesa en su monólogo. El lugar y el tiempo pierden consistencia de realidad, y se convierten en pro-

yecciones fantásticas de la mente. Lo mismo ocurre con la acción: tan sólo una especie de rumiar sucesos pasados, nunca digeridos, en el antro tenebroso y pervertido de esa mente distorsionada. Es ella la que busca el entorno: la ciudad de Amsterdam. Y lo transforma: el mar y las brumas que la envuelven figuran el lugar de la visión confusa y de la perfecta evasión de responsabilidades para consigo mismo y para con los demás hasta llegar a la traición. "Holanda es un sueño -dice Clamence-, un sueño de oro y de humo..." y su mar brumoso conduce a aventuras fantásticas, "a Cipango, a esas islas donde los hombres mueren locos y felices". (I,p.1428). El sueño es el medio de huir de la conciencia y de la solidaridad. El sueño es romanticismo, abisma al hombre en la ilusión, en el ego caprichoso, separándolo cada vez más de su realidad auténtica y la del mundo. El sueño se convierte entonces en locura y en infierno. Amsterdam lo representa con sus "canales concéntricos", "como los círculos del infierno", que aíslan más y más. Es un

"infierno burgués -señala el monologante-, poblado de malos sueños. Cuando se llega allí desde el exterior, a medida que uno pasa esos círculos, la vida, y por lo tanto sus crímenes, se vuelve más espesa, más oscura...Aquí, estamos en el último círculo. El de los..." (I,p.1483)

Se deja caer la palabra: traidores. Allí todo se inmoviliza, se fija en glacial cinismo: se le llama "estar en el corazón de las cosas" a lo que son sus antípodas: el instalarse en la insensibilidad y en la traición. Este centro está figurado por el bar "Mexico-City" adonde confluyen

los "marinos de todas las nacionalidades". Es el lugar de la confusión definitiva de las lenguas, donde nadie se comunica y es innecesaria la comunicación; donde el que "preside esos destinos" ha dejado de ser un hombre: es un ser deformado definitivamente (como lo es Lucifer), un "gorila" que no responde a nadie, cuyo "mutismo es ensordecedor".

La "acción" consiste entonces en adentrarse más y más en esta visión de la deformidad humana, como rondándola y reforzándola siempre más en las sucesivas instancias de un tiempo que ya no es el tiempo común, el de "la continuidad del día a día", el de la "superficie de la vida"(I,p.1501). Este es el tiempo de "la caída", oportunidad de descender hasta ese abismo en que el rostro humano llega a ser una caricatura de lo que es. El guía, en efecto, en su iglesia de Mexico-City, predica "a las buenas gentes someterse y solicitar las comodidades de la servidumbre, presentándolas como las de la verdadera libertad".(I,p.1546). El nuevo "Juan Bautista" profetiza la confusión: "Mezcla" en su irónica acusación "lo que le concierne y lo que concierne a los otros", hasta fabricar "un rostro que es el de todos y el de ninguno", y que pretende ser "espejo" en el que todos pueden reflejarse.

"La Peste" y "La Caída" son obras de simbolismo inverso. La primera muestra la auténtica situación trágica, oportunidad para el hombre de conocerse y conocer a los demás y de asumir una conducta individual y solidaria, acorde con los límites de esa situación. La segunda indica lo opuesto: es ocasión falsa, visión falsificadora, vivencia de una mentira. El destino es fantasía; lo sacro, infernal; la acción, inacción. Clamence no es trágico, sino "comediante trágico"; y esta inversión farsesca es puesta al descubierto a través de una estilización que unifica subjetivizándolo todo,

envolviéndolo todo como "detrás de una cortina de palabras". (1)

Conclusión: la extensión no es incompatible con la unidad

Camus adapta el uso concertado de las "unidades" a las características que le ofrece cada género. En las obras narrativas largas, se beneficia con las ventajas de la extensión que hace posible un dibujo más amplio de situaciones, más completo y acabado en los detalles, y que da oportunidad para introducir reflexiones -que permitan al lector recibirlas-. El cauce narrativo, en "La Peste", permite pintar un vasto panorama humano, y permite también la inclusión de meditaciones acerca de la existencia como las de los sermones del Padre Paneloux, las del diario de Tarrou, o las del cronista Dr. Rieux.

Algo similar ocurre en "La Caída". El monólogo se extiende, gana en posibilidades discursivas, y ofrece al lector ocasión de reflexión y descanso.

La extensión no es incompatible con la unidad, en estos casos, por lo ya dicho. Ella reside en el centrarse en una acción, ceñida dentro de un lugar significativamente relacionado con ella, y compaginada con el avance de un tiempo al que se reduce a unidad condensándolo en momentos cumbres decisivos dentro del curso de la acción.

(1) Robert Quilliot, Presentación de "La Chute", I,p.2012

Las unidades concertadas en la narrativa de Camus. Los relatos breves

En los relatos breves de "EL EXILIO y EL REINO" encontramos o tras variantes del procedimiento de unificación de acción, tiempo y lugar. Camus los estrecha hasta llegar, en general, a los límites estrictos de las "unidades dramáticas" tal como aparecen en el teatro francés clásico.

