

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA – FACULTAD DE FILOSOFÍA

La estética de Albert Camus

Alberto Herrera Pino

2011- 2012

Tutor: Domingo Hernández Sánchez

Trabajo de Fin de Máster en Estudios Avanzados en Filosofía

La estética de Albert Camus

El fundamento de la
sensibilidad desgarradora

ÍNDICE:

1. Albert Camus: sentimiento de lo absurdo y sentimiento desgarrador. A modo de Introducción	4
1.1. <i>La controversia en torno a lo absurdo en la obra de Albert Camus</i>	4
1.2. <i>Cambio de perspectiva: del kantismo estético al hombre desgarrado</i>	8
1.3. <i>Sensibilidad y límites. Camus y el existencialismo de Jean-Paul Sartre</i>	13
1.4. <i>Observaciones sobre el presente trabajo</i>	16
2. Preeminencia de la novela	18
3. La sensibilidad absurda en la novela	24
3.1. <i>Límites para una «obra verdaderamente absurda»</i>	24
3.2. <i>Universo absurdo de Moby Dick</i>	25
3.3. <i>Revisión de la figura del Jonás absurdo en Moby Dick</i>	30
4. De la sensibilidad absurda a la sensibilidad desgarradora	35
4.1. <i>Exposición sobre el Jonás de Albert Camus</i>	35
4.2. <i>El Jonás de Camus: el hombre desgarrado</i>	39
5. La sensibilidad desgarradora en la novela de Albert Camus: la expresión de los sentidos	43
6. Conclusión	54
7. Bibliografía	56
7.1. <i>Fuentes</i>	56
7.1.1. <i>En castellano</i>	56
7.1.2. <i>Francés: original</i>	58
7.1.3. <i>En otros idiomas</i>	59
7.2. <i>Estudios</i>	59
7.3. <i>Otros materiales</i>	62
Apéndice: Defensa ante el tribunal	65

*Quizás es que las respuestas no son necesarias
y lo único que importa sea
el caluroso tacto de los hechos*

Benito Romero Rodríguez, *La lentitud desecha*

1. ALBERT CAMUS: SENTIMIENTO DE LO ABSURDO Y SENTIMIENTO DESGARRADOR. A MODO DE INTRODUCCIÓN

1.1. LA CONTROVERSIA EN TORNO A LO ABSURDO EN LA OBRA DE ALBERT CAMUS

En *El enigma*, un pequeño ensayo lírico escrito en 1950 y reunido en *El verano* junto con otros textos, Albert Camus (1913 – 1960) reflexiona acerca de la injusta etiqueta que pesa sobre él como «profeta del absurdo»¹. Cabe pensar que esta etiqueta proviene de *El mito de Sísifo*, de 1942, el primero de sus ensayos que llegara al gran público. En él razonaba «sobre una idea que encontré en las calles de su tiempo»², que, efectivamente, es el absurdo. «Pero también se puede escribir sobre el incesto sin haber tenido por ello que precipitarse sobre una desgraciada hermana, y tampoco he leído en ninguna parte que Sófocles quitara de en medio a su padre y deshonrara a su madre»³, escribe rememorando la tragedia de *Edipo*. Y, sin embargo, piensa que en su caso sí se ha llegado a confundir al escritor con su tema, a Albert Camus con el absurdo. Es más, esta confusión no sólo extraña a él y a su círculo cercano ya que parece chocar de pleno con su estilo de vida, sino que incluso esgrime en este texto claros y breves argumentos contra la univocidad de la noción de absurdo. Dice Camus:

cómo limitarse a la idea de que nada tiene sentido y hay que desesperar de todo. Sin ir al fondo de las cosas, por lo menos se puede destacar que, al igual que no hay materialismo absoluto [...] tampoco hay nihilismo total. [...] Negar toda

¹ CAMUS, A. «El enigma» en *El verano en Albert Camus, Obras 3*. Madrid: Alianza, 1996, p. 585.

² *Ibidem*.

³ *Ib.*, p. 584.

significación al mundo lleva a suprimir todo juicio de valor. [...] La desesperación es silenciosa. [...] Una literatura desesperada es una contradicción en sus términos.⁴

Pero Camus no sólo rechaza en *El enigma* la etiqueta de *profeta del absurdo*, también señala en qué sentido se expresa como artista y de qué manera su análisis de lo absurdo cobra un sentido más certero y vívido. Usando a Esquilo como símil dice que éste,

con frecuencia, es desesperanzador; sin embargo, ilumina y calienta. En el centro de su universo no está el pobre sinsentido que nosotros encontramos, sino el enigma, es decir, un sentido que se descifra mal porque deslumbra. [...] En este siglo descarnado, la quemadura de nuestra historia puede parecerles insoportable, pero acaban soportándola porque quieren comprenderla.⁵

En esta última frase se refiere a los herederos de aquel sentimiento esquiliano, con los que él mismo se alinea. Y he ahí el enigma que va a analizar este trabajo. Si no es lo absurdo lo que expresan sus obras, ¿qué es? ¿Por qué esa obsesión por comprender el enigma? ¿De qué manera se justifica su modo de creación? ¿En qué principios se sustenta?