Esa limitación es comprensible y adecuada, si se tienen en cuenta las características de esa variedad narrativa que es el cuento. Su brevedad exige condensación y simplificación de la trama (lo mismo que en una obra dramática), y se presta tanto al enfoque esencialista como a la estilización formal, coincidiendo así con el espíritu de tragicidad (según lo entiende nuestro autor).

En el cuento, como en el drama, se empieza "in medias res", en el momento en que la acción va a entrar en su faz decisiva. Pocas horas bastan para llevarla a culminación y definirla. Y precisamente dentro del cuadro de un lugar que la ciñe, que impide la dispersión o la huída, y que obliga a quedarse allí enfrentando ese momento decisivo.

Así, en "La mujer adúltera", la mujer que durante veinte años se ha dejado llevar por un hábito de "amor odioso" por miedo a la soledad, al salir, en un viaje con su marido, de esa cotidianidad envolvente, y llegar al oasis del desierto, encuentra allí esa oportunidad. Descubre "el reino", que "desde siempre le había sido prometido", y "que nunca, sin embargo, sería suyo, nunca más, sino en ese momento fugitivo..." (I,p.1570) Pocas horas bastan, pues, para que madure su decisión de entregarse a la noche y a su cielo estrellado. Esa entrega es una unión mística. Es encuentro consigo misma y con la patria original; contacto con el vasto mundo, iluminación,

y plenitud saciante. La unidad de lugar -el desierto-, se articula con las tres fases características de toda experiencia mística. Las primeras horas del día corresponden a la vía purgativa (el despojarse de la impureza de la vida anterior). La escalera del fuerte, por la que asciende en la tarde, es camino ascensional que lleva a la iluminación. La misma escalera, más tarde, en la noche, es camino definitivo hacia lo alto, hacia el lugar de su fusión con "los espacios de la noche". (I,p.1559-75).

"El renegado" es un relato en forma de monólogo que comienza al despuntar el alba y termina en el crepúsculo. En él, -el movimiento de un sol (que es como el acero de una espada) acompaña las elucubraciones alucinadas de este "espíritu confuso", que recuerda al "hombre del subsuelo" de Dostoievsky y que, como éste, se halla atrapado en tinieblas (simbolizadas aquí por el sol que lo enceguece y le quema el cerebro) y confinado en el ámbito de la ciudad de sal, reino del dios del odio. Una estructuración tan ceñida en tiempo y espacio colabora con el desarrollo del monólogo y su inutilidad: todo sugiere lo "inexorable" de la alienación, la situación sin salida por falta de contacto con lo objetivo real (I,p.1579-93).

En "Los mudos" la acción se desarrolla en una jornada de trabajo de Ivars. Su escenario es la ciudad, cuyo centro es la tonelería y cuyo límite es el mar. Con indicaciones breves, pero precisas, el autor marca los momentos principales del día -mañana-mediiodía-atardecer- que son como hitos en las vivencias de encuentro del protagonista . Los relaciona con su desplazarse de la casa a la tonelería (lugar central, diurno, de encuentro con sus

camaradas) y el retorno con la visión del mar (promesa de encuentro místico, en soledad). La ambigüedad del destino humano queda expresada en estos dos encuentros.

En "El huésped" la acción es sobre todo interior: una lucha trabada en el alma del protagonista (que a veces se proyecta hacia afuera). Esa acción va de un mediodía a otro mediodía: de un mediodía de nieve y frío a otro invadido por el sol y el insoportable calor. En los dos extremos, el clima agresivo, violento, inhumano, está vinculado con la vivencia del protagonista. Este no será comprendido por el nativo del lugar al que trata de ayudar. La indiferencia del huésped condice con la del lugar desértico, patria de elección, en que se empeña en permanecer.

En "La piedra que crece" el lugar también es uno y cerrado. Es en ese villorrio ceñido por la selva brasileña que el protagonista deberá decidirse. Deberá decidir si se trata o no del "lugar del encuentro", del reino que busca y que lo espera. La vacilación, la lucha interior del europeo que ama la civilización de la que proviene, pero, que al mismo tiempo sufre por verla degradada en el presente (en manos de "policías o mercaderes"); así como la atracción y el rechazo de un mundo nuevo, fresco, aunque también con-taminado por la superchería y la indolencia, hacen probablemente necesario que la acción se alargue un poco más. Las dos jornadas deslindan la actitud del ingeniero d'Arrast; la de observador dubitativo en la primera y la de partícipe decidido en la segunda. Esta segunda parte termina en una entrega final a lo que siente que es "vida que recomienza".

"Jonás" es una especie de caricatura trágica. Describe "al artista en su trabajo". Pero ese artista es lo contrario de lo que debería ser. Confiado en su "estrella", y descuidando todo esfuerzo, se deja llevar a lo largo del tiempo, permitiendo que los demás invadan su lugar de trabajo. No deslinda los campos del arte y del vivir comunitario. Los "confunde", sin darles a cada uno la medida de atención que les correspondería. Desgarrado en su interior entre sus dos vocaciones, no sabe ponerlas en equilibrio por falta de lucidez y de energía.