Con respecto a esa etiqueta injusta, se puede conjeturar que hay acercamientos filosóficos a su obra, si hacemos caso al propio Camus, que cometen un error de perspectiva o banalizan sobre su auténtica profundidad. Incluso cabe la pregunta sobre si ese tipo de análisis ha sido heredado en nuestros días. La particular posición de Albert Camus como artista que filosofa y como filósofo que narra artísticamente, no como artista que al igual que en otros tantos casos explica su producción artística, puede ser la causa principal por la que no encajan sus reflexiones en el esquema académicamente tradicional. Como él mismo anota en sus diarios: «El artista es como el dios de Delfos: *No muestra ni esconde: significa*»⁶. En este sentido, en 2010, Bernard-Henri Lévy en un artículo de periódico titulado *Los dos siglos de Camus* recogía la ambigua posición de Camus ante la Academia Filosófica. Se cuestiona si Albert Camus debe entrar con derecho propio en la historia de la filosofía. Lévy lo formula así: «¿es un filósofo para los estudiantes de bachillerato? Ésa es la fastidiosa reputación que persigue a Camus. [...] Pero no me parece que tenga fundamento. Porque una cosa es decir que no tiene la filosofía de

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ib.*, p. 586.

⁶ CAMUS, A. «Carnets, 3» en *Albert Camus, Obras 5*. Madrid: Alianza, 1996, p. 381.

su política [...] y otra, muy distinta, decir que no tiene ninguna filosofía»⁷. Lévy inserta esta cuestión cuando está abordando la disputa político-filosófica entre Albert Camus y Jean Paul-Sartre. En ningún momento Lévy oculta ser un filósofo de filiación sartreana. Incluso lo remarca al escribir que, «el sartreano que llevo dentro de mí sufre» al darle la razón a Camus en el trasfondo de la polémica con Sartre. Por tanto, que Bernard-Henri Lévy defienda a Camus ante las reticencias académicas no parece un gesto baladí, sino más bien un juicio deliberado. A este respecto presenta someramente una definición sobre qué es un filósofo y ofrece argumentos por los que Camus cumpliría con los requisitos para serlo. Asegura que, más allá de estar de acuerdo con un filósofo o no, éste «es alguien que —como mínimo— fabrica, produce, crea conceptos. Y [a Camus] no podemos negarle esa preocupación [...] ni ese talento ni esa capacidad técnica». Y da otros tantos motivos en su favor. Al mismo tiempo, señala cuál cree que es la base de la ambigüedad de Camus en esta cuestión. Resumida en dos palabras: «filósofo artista». Camus tiene dificultad para ser un filósofo académicamente entendido porque es un *filósofo artista*, un escritor que cree que «no se piensa sino por imágenes»⁸, y que apostilla que, «si quieres ser filósofo, escribe novelas»⁹. En este artículo lúcido, emocional e instruido (Lévy cita no sólo obras de Camus comentadas una y mil veces, sino textos menos conocidos e incluso prácticamente desconocidos como la correspondencia con Francis Ponge o *L'improptu des philosophes*), el *sartreano* Bernard-Henri Lévy acuña un término para explicar su visión del *camusismo*. Término en el que Lévy no puede profundizar debido a la extensión propia de un artículo de prensa y al objetivo de éste: *¿debe entrar Camus en la historia de la filosofía?* Término que, por otro lado, es muy próximo al utilizado con más detenimiento por Diego Sánchez Meca en una de sus obras. Este otro análisis no es sólo más minucioso sino más cercano a una de las tesis de este trabajo. Para Lévy «el *camusismo*, y ésa era su virtud, quería ser un kantismo práctico»; para Sánchez Meca, como veremos, una especie de kantismo estético.

Antes de pasar a Sánchez Meca, no hay que olvidar esos otros acercamientos filosóficos en los que parece banalizarse o no se lee o ni siquiera se toma en serio a Camus. Esto alimentaría la distorsión sobre el calado real de su pensamiento. El artículo de Bernard-Henri Lévy da fe de la existencia de éstos y se posiciona contra ellos. Este tipo de estudios o bien juzga las reflexiones de Camus como hiladas por un efecto cercano a la gratuidad, o bien percibe un moralismo insustancial, o bien, a pesar de las quejas del propio Albert Camus en *El enigma*, concluye que es un filósofo *profeta del absurdo* o una muestra más del existencialismo ateo. Incluso se llegan

⁷ Cfr. para toda esta parte LÉVY, B. H. «Los dos siglos de Camus», *El País*, España, 05/01/2010.

⁸ CAMUS, A. «Carnets, 1» en *Albert Camus, Obras I*. Madrid: Alianza, 1996, p. 458.

⁹ *Ibidem*.

a dar juntas estas tres lecturas. El caso más flagrante quizá sea el de Howard Mumma, quien firma *El existencialista hastiado. Conversaciones con Albert Camus*.

Este libro recrea unas conversaciones que supuestamente tuvieron Howard Mumma, pastor convidado por la Iglesia Americana de París, y nuestro pensador durante sus últimos años de vida. Resulta complicado, por ejemplo, imaginar la verosimilitud de Camus asegurando *confidencialmente* que «el silencio del universo me ha llevado a concluir que el mundo carece de sentido»¹⁰. La sensación de incredulidad y de banalidad crece con el halo de secretismo en el que transcurren estas conversaciones y también con la falta de rigurosidad en el dibujo del pensamiento camusiano, más aún cuando parece que ese dibujo se lo ha ofrecido directamente Albert Camus. Es inverosímil, por ejemplo, que se presente como existencialista¹¹. Mumma, quien asegura haber tenido el privilegio de compartir varios encuentros a solas con Camus, al inicio de este libro, muestra cuál fue su sorpresa al enterarse de que Camus, un existencialista como Sartre, según Mumma, quisiera charlar con él. Sin embargo, Albert Camus ya en 1945 llegó a declarar en una entrevista a *Nouvelles littéraires*:

no, yo no soy existencialista. Sartre y yo nos sorprendemos de ver siempre nuestros nombres asociados. Incluso pensamos publicar una pequeña nota en donde los abajo firmantes declararán no tener nada en común y se negarán a aclarar las dudas que pudieran suscitar respectivamente. [...] Sartre es existencialista, y el único libro de ideas que yo he publicado, *El mito de Sísifo*, estaba dirigido contra los filósofos llamados existencialistas.¹²

Incluso en otro momento declaró más taxativamente: «Ni soy ni seré existencialista»¹³. Así que en el libro de Howard Mumma, más allá de la simple veracidad de esas conversaciones, parece ser que tenemos un amplificador de esa imagen cliché que no tiene en cuenta con seriedad ni la obra ni las palabras mismas de Camus.

¹⁰ MUMMA, H. *El existencialista hastiado*. España: Vozdepapel, 2005, p. 84.

¹¹ *Cfr. ib.*, p. 78.

¹² GRENIER, R. *Albert Camus, soleil et ombre. Une biographie intellectuelle*. Paris: Gallimard, 1987, p. 112. La traducción es nuestra.

¹³ LOTTMAN, H. R. *Albert Camus*. Madrid: Taurus, 2006, p. 510.

1.2. CAMBIO DE PERSPECTIVA: DEL KANTISMO ESTÉTICO AL HOMBRE DESGARRADO

Por tanto, una obra como la de Howard Mumma concede a Camus la irónica «última consagración que consiste en no ser leído»¹⁴. No obstante, otros estudios están exentos de la acusación de no haber leído al autor que analiza. Es el caso de Diego Sánchez Meca, que elabora un apartado sobre el pensamiento de Albert Camus en su obra *El nihilismo*.

Este análisis se fundamenta en *El Mito de Sísifo* y *El hombre rebelde*. Aunque tomar estos dos ensayos como única base del pensamiento de Albert Camus sólo podría llevarse a cabo de una manera extremadamente cautelosa y siempre relativa. Estos dos ensayos conforman un proyecto que se quedó, al menos, sin una tercera parte prevista. Camus denominó a la primera serie como la absurda y a la segunda como la rebelde¹⁵. En este trabajo usaremos los términos relacionados con lo absurdo y lo rebelde en la acepción camusiana. Él mismo en su obra acuñó expresiones como ‘sensibilidad absurda’, ‘filosofía absurda’, ‘descubrimiento absurdo’, ‘lógica absurda’, ‘análisis absurdo’ y un largo etcétera, «con la condición de no entenderlo en el sentido vulgar»¹⁶, como este trabajo trata de hacer. Son varias las notas a lo largo de los *Carnets* de Albert Camus en los que se reflexiona sobre el proyecto que, en todo momento, se planteó con más de dos estadios. Sin embargo, no pudo verse culminado debido a una muerte temprana y accidental a los cuarenta y seis años. Por consiguiente, tener en cuenta el conjunto de su obra, tanto los textos pilares de su proyecto como el resto de sus escritos, confiere un sentido más compacto a la suma de sus reflexiones.

No obstante, a diferencia de otros tantos estudios, *El nihilismo* trata con franqueza de abarcar la propuesta camusiana bajo un sistema específicamente propio, esto es, con conceptos y estructura genuinamente camusianas. Y apunta concretamente hacia la estética como elemento diferenciador. La argumentación sobre el camusismo desemboca en una especie de kantismo estético que difícilmente el propio Camus sostiene ni podrá sostener con solvencia. En un primer momento, Sánchez Meca opina que «más que el ascendente de Descartes, el ascendente

¹⁴ CAMUS, A. *El enigma*. Op. cit., p. 582.