Su obra acaba en nada, mostrando así que la acción ha sido negativa: pasividad que proviene de la "mezcla" de los órdenes de cosas, que es lo contrario de tensión fecunda y del equilibrio. A esta falta de verdadera unidad de acción, le corresponde la falsedad de la unidad de lugar: taller que no es taller, por la intromisión de familiares y amigos. Lo mismo puede decirse del tiempo: se lo muestra fluyendo indefinidamente, estérilmente, y con él "ese trabajo confuso y llevado a la deriva", hasta desembocar en un "naufragio".

Obra simbólica, expresa conceptos enunciados en "El Discurso de Suecia". Jonás no fué ni "solitario" ni "solidario". Lo mezcló todo, desnaturalizándolo todo, y acabó en la impotencia, arrastrando consigo a los mismos que ilusamente pensó ayudar. Este irse a pique de todos, y la responsabilidad del hombre, están indicados por la cita del libro de la Biblia que lleva el nombre del protagonista, Jonás: "Tiradme al mar...pues sé que soy el que atrae sobre vosotros esta gran tempestad". (Jonas,I,12).

Jonás desperdió su oportunidad, y ésto está indicado por la significativa pérdida de su "lugar" de artista, por el caos de su hogar, y

por el alargarse de un tiempo sin contornos.

Conclusión: La estilización clásica es el logro peculiar del clasicismo de Camus

De todo lo anterior resulta que el clasicismo, en Camus, no es sumisión a esas formas llamadas habitualmente (escolarmente) clásicas. En consecuencia de su concepción artística dependiente ella, a su vez, experiencia y visión de la realidad humana. Al ser su experiencia y su visión, trágicas, es natural que busque formas imaginarias adecuadas para poner la tragicidad en evidencia, llegando así a lo que hemos llamado estilización trágica. La estilización trágica es pues, el logro peculiar de este clasicismo. Es un modo general de componer el material temático.

A la estilización trágica resulta especialmente afín lo dramático. Lo dramático (más allá de las distinciones entre tragedia y melodrama, o sus variantes intermedias) es esencialmente oposición, enfrentamiento y lucha. A la vez, formalmente, pide condensación, simplificación y una cierta manera de definirlo todo reduciéndolo a líneas fundamentales.

Pero, como se ha visto, este modo es general e informa también las obras narrativas de Camus. De allí resulta un acercamiento entre los dos géneros y un aporte a la narrativa: un enriquecimiento que no invalida, con todo, las características fundamentales que la distinguen del género dramático.

Diferencias de género: duración dramática y duración novelística

Camus, en efecto, es consciente de las diferencias de género. Cuando adapta el "requiem" de Faulkner, destaca la necesidad de transformar la "estructura de la obra". Deberá "confiar al decorador y al escenógrafo el cuidado de hacer sentir el carácter religioso de los lugares" puesto que han de desaparecer en la pieza los capítulos descriptivos de los mismos. Incluso las "partes dialogadas de la novela" son sometidas a un procesamiento que las haga aptas para el drama. "No pueden ser retomadas tal cual" -indica- pues así "continúan siendo en muchos aspectos escenas de novela". Y, lo que es más importante, señala la diferencia entre "la duración dramática" y "la duración novelística". Es un "ejemplo privilegiado" -dice- para apreciar "qué distintas son la una de la otra". "Lo abreviado, la condensación, la alternancia de rigidez y explosión, son las leyes de la primera". En cambio, "el libre desarrollo y una cierta ensoñación son inseparables de la segunda". "Por lo cual -continúa- se debió redistribuir esos diálogos en el interior de una continuidad propiamente dramática", y las consecuencias son: "hacer avanzar la acción, sin cesar nunca de mantener el suspenso"; "subrayar la evolución de cada personaje y llevarla a término, clarificando los móviles sin arrojarlos a una luz demasiado cruda"; "y, por fin, reunir en la elevación final todos los temas comenzados u orquestados durante la acción" (lo que concuerda también con la imagen del arco gótico: aquí: en su ensamblaje con los otros). (I,p.1867-8).

Camus vuelve a deslindar los campos específicos entre la novela y el drama en ocasión de la adaptación de "Los Poseídos" de Dostoievsky, con la diferencia de que allí se limita tan sólo a "redistribuir la no-

vela dentro de una arquitectura dramática", dividiéndola en actos y seleccionando y reordenando los diálogos. Respecto de la "duración", juzga que la de la novela no debe ser cambiada, por ser en sí dramática. Dice, a propósito: "No hay duración en Dostoievsky (como la hay, por ejemplo en "La guerra y la paz") sino condensaciones furiosas, seguidas de paroxismos. En mi opinión, se trata del verdadero tempo dramático. Yo no tuve más que calcarlo"(I,p.1892)

Acercamiento de los géneros

Como se ve, si bien Camus deslinda los campos de la novela y los del drama, no los ve separados completamente. Esa última observación acerca de la "duración" (o "tempo") en Dostoievsky parece demostrar que, puesto que Camus no deja de considerar a "Los Poseídos" como una "admirable novela", este cauce literario puede recibir aportes de la dramática y enriquecerse con ello.

Regla: "Adaptar la forma al contenido"

Creo que eso es, precisamente, lo que hace Camus en sus propias novelas o relatos largos (cuando se trata de un aporte formal que convenga al contenido).

Esta adecuación de lo formal al contenido es fundamental. Lo hemos visto en la utilización de las "unidades concertadas" de acción, lugar, y tiempo, que semejan a las "unidades dramáticas"; responden a la intención de tragicidad que quiere transmitir y se adecúan a las diferentes posibilidades del "relato corto" o el "relato largo".