¹⁵ Cfr. CAMUS, A. *Carnets*, 1. Op. cit., p. 583 y 584, donde anota ideas para la 2ª serie cuando está finalizando la redacción de las obras que conformarían la primera serie del absurdo en 1940; CAMUS, A. «Carnets, 2» en *Albert Camus, Obras 4*. Madrid: Alianza, 1996, p. 254, donde clasifica cinco series (entre ellas el amor desgarrado) cuando está trabajando en la segunda, la rebelión, en 1947; o también CAMUS, A. *Carnets*, 3. Op. cit., p. 351, donde dice en 1956 que «el tercer piso es el amor».

¹⁶ CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 2003, p. 90.

efectivo [del *cogito* camusiano] es el de Kant»¹⁷. En segundo lugar, por consiguiente, reduce el *enigma* camusiano a absurdo epistemológico y ontológico en tanto que nómeno kantiano que diera sentido a los fenómenos. Tratando el concepto de *rebelión*, leitmotiv del ensayo que sigue el proyecto iniciado con *El Mito de Sísifo*, esto es, *El hombre rebelde*, Sánchez Meca opina que su

resorte íntimo estaría en el paso argumental del sentimiento subjetivo del absurdo a una voluntad solidaria que emergería de un ser o de una naturaleza común. [...] De este modo, el valor que se defiende mediante la rebelión queda convertido en una especie del bien supremo.¹⁸

De ahí, asegura, el kantismo de Camus. Una vez establecido este marco, señala que Camus propone que sea el arte o la creación las que han de vislumbrar ese valor o ese sentido. Así, dirá que Camus «invita a una instalación en el camino medio del conocimiento y de la acción, y se inclina por el arte como medio de expresarse»¹⁹. Por lo que la vida como *enigma* esquiliano que, según Camus, posee un «sentido que se descifra mal»²⁰, en *El nihilismo* es una analogía kantiana de orientación estética, lo que venimos denominando un *kantismo estético* para resumir la tesis de Sánchez Meca.

Él entiende que «lo que falla posiblemente aquí es situar como origen de toda forma de rebelión el sentimiento del absurdo, que es, en efecto, una negación original»²¹. Pero, ¿Camus tenía intención de situar en el origen el sentimiento de absurdo? Albert Camus escribió en *El mito de Sísifo* que, «a partir del momento en que es reconocido, lo absurdo es una *pasión*, la más *desgarradora* de todas»²². Y en *El hombre rebelde* concreta que «el que haya dado su color a tantos pensamientos y acciones sólo prueba su poder y su legitimidad»²³. O dicho de otro modo, la rebelión, entendida como desafío individual para mantener una postura de voluntad de comprensión ante cualquier circunstancia, es una de las premisas que se dan incluso en el sentimiento más devastador que conozca el ser humano, esto es, ante lo absurdo. La lógica que sigue Camus en *El mito de Sísifo* trata de encontrar verdades en la confusión del sentimiento de

¹⁷ SÁNCHEZ MECA, D. *El nihilismo. Perspectivas sobre la historia espiritual de Europa*. Madrid: Síntesis, 2004, p. 207.

¹⁸ *Ib.*, p. 207.

¹⁹ *Ib.*, p. 210.

²⁰ CAMUS, A. *El enigma*. Op. cit., p. 585.

²¹ SÁNCHEZ MECA, D. Op. cit., p. 208.

²² CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 35. El subrayado es nuestro.

²³ CAMUS, A. *El hombre rebelde*. Madrid: Alianza, 2001, p. 16.

lo absurdo, o sea, ateniéndose a lo absurdo²⁴. Y saca «tres consecuencias que son mi rebelión, mi libertad y mi pasión»²⁵. El análisis, por tanto, de la sensación absurda no es el mismo que el de la rebelión. Uno forma parte de la estética, en tanto que sensibilidad; el otro es una de las razones por las que esa sensibilidad se da. Pero, no se da sólo tras ese sentimiento, sino que se da en toda sensibilidad *desgarradora*, incluso en aquella que parece ser que la representa con mayor exponencialidad: la absurda.

El término ‘révolte’ que usa Camus se suele traducir al español como rebeldía, rebelión o revuelta. Este término es usado por Camus no sólo en *El hombre rebelde*, evidentemente, o años antes en *El mito de Sísifo*, sino que ya se incluye en su primera obra de teatro, *Révolte dans les Asturies*, de 1936. Aunque esta pieza se presenta como ensayo de creación colectiva, no hay duda sobre la presencia profunda de Albert Camus en su elaboración²⁶. Esta rebelión nace en el hombre a partir de una exigencia de claridad o de comprensión y no de un sentimiento negativo como lo absurdo. Esa exigencia es la pieza clave para que el ser humano *sienta* desgarradoramente, en tensión, el universo que lo rodea. Lo absurdo nace cuando el universo hace vana esa exigencia del hombre. Y la hace vana porque no ofrece más que un silencio hostil e irracional a una voluntad de comprensión. La rebelión por tanto reafirma la primitiva voluntad de comprensión en el ser humano. Pero hay una infinidad de otros sentimientos, no sólo el absurdo. Y, en el pensamiento de Albert Camus, precisamente lo desgarrado hace que, modificando una cita del comienzo, «en este siglo descarnado [en el que] la quemadura de nuestra historia puede parecer insoportable, *el hombre desgarrado* acaba soportándola *porque quiere comprenderla*»²⁷. O sea, porque no renuncia, sino que acepta. Este punto es fundamental en la interpretación de Camus que hace Sánchez Meca. En este instante lo opone diametralmente a Nietzsche. Dice Sánchez Meca que el sentimiento del absurdo es la negación original,

y esto sería precisamente lo que Nietzsche trató de evitar, poniendo en el origen no la negación, sino la afirmación. [...] Sólo la afirmación originaria puede salvar la rebelión, [...] liberarla de esa autointoxicación que, al estar dominada por lo negativo, le hace degenerar irremediabilmente en resentimiento. Y Nietzsche [...]

²⁴ Cfr. CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 20. «¿Hay una lógica incluso en la muerte? No puedo saberlo si no es persiguiendo sin pasión desordenada, a la única luz de la evidencia, el razonamiento cuyo origen indico aquí. Es lo que se llama un razonamiento absurdo. Muchos lo iniciaron. Todavía no sé si se atuvieron a él».

²⁵ *Ib.*, p. 84.

²⁶ Cfr. MONLEÓN, J. «Pensamiento político del dramaturgo Albert Camus» en CAMUS, A. *Rebelión en Asturias*. Oviedo: Ayalga, 1978, p. 38.

²⁷ CAMUS, A. *El enigma*. Op. cit., p. 586. El subrayado responde a una modificación de palabras nuestra.

hace precisamente esto: subordina el momento negativo de la destrucción al momento positivo de la afirmación.²⁸

No obstante, Camus dedica parte de *El hombre rebelde* a diferenciar *rebeldía* de *resentimiento*²⁹. Por tanto, la perspectiva con que se juzgue en este caso la obra de Camus es crucial. Considerando al *hombre rebelde* como «un hombre que dice no. Pero si niega, no renuncia: es también un hombre que *dice sí, desde su primer movimiento*»³⁰, parece ser que hay en el fondo un *sí* a la voluntad de comprensión en el interior del ser humano que es irrenunciable para los planteamientos de Camus. Si el hombre llegara a un *no*, es un *no* subalterno, un rechazo integrado en una afirmación, y no una renuncia original. Camus distingue «que hay un rechazo que no tiene nada que ver con la renuncia»³¹. Y aclara: «Si rechazo obstinadamente todos los *más adelante* del mundo, es porque no trato de renunciar a mi riqueza, mi presente»³².

A su vez, confundir, en terminología camusiana, rechazo con renuncia puede verse mezclado con entender el sentimiento del absurdo con una negación originaria. Esta identificación, por tanto, parece no tener un sentido completamente válido en el planteamiento de Camus. Para hablar del sentimiento del absurdo, como de todo otro sentimiento desgarrador, necesariamente tiene que darse en el ser humano una voluntad de vivir, de sentir, de comprender, que se afirme radicalmente ante el universo que “palpa” y que le rodea.

Entonces, lo que hace que las sensaciones se muestren de una u otra manera, por un lado, depende de esta disponibilidad humana a aceptar sus sensaciones, y, por el otro, también depende del universo que es sentido. Por tanto, esta disponibilidad humana, en contacto con el universo, no renuncia a lo percibido. La sensibilidad absurda nace cuando el universo hace vana, incómodamente, esa disponibilidad, porque no ofrece más que silencio cuando se pide claridad. Para Camus, el principio inmediato o sensitivo de esta petición es irremediable, es un hecho. Siendo así que a la base del sentimiento del absurdo está la rebelión, entendida ésta como un desafío. Porque si bien del análisis de la sensibilidad absurda Camus saca varias *consecuencias* (*mi rebelión, mi libertad y mi pasión*³³) que no son sino tres condiciones de posibilidad. Pero no tienen por qué ocasionar el sentimiento del absurdo. En el caso que estamos

²⁸ SÁNCHEZ MECA, D. Op. cit., p. 208.

²⁹ Cfr. CAMUS, A. *El hombre rebelde*. Op. cit., pp. 25-28.

³⁰ *Ib.*, p. 21. El subrayado es nuestro.

³¹ CAMUS, A. «Nupcias» en *Albert Camus, Obras I*. Op. cit., p. 82.

³² *Ibidem*.

³³ Cfr. CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 84.

tratando ahora, en el de la rebelión, cuando Camus dice que «lo absurdo sólo tiene sentido en la medida en que no se consiente en él»³⁴, es porque no apaga la primigenia exigencia de comprensión. Si la apagara, se apagaría él mismo, se renunciaría al hecho de que la vida se siente como absurda. La particularidad de este sentimiento es que no se puede acomodar uno a él, de ahí que *no se consienta en él*. En lo que sí se consiente y se persiste es en la necesidad íntima de comprensión, de sensibilidad clara y acomodada al entorno. Es tal la aceptación de esta voluntad de comprensión que, incluso en este caso, en que el absurdo *divorcia* profundamente al ser humano de la comprensión de su universo, Camus entiende que, «al contrario de Eurídice, lo absurdo sólo muere cuando se le da la espalda»³⁵.