Pero también se observa esta necesaria relación entre "contenido" y "forma" cuando utiliza otras modalidades o técnicas dramáticas. Es bien clara su intención en "La Caída" (y bien alejada de una mera búsqueda de "forma por la forma"). Entrevistado pocos días antes de morir, se le preguntó su opinión acerca del "nouveau roman", y si existía relación entre las búsquedas de éste y su técnica en "La Caída". Camus contestó:

"El gusto de las historias no morirá sino con el hombre mismo. Esto no impide buscar siempre nuevas maneras de contar, y los novelistas que Ud. menciona (Sarraute, Simon, Grillet) tienen razón al desbrozar nuevos caminos. En cuanto a mí, todas las técnicas me interesan y ninguna me interesa en sí misma. Por ejemplo, si la obra que quiero escribir lo exigiera, no vacilaría en utilizar una u otra de las técnicas de las que Ud. habla, o las dos juntas. El error del arte moderno es casi siempre hacer preceder el medio al fin, la forma al fondo, la técnica al tema. Si me apasionan las técnicas de arte y si busco poseerlas a todas, es porque quiero servirme de ellas libremente, reducirlas al rango de útiles. En todo caso, no creo que "La Caída" pueda relacionarse con las búsquedas de las que Ud. habla. Es mucho más simple. Utilicé allí una técnica de teatro (el monólogo dramático y el diálogo implícito) para describir a un comediante trágico. Adapté la forma al tema, eso es todo". (1)

(1) Publicado en "Venture", primavera-verano 1960, II,p.1927

Otras "técnicas de teatro"

La declaración no deja lugar a dudas. Y, evidentemente, cuando Camus combina narrativa con técnicas de teatro, lo hace siguiendo esa misma regla: por juzgar que sirve a su propósito, ganando en posibilidades expresivas. "La Caída" es un "relato" en primera persona. Pero no es una simple relación de hechos sucedidos. Es, sobre todo, confesión irónica y desafío. Hay en el fondo de esa alma que se desnuda cínicamente una tensión, una lucha no resuelta y que no quiere ser resuelta, desprecio por sí mismo y por el género humano, desesperación. La forma justa para hacer sentir ese fondo autocentrado y contumaz, incapaz de desprenderse del "ego", es el monólogo dramático. Pero no un monólogo hacia adentro, un hablar consigo mismo para encontrarse. El protagonista no trata de comprenderse, ni menos de reformarse. Al contrario, quiere creer que todos los demás son como él, que la culpa de lo que él es la tiene el género humano al que pertenece. Por eso se dirige hacia éste, le echa en cara lo que, según él, trata de ocultar, se burla. Y por eso este monólogo es al mismo tiempo "diálogo implícito". La segunda persona, el que escucha, aparece constantemente a través de las palabras del protagonista, buscada tan sólo como recipiendario pasivo de esa descarga agresiva y que no quiere respuesta. Ahora bien: no le basta a Camus la mera forma dramática. El enfrentarse irónico se alarga de una manera que resultaría cansadora sobre las tablas, pero que sí puede soportarse en varias dosis de lectura. Incluye reflexiones sobre la vida que pueden recibirse mejor a solas. Por eso es más adecuado incluir la técnica dramática dentro del cauce narrativo.

Algo semejante sucede en "La Peste". Camus la estructura dramáticamente de acuerdo con sus propósitos de reflejar una situación trágica.

Así lo hizo notar con razón Morban Lebesque: "Se le debe (a Camus) -observa- la única tragedia de la ocupación y de la Resistencia, la única obra de arte que distancia esos hechos y los eleva hasta la fábula; desplaza esos años sombríos en el tiempo y en el espacio; y con ello, aclarando la historia, los vuelve reconocibles para todas las generaciones. He aquí el espectáculo total: se llama "La Peste". ¿Se lo ha notado? Tragedia hasta en su distribución de cinco grandes capítulos -como los cinco actos tradicionales de la tragedia clásica-, "La Peste" ignora el nombre de novela sobre la tapa. Es que ella se sabe crónica dramática, teatro encerrado en un libro. Nada falta allí: plantación del decorado, Orán; levantamiento del telón sobre los personajes; fatalidad de las puertas cerradas -la ciudad apestada se cierra sobre nosotros como una sala de teatro después de los tres golpes-; narradores que hacen oficio de coro; gradaciones de una acción eminentemente dramática; y hasta el azote de la epidemia golpeando al cielo por encima de los actores, como una sonorización patética en bambalinas...(1)

Se podría agregar, respecto del "decorado", que Camus lo "planta" de manera dramática, con "algunas indicaciones" (como hace Dostoievsky en "Los Poseídos"). Y respecto del "lenguaje", que Camus retoma en él aquel "simbolismo de los cuatro elementos" que admiraba en Esquilo, Melville y Shakespeare. Aire, mar, sol y tierra, recobran allí su fuerza primitiva y su valor significativo, aludiendo a realidades elementales y desnudas de acuerdo con la intención de la estilización trágica.

(1) Morban Lebesque, "La passion pour la scène, en "Camus", collection "Génies et réalités", Hachette, Paris, 1964, p.169.