De ahí se desprende que la sensibilidad, si es desgarradora, aunque sea en su faz absurda, se declara contraria a la renuncia. Dicho de otro modo, que la sensibilidad desgarradora es aquella que asimila lo percibido sin renunciar a nada. Ha de cuidarse de no eliminar ni *mi* voluntad de comprensión ni la enigmaticidad del universo. Camus, al atenerse a lo absurdo en el análisis de esta sensación, no renuncia racionalmente a los hechos que provocan este tipo de sentimiento; y no renuncia porque no renuncia a las dos premisas que lo ocasionan. Niega y afirma para no renunciar a *su riqueza, su presente*. Para el ser humano, según Camus, «lo absurdo es su tensión más extrema, la que él mantiene constantemente con un esfuerzo solitario, pues sabe que, con esa conciencia y esa rebelión, día a día testimonia su única verdad, que es el desafío»³⁶. Pero lo absurdo, un sentimiento entre otros, no niega que el ser humano perciba en ocasiones una conexión completa con su universo. Y aquí también, a causa de esta sensación, el ser humano ha de cuidarse de no agotar sus rebeliones, para no traicionar ni su voluntad de comprensión ni la enigmaticidad del mundo.

Por contraposición a lo visto hasta el momento, en *Nupcias* (o *Bodas*), título nada anecdótico de una de sus primeras compilaciones de ensayos líricos, en cuanto que opuesto al *divorcio* absurdo, el consentimiento original sin oposición también se topa con el nihilismo más intenso. El silencio del mundo, en este caso, es sentido como un *acorde*. Ese «silencio que —de él, [del mundo], a mí— engendraba el amor»³⁷, como dirá Camus, sin embargo, lo aboca también a que se «le *gasten* allí sus rebeliones»³⁸. O sea, lo aboca a traicionar el sentido enigmático del mundo. Lo que plantea Camus es una reserva a ontologizar la vida dependiendo del estado de ánimo. Y al mismo tiempo, propone no renunciar a nada, sino sentirlo cuanto más

³⁴ *Ib.*, p. 47.

³⁵ *Ib.*, p. 72.

³⁶ *Ib.*, p. 74.

³⁷ CAMUS, A. *Nupcias*. Op. cit., p. 77.

³⁸ CAMUS, A. «El revés y el derecho» en *Albert Camus, Obras I*. Op. cit., p. 52. El subrayado es una modificación nuestra al tiempo verbal usado en el original.

completamente mejor. Este afán de comprensión, primer movimiento de la rebeldía del hombre, ha de darse para no renunciar. El ser humano entonces no ha rechazado nada, ni «en su tensión más extrema»³⁹. Así, el *hombre desgarrado*, ante sentimientos distintos y, según Camus, ninguno más insoportable que el absurdo, es un hombre que primordialmente consiente, que ansía vivir, sentir y reflexionar. Hay que tener en cuenta, por tanto, la relevancia y la preeminencia que lo *sensible* tiene en su manera de filosofar.

1.3. SENSIBILIDAD Y LÍMITES. CAMUS Y EL EXISTENCIALISMO DE JEAN-PAUL SARTRE

Alrededor de esta renuncia a la renuncia, Camus escribe en 1948 *El exilio de Helena*, otro ensayo reunido en *El verano*. Evocando nuevamente su visión helénica, asegura que aquella época

no ha negado nada: ni lo sagrado, ni la razón. Lo ha repartido todo, equilibrando la sombra con la luz. Por el contrario, nuestra Europa, lanzada a la conquista de la totalidad, es hija de la desmesura. Niega la belleza, del mismo modo que niega todo lo que no exalta. Y, aunque de diferentes maneras, no exalta más que una sola cosa: el futuro imperio de la razón. [...] Mientras que Platón lo contenía todo —el sinsentido, la razón y el mito—, nuestros filósofos no contienen más que el sinsentido o la razón, porque han cerrado los ojos al resto.⁴⁰

Si el pensamiento de Camus no es una orientación estética que aplicar al esquema kantiano, ¿cómo se enfrenta entonces a la enigmaticidad del mundo? Parece que rehuyendo de la exclusividad racional para así tratar de descifrar el sentido del mundo. Y, por tanto, por la propia condición huidiza del mundo como enigma, éste es descifrado mal. Pero Camus entiende este modo de actuar como una prueba de fidelidad. La exclusividad racional o el *imperio de la razón* traicionan a la voluntad poniéndola a su servicio.

Camus, por tanto, considera que lo inmediato, lo sensitivo, también lo intuitivo, deben compartir lugar con lo racional en la manera de acceder a la comprensión del sentido de la vida. Las sensaciones son irrenunciables, aunque, racionalmente aplacadas cuando el hombre tienda a considerar que lo sentido es en sí lo que define al mundo. De no actuar así ante esa tentación de

³⁹ CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 74.

⁴⁰ CAMUS, A. «El exilio de Helena» en *El verano* en *Albert Camus, Obras 3*. Op. cit., p. 575.

ontologizar un sentimiento, éste, imprudentemente, aseguraría ser más de lo que realmente puede conocerse. Camus, en este sentido, aseguraba que «si hay absurdo, es en el universo del hombre»⁴¹, no en el universo en sí. El hombre cometería una desmesura si cerrara los ojos «al sinsentido, a la razón y al mito»⁴²; cerrar los ojos a una sola de ellas ya supondría una traición o una desmesura.

En un lenguaje más cercano a lo académico, usado por el propio Camus, este método acepta «la voluntad, [marcada por] los límites de la razón»⁴³, y tiene la prudencia de no colocar, «como broche, el impulso de la voluntad en el centro de la razón»⁴⁴. Camus, en este sentido, parece entender la voluntad como lo inmediato, como el directo contacto del ser humano con su entorno, y que genera, en su misma inmediatez, sensaciones o una sensibilidad o un sentimiento que definen la manera en que es percibido el mundo en cada ocasión; Voluntad en armonía con la razón, esto es, en armonía con lo mediado, razonado u ordenado; Razón que no debe traicionar o renunciar a la sensibilidad, a riesgo de que el ser humano se traicione, o renuncie a su voluntad y al mundo como enigma.

Si tomamos como punto de partida una definición de la sensibilidad absurda siempre y cuando ésta no se reduzca a una mera descripción lógica o racional, se tratará de un tipo de sensibilidad en la que ‘absurdo’ equivaldría a ‘contradicción’. Estaríamos ante un sentimiento que surge de la contradicción no resuelta entre dos elementos: el ser humano y el mundo. Siguiendo el trazo de esta consideración, lo absurdo camusiano también debe y puede diferenciarse del absurdo sartreano o existencialista con el que tantas veces se ha visto envuelto. Este otro análisis de lo absurdo será contemplado por Camus como muestra de un método desmesurado. Siendo más concretos, de un método que percibe lo absurdo y, a través del *imperio de la razón*, es identificado como el fundamento determinante de la ontología. En este orden, Sartre, a propósito de *El extranjero* y de *El mito de Sísifo*, opinaba que

es cierto que lo absurdo no está en el hombre ni en el mundo, si se los toma aparte; pero como la característica esencial del hombre es *estar en el mundo*, lo absurdo, para terminar, se identifica con la condición humana.⁴⁵

⁴¹ CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 51.

⁴² CAMUS, A. *El exilio de Helena*. Op. cit., p. 575.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ SARTRE, J. P. *Escritos sobre literatura, I*. Madrid: Alianza, 1985, pp. 75 y 76.

Con esta sentencia podría explicarse la postura filosófica de Sartre. Pero, si se repara en el empeño de Camus por no sacar conclusiones ajenas al *ser* del ser humano, en la cita de Sartre se ve cómo una sensación física se hace metafísica y esencial a todo ser humano. Y aunque sea cierto que la sensibilidad absurda para Camus «nace de la confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo»⁴⁶, a diferencia de Sartre, lo absurdo camusiano está en ese ambiente que establece un cisma o un divorcio. Como escribe Camus: «ese divorcio entre el hombre y su vida [...] es propiamente el sentimiento del absurdo»⁴⁷.

Por otro lado, Camus no considera ni soberana ni fundamental ni única esta sensibilidad. «El sentimiento del absurdo es un sentimiento entre otros. [...] La intensidad de un sentimiento no implica que sea universal»⁴⁸, como dirá en *El hombre rebelde*. A lo sumo, este mal de ánimo no lleva a quien lo siente, si lo analiza, a asegurar con certeza otra cosa que no sea decir que, «si hay absurdo, es en el universo del hombre»⁴⁹.

Según declarara Camus, como ya se ha indicado, *El mito de Sísifo* estaba pensado o «dirigido contra los filósofos llamados existencialistas»⁵⁰, en tanto que trata de demostrar que, *incluso* analizando la noción absurda o la sensación íntima de un sinsentido profundo de la vida, no hay necesidad ni de buscar un sentido ajeno para vivirla ni tampoco hay necesidad de ontologizar esa sensación. *El mito de Sísifo* «declara que incluso dentro de los límites del nihilismo es posible encontrar los medios para continuar más allá del nihilismo»⁵¹, como manifestó Camus en 1955 para la edición estadounidense de este ensayo. Quizá por ello se entienda mejor por qué *hay que imaginarse a Sísifo feliz*, sentencia que cierra el capítulo donde revisa este personaje mitológico.

⁴⁶ CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 42.

⁴⁷ *Ib.*, p. 16.

⁴⁸ CAMUS, A. *El hombre rebelde*. Op. cit., p. 16.

⁴⁹ CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 51.

⁵⁰ GRENIER, R. Op. cit., p. 112.

⁵¹ CAMUS, A. *The myth of Sisyphus and other essays*. New York: Vintage International, 1991, p. V. La traducción es nuestra.