La decisión del autor de aunar la estructura dramática con el cauce narrativo se debe sin duda a la amplitud del material que se propuso manejar: una historia completa con personajes numerosos y variados que ofrecen toda clase de reacciones, y también reflexiones que sería imposible poner en el espacio limitado de la escena y en pocas horas de representación.

Además, el mismo Lebesque indica otra razón que tiene que ver con la esencia de lo trágico según la concibe Camus y que, no obstante, parecería lograrse mejor en el cauce narrativo que sobre las tablas. Se trata de "lo sagrado", difícil de recrear en el teatro contemporáneo y del cual, sin embargo, "vive en nosotros un resto, en nuestras meditaciones, nuestra imaginación, nuestras angustias". "Solos delante de un libro con la metafísica -pues en última instancia, con o sin dioses, el hombre es un animal metafísico-, le damos a la acción relatada aquella parte de sombra y de más allá que las luces del teatro han disipado. El único público de tragedia es, hoy en día, un lector aislado. Bajo los focos de la escena, Zeus, demasiado real, es increíble; en las páginas de un libro, se dirige todavía a nosotros disfrazado bajo palabras evocadoras" (2)

Así explica Lebesque el éxito de "La Peste", narración, y al contrario, el fracaso de "El estado de sitio", drama.

Se ve que la colaboración de técnicas y modalidades dramáticas con la narrativa en Camus, obedece a razones de fondo, y resulta expresivamente enriquecedora.

(2) id.

"La verdadera tradición del arte"

Camus se mueve con libertad dentro del campo de la literatura. Reconoce las modalidades propias de cada género, y se adapta a ellas. Pero distingue siempre entre lo que les es esencial y lo accesorio. No se ata a formalismos de escuela, a leyes extrínsecas consagradas por la costumbre, ni a vigencias impuestas por la moda. Tampoco busca innovar en lo formal porque sí. Su regla es siempre, adecuar la forma al contenido y, en cuanto a los géneros, conciliar su propia intención y estilo general con las posibilidades de cada uno. Esta actitud equilibrada de respeto y libertad es propia de un autor clásico. En esta actitud sigue a los clásicos y a la "verdadera tradición del arte", no imitándolos a ciegas.

Esta actitud proviene de su convicción y experiencia de artista que encuentra confirmadas por el ejemplo de los grandes autores clásicos. Así, por ejemplo, hablando de teatro, dice:

"Mi experiencia (como actor, escenógrafo y dramaturgo) me ha enseñado en primer lugar que había, como se dice, leyes en el teatro; y luego, que esas leyes han sido hechas para ser violadas. Leo con frecuencia que tal o cual pieza no respeta las leyes del teatro. A los que hablan siempre de esas leyes, los desafío a definir las evidencias que todos conocemos, nos daremos cuenta que ni los trágicos griegos, ni Shakespeare, ni Molière, las tuvieron en cuenta llegado el caso. Aprendí sobre las tablas que el teatro se inquieta por pocas cosas: una tela para el decorado, y, para la pieza, caracteres y un lenguaje" (I,p.1747).

Esta actitud amplia y abierta hace que se interese por autores dramáticos dispares en cuanto a ideas y concepciones artísticas (desde los grandes trágicos griegos, los clásicos franceses, Shakespeare, hasta los dramaturgos españoles). Esta actitud hace también que reconozca el aporte dramático y trágico de autores que no escribieron dramas (Defoe, Melville, Dostoievsky, Faulkner). En todos ellos encuentra algo común: su contenido universal y el haber logrado trasvasarlo a formas adecuadas. Es esto lo que les hace considerarlos clásicos. Y a su vez, Camus, es clásico en cuanto intenta hacer lo mismo en sus obras.

Esa amplitud de miras y el interés por ejemplos tan variados se justifica también por el hecho de haber vivido un período históricamente crítico, y caracterizado por la búsqueda en el campo intelectual y artístico. Camus se vuelve hacia los autores en los que encuentra un eco de sus inquietudes. Toma de cada uno lo que le resulta afín con su visión y experiencia de la vida, y asimismo prueba técnicas y procedimientos de estilo que le resultan acordes con su propia intención de artista.

Este constante indagar y probar de Camus, se refleja en su obra. Esta no ofrece una apariencia uniforme. Pasa del drama al ensayo y de éste a la crónica, y de allí al cuento y así sucesivamente. Además dentro de un mismo género, intenta muchas modalidades y técnicas. En el drama, va desde la tragedia de factura clásica al drama alegórico al estilo del auto-sacramental. En la narrativa, desde el uso de la técnica mecánica de la novela americana a la del mito trágico y a la del monólogo dramático, y al cuento de factura dramática.

Géneros y estilos distintos, obra única

Camus en una entrevista, de diciembre de 1959, dice haber uti-lizado "estéticas y estilos muy diferentes en sus libros sucesivos", y no haberse sometido a ellos, sino considerándolos a todos como "medios al servicio de un fin único". Este fin, que declara "conocer a penas", es ^{sin} duda la expresión de su visión, de su experiencia, de sus aspiraciones.

Encontramos otra declaración semejante referida a los géneros por él transitados. Dice en la misma entrevista:

"He escrito en planos diferentes para evitar la mezcla de los géneros. Compuse piezas en el lenguaje de la acción, ensayos en forma racional, novelas sobre la oscuridad del corazón: Es cierto que esos libros diferentes dicen lo mismo. Después de todo tienen un mismo autor, y todos juntos forman una obra única -que me descorazona con frecuencia, y que sinceramente abandono al juicio de la crítica..." (II, p.1926).

Estas declaraciones, formuladas poco antes de morir, tienen por eso mismo un valor definitivo. Mirando hacia atrás, hacia una trayectoria cumplida, Camus vislumbra la línea unitaria que engarza obras en apariencia tan distintas. En el fondo, se trata de la experiencia de un hombre, de la visión de un intelectual, y de la intención de un artista de devolverlas transfiguradas por los medios del arte.

La unidad de la obra hay que buscarla, no en lo aparente de las técnicas o estilos, sino en el trasfondo vital e ideológico en el que se enraízan. Es unidad de intención que se trasunta en general en lo que hemos

llamado "estilización trágica". Hasta en el ensayo racional hallamos un trasunto de la misma: Camus elige más bien la contraposición que el silogismo y busca en el balanceo del "pensamiento aproximativo" la justa medida, el τὸ ὑστέρησον que caracteriza según él a toda verdad especulativa o moral.

Esta misma intención es la que guía sus experiencias en el campo imaginario. Camus dice haber buscado también en él ante todo la verdad, y los valores de arte que la reflejan".

CONCLUSIONES

- Albert Camus tiene del arte un concepto clásico. Como en todo clasicismo, sus ideales son: adecuación de lo formal al contenido, medida, equilibrio, unidad.
Enuncia una regla artística con validez universal.
- Camus se coloca en la línea de la tradición clásica del arte occidental de origen griego, interpretándola y reviviéndola de acuerdo con su propio pensamiento. En efecto, Camus llega a este concepto clásico del arte no por imitación, ni por una preocupación formal, sino como resultado de su concepción del hombre y de la realidad en general.
- Su ideal artístico de medida proviene de constatar que "hay una medida de las cosas y del hombre". La rebeldía humana revela esa medida y busca, ponerla en evidencia, a travez del arte. La rebeldía no es pura contestación o negación de un cierto estado de hecho sino, sobre todo, reivindicación de esa medida. La rebeldía quiere hacer visible el rostro humano permanente: la naturaleza humana y "la medida y el límite que están en el principio de esa naturaleza". Asimismo, "reivindica una parte intacta de lo real cuyo nombre es la belleza".

Naturaleza humana y belleza serán, pues, para el arte, los patrones de medida.

- El ideal de "medida" está relacionado, de una manera nueva, con el ideal de "equilibrio". A esa "medida" no se llega directamente, como sucede en las visiones esencialistas tradicionales. A la medida se la vislumbra en un balanceo del espíritu entre negar y afirmar. Esto es, también, consecuencia de tomar a la rebeldía humana como punto de partida. En la rebeldía se observa un movimiento contradictorio: se niega algo, y se afirma algo. El rechazo de la realidad no es absoluto sino reivindicatorio; la afirmación no es absoluta sino condicionada. La rebeldía se origina, justamente, como respuesta a una realidad de doble rostro que muestra aspectos negativos que frustran el anhelo humano (finitud, enigma, injusticia, mal en general); y aspectos positivos saciantes (posibilidad de conocer, de crear, de amar, valores en general). Ese movimiento pendular lleva a un límite intermedio, en que queda a la vista la medida de los componentes antinómicos de la realidad y se establece el equilibrio de las respuestas humanas contradictorias.
- El arte se propone "reflejar la verdad", y debe proponerse, a su vez, ese movimiento contradictorio pendular. Debe ser "rechazo y consentimiento". El rechazo da testimonio de la protesta y el consentimiento exalta el valor. Llegar a la "medida" es llegar al punto de "equilibrio". Esta es la regla de arte: regla de equilibrio.
- Es una regla difícil que requiere lucidez y esfuerzo, ya que el hombre (y

por consiguiente el artista) tiende a absolutizar la negación o la afirmación. Es necesaria una constante rectificación para evitar caer en un extremo o en otro: en la "desmesura". Además llegar al equilibrio no significa encontrar una síntesis, una resultante o un compromiso entre las realidades contrastantes o entre los dos movimientos de respuesta operativa. Al contrario, en el equilibrio los opuestos se refuerzan, se apuntalan respectivamente. Equilibrio quiere decir "tensión". Este arte clásico es resultado y testimonio de esa tensión.

- Por estas razones, este clasicismo es definido como "romanticismo domado", siendo el romanticismo, para Camus, sinónimo de desmesura y de actitud polarizada (y por lo tanto irrealista y estéril en el campo creativo). El clasicismo, por el contrario, es realista pues admite la realidad bipolar; y es fecundo porque corrige la realidad poniendo en evidencia la contradicción y equilibrándola.
- En esto consiste la "unidad" de este arte clásico: en dar forma al contraste dominando las tendencias a la desmesura y mostrándolo en su tensión más dura. La imagen que la expresa es la de la ojiva: forma unitaria sí, pero no simple, sino compuesta. En ella, como en este arte, las fuerzas componentes no se integran simplemente, sino "se apuntalan mutuamente con sus respectivas fuerzas".
- Por eso, este clasicismo encuentra un cauce privilegiado en la tragedia. La esencia de la tragedia es tensión: lucha ininterrumpida y vibrante entre dos

fuerzas "igualmente armadas en razón". En ella se vuelcan, sin confundirse nunca, las corrientes antinómicas de la rebeldía, de la negación y de la afirmación, y la experiencia del hombre-Camus del "revés y el derecho" de la vida.

- La frase de Edipo: "está bien que así sea", expresa la actitud del hombre trágico que resume este clasicismo: esa voluntad de atenerse a la realidad bipolar reconciliándola, en última instancia, en la decisión de no traicionarla.
- Se ve entonces que la unidad de este arte clásico proviene de la "unidad de intención". No depende del tema, ni de una arbitraria figuración, sino de la voluntad lúcida del artista de dominar: dominar su material temático y expresivo domando, asimismo, sus inclinaciones. No caerá en un exceso de libertad (formalismo) ni en un exceso de sometimiento (realismo); no mostrará sólo la faz de grandeza, ni sólo la de la miseria; no olvidará el aspecto de la pasión, pero tampoco el de la razón, etc...
- La unidad de intención cristaliza en el "estilo": configuración unitaria que pone en evidencia dicha voluntad de "no omitir nada", de "no mutilar nada", así como de "no agregar nada", es decir: de no ir ni más acá ni más allá de la "medida". En este sentido y por un camino propio, Camus llega a reeditar el antiguo concepto griego del τὸ μέτριον, la justa medida. Aplicado a la configuración de la obra de arte, coincide con la teoría que Platón expresa en "El Político".

- Desde el punto de vista del contenido, el estilo refleja la particular visión de cada artista. En el caso de la obra de Camus, esta visión de lo contradictorio y de lo trágico lleva implícita negar la trascendencia. Camus habla, por cierto, del misterio, del enigma, de lo sagrado; pero esto es tan sólo, el lado "oscuro" al que no se puede llegar. Según él, queda más allá del límite de lo humano. Camus no admite ni la ilusión, ni el malentendido, ni la inspiración, ni la evasión a la fantasía, ni el jugar irresponsable con las palabras, por juzgar que sería una infidelidad a este mundo. Por la misma razón, tampoco admite la esperanza en un más allá. Quiere instalarse en la realidad tal cual es, contradictoria y cerrada. Ella brinda al hombre la única oportunidad de ser, y de ser feliz. El hombre debe realizarse en equilibrio dentro del círculo de lo dado, de lo posible. Su estilo artístico busca encarnar este peculiar tipo de unidad: unidad cerrada, unidad de oportunidad. Unidad que es universal, que vale para todos. Esta intención aparece en su modo de tratar el material temático: presenta su historia como una situación trágica, emplazándola dentro de límites precisos de tiempo y espacio. Acción, tiempo y espacio aparecen como unidades concertadas con un valor de símbolo: muestran el único cauce posible que, para ser, le es acordado al hombre: el límite de su condición y la ocasión de realizarla concretamente. Cada historia, por ello, es un mito: encarnación de una situación general. Esta "estilización trágica" (como su autor la llamó más de una vez), en la que todos los elementos expresivos están ordenados para significar lo trágico de la condición humana, es también una respuesta que la confirma y pone en evidencia su valor, fuente para el hombre de honor y de felicidad.

- Esta es la única trascendencia admisible: la del arte en el que lo particular se eleva al rango de lo universal, en el que la realidad es transfigurada por la aspiración humana de belleza y de unidad, pero también en la línea de lo que dicha realidad es. En efecto, para Camus, lo real promete esa trascendencia a través de la belleza. El artista descubre este valor que huye en el devenir y se propone rescatarlo y darle plenitud. De este modo la creación artística (y no una síntesis o compromiso lógico) resuelve la contradicción en la vida humana. En la creación, la contradicción se vuelve fecunda: entra, con su doble movimiento de rechazo y consentimiento, como causa de mejoramiento del mundo. Su acción se alía a la creación natural para perfeccionarla. Así se puede decir que la obra de arte, su resultado, se convierte en un logro casi metafísico.

- Este ideal de arte es un ideal difícil. Lo es no sólo en cuanto tal, sino en cuanto requiere del artista una actitud ética correspondiente. Por ello Camus habla asimismo de "clasicismo moral". Este arte clásico es una "cima" (como la "línea de cresta" de las montañas). El artista avanza sobre ella buscando el equilibrio riesgosamente, entre abismos, tironeado siempre por tentaciones de facilidad. En esa cima halla la medida de su posibilidad que no debe traspasar. Esto requiere obstinación y ascesis. Hay que instalarse en la contradicción, (dentro del círculo cerrado de la condición humana). Para ello no hay reposo. Entre las tentaciones de la desmesura, más acá o más allá, el equilibrio es siempre inestable. Hay que reiterar constantemente el esfuerzo. Así, este clasicismo llega a ser ejemplar. El "estilo de arte" pide un "estilo de vida" y a su vez lo enseña. Este arte

clásico se relaciona con la vida: proviene de una concepción de la vida, exige un cierto tipo de vida y es "escuela de vida".

- El clasicismo camusiano, en último análisis y por todo lo dicho, es un verdadero sistema: relaciona todos los niveles de la existencia humana, elimina de ella la trascendencia y la unifica dentro del círculo de lo terreno cuya esencia es la contradicción. Vale aquí la regla de Heráclito: "No trasarás el límite". Camus cita en efecto esta frase del filósofo griego, quien también, como él, pensaba que el combate es fecundo puesto que lo concebía como "padre de todas las cosas".

BIBLIOGRAFIA

Obras de Albert Camus

THEATRE, RECITS, NOUVELLES, préface par Jean Grenier, textes établis et annotés par Roger Quilliot, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1962. Contiene:

Théâtre: CALIGULA - LE MALENTENDU - L'ETAT DE SIEGE - LES JUSTES - REVOLTE DANS LES ASTURIES - Adaptations: LES ESPRITS, de Pierre de Larivey - LA DEVOTION A LA CROIX, de Calderón de la Barca - UN CAS INTERESANT, de Dino Buzzati - LE CHEVALIER D'OLMEDO, de Lope de Vega - REQUIEM POUR UNE NONNE, de William Faulkner - LES POSSEDES, de Fedor Dostoievski.

Récits et nouvelles: L'ETRANGER - LA PESTE - LA CHUTE - L'EXIL ET LE ROYAUME.

Textes complémentaires d'Albert Camus

Commentaires, Notes et Variantes, par R.Quilliot

ESSAIS, introduction par Roger Quilliot, textes établis et annotés par Roger Quilliot et Louis Faucon, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965. Contiene:

L'ENVERS ET L'ENDROIT - NOCES - LE MYTHE DE SISYPHE - ACTUELLES I - L'HOMME REVOLTE - ACTUELLES II - L'ETE - CHRONIQUES ALGERIENNES - REFLEXIONS SUR LA GUILLOTINE - DISCOURS de SUÈDE - ESSAIS CRITIQUES - Textes complémentaires d'Albert Camus - Commentaires, notes et variantes, par Roger Quilliot et Louis Faucon.

CARNETS I (mai 1935-février 1942), introduction et notes par Roger Quilliot, Gallimard, Paris, 1962.

CARNETS II (janvier 1942 - mars 1951), introduction et notes par Roger Quilliot, Gallimard, Paris, 1964.

CARNETS III, Journaux de voyage (mars-mai 1946; juin-août 1949), introduction et notes par Roger Quilliot, Gallimard, Paris, 1978.

CHAIERS I, La mort heureuse (roman), introduction et notes par Jean Sarocchi, Gallimard, Paris, 1971.

CHAIERS II, Le premier Camus, introduction et notes par Paul Viallaneix, Gallimard, Paris, 1973.

Estudios sobre Albert Camus

Robert de LUPPE, Albert Camus, Classiques du XX^e siècle, Editions Universitaires, Paris, 1952.

Charles MOELLER, Littérature de XX^e siècle et christianisme, Cap. "Albert Camus ou l'honnêteté désespérée", Casterman, Paris, 1953

Roger QUILLIOT, La mer et les prisons-essai sur Albert Camus, Gallimard, Paris, 1956.

Armando RIGOBELLO, Camus, Columba, Buenos Aires, 1961

Obra colectiva, Camus devant la critique anglo-saxonne, Configuration de la critique d'Albert Camus, Revue des Lettres Modernes n° 64-66, Minard, Paris, 1961

Obra colectiva, Camus devant la critique de langue allemande, Configuration de la critique d'Albert Camus, Revue des Lettres Modernes, n° 90-93, Minard, Paris, 1963.

Pierre Nguyen VAN-HUY, La métaphisique du bonheur chez Albert Camus, les Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1964.

Obra colectiva, Camus, Hachette, Collection "Génies et réalités", Paris, 1964.

Jean ONIMUS, Camus, Les écrivains devant Dieu, Desclée de Brouwer, 1965.

Pierre-Georges CASTEX, Albert Camus et "L'Etranger", Paris, 1965.

D. PAPAMALAMISE, Albert Camus et la pensée grecque, Centre Européen Universitaire, Nancy, 1965.

Jean SAROCCHI, Camus, Presses Universitaires de France, Paris, 1968

Brian FITCH, Narrateur et narration dans "L'Etranger", analyse d'un fait littéraire, Paris, 1968.

Paul ARCHAMBAULT, Augustin et Camus, Etudes Augustiniennes, Paris, 1969

Obra colectiva, Les critiques de notre temps et Camus (présentation par Jacqueline Lévi-Valensi), Garnier, Paris, 1970.

Obra colectiva, Camus 1970, Univ. de Florida, 1970.

Obra colectiva, Sources et influences, Configurations critique d'A. Camus, Revue des Lettres Modernes, n°264-270, Minard, Paris, 1971.

Obra colectiva, Camus nouvelliste, Configuration critique d'A. Camus, Revue des Lettres Modernes n°360-365, Minard, Paris, 1973.

Laurent MAILHOT, Albert Camus ou l'imagination du désert, Les Presses de l'Université de Montréal, 1973.

Obra colectiva, Le théâtre, Configuration critique d'A. Camus, Revue des Lettres Modernes, n°90-93, Minard, Paris, 1963.

Herbert LOTTMAN, Albert Camus (traduit de l'anglais par Marianne Véron), Ed. du Seuil, Paris, 1978.