1.4. OBSERVACIONES SOBRE EL PRESENTE TRABAJO

Por tanto, este trabajo intenta insertarse en medio de la ambigüedad que acompaña a Albert Camus, esto es, en medio de la cuestión en torno a considerarlo con pleno derecho como parte de la historia de la filosofía. El análisis del estado de la cuestión de esta polémica ha ido desde la noción de lo absurdo hasta plantear una alternativa en la perspectiva desde la que interpretar a Albert Camus. En adelante el trabajo irá tratando de contrastar esta alternativa ateniéndose en la medida de lo posible a los escritos de Albert Camus. Esta alternativa será eminentemente estética, entendiendo aquí ‘estética’ como teoría de la sensibilidad. El trabajo se basará continuamente en conceptos acuñados por el propio Camus: rebelión, sensibilidad, absurdo, desgarramiento... En tanto que ‘rebelión’, y todos los términos derivados de él (rebelde, rebeldía...), este trabajo separará su rechazo de su primer movimiento afirmativo y originario. En referencia a este consentimiento original, se utilizará ‘voluntad (o afán) de comprensión’, ya que éste es el impulso que hace que el ser humano, si no renuncia a él, obtenga una sensación inmediata del universo. La sensibilidad (al igual que ‘sensación’ o ‘sentimiento’), siempre humana, por tanto, nace de la doble premisa que conforman la voluntad de comprensión y el universo en sí que, para Camus, y según entiende este trabajo, es *enigma* en los términos que se han visto. Asimismo, el término ‘absurdo’ es utilizado en la acepción camusiana comentada en esta Introducción. Y por último, el ‘desgarramiento’ (en el original, ‘*déchirure*’⁵²), y términos derivados, serán utilizados para describir el punto en el que el ser humano efectivamente no renuncia a nada: ni a su voluntad de comprensión, ni al mundo como enigma, ni, por tanto, a la sensibilidad que suscita esta relación en cada caso, ya sea una más próxima a la sensibilidad absurda, ya sea más próxima a una intensa comunión. Este último término, ‘desgarramiento’, no fue desarrollado con explícita profundidad por Camus, aunque sí se sirviera de él en numerosas ocasiones para expresarse. La intención de este trabajo es contrastar la verosimilitud de la *sensibilidad desgarradora* como un fundamento profundo de todo el pensamiento de Camus. Y, en segunda instancia, comprobar en qué orden serían colocados en su propuesta filosófica temas camusianos próximos a la *sensibilidad desgarradora*.

Si bien la Introducción se ha desarrollado en torno a la ambigüedad de Camus, en tanto que filósofo artista, de formar parte de la historia de la filosofía, en adelante se tratará de distinguir la sensibilidad desgarradora de la sensibilidad absurda en la obra de Albert Camus. La sensibilidad absurda en esta Introducción ha ido quedando desplazada del centro de la reflexión

⁵² Cfr. LOTTMAN, H. R. Op. cit., p. 472

camusiana. Se ha planteado, a su vez, la posibilidad de que en su lugar se haya posicionado la sensación desgarradora y que la absurda haya quedado subsumida en esta otra. Pero si Albert Camus le dedica una serie al absurdo (ensayo, *El mito de Sísifo*, novela, *El extranjero*, y dos piezas teatrales, *Calígula* y *El malentendido*), ¿cómo entiende la expresión de la sensibilidad absurda en el arte? En el capítulo segundo se expondrán los argumentos de Camus que nos conminan a buscar esta sensibilidad en la novela, y no en otra disciplina artística. En este orden, se contrastará una afirmación de Camus por la que asegura que la novela de Herman Melville, publicada por primera vez en 1851, *Moby Dick*, es «una obra verdaderamente absurda»⁵³. Se trata de medir la sensibilidad absurda, según la define Camus, en la expresión contenida en dicha novela. Imitando este gesto metódico, para desplazarnos hacia la sensibilidad desgarradora, se analizará la figura de Jonás, trazando una línea que va desde la Biblia a Camus, pasando por Melville. El relato corto publicado por Camus en *El exilio y el reino* en 1957, *Jonás o el artista trabajando*, focalizará esta parte del análisis. En un último paso, el trabajo se dirige a buscar un aspecto de esta sensibilidad desgarradora en todas las novelas de Albert Camus, y así tratar de darle mayor cuerpo a la propuesta de este trabajo.

⁵³ Sic. CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 146 n.

2. PREEMINENCIA DE LA NOVELA

En *El Mito de Sísifo* Albert Camus analiza elementos del ambiente absurdo en algunas muestras artísticas. Dedicar tanto un apartado a un personaje de Dostoievski, *Kirilov*, así como a *la esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka*⁵⁴ y al mito de Don Juan, *el donjuanismo*. Aunque en la Introducción de este trabajo ya se apuntó la necesidad de una perspectiva estética para reflexionar sobre los textos de Albert Camus, creemos conveniente retomar esta cuestión para entender en este caso por qué se centra en la narrativa, y no en otro género artístico, como se puede comenzar a intuir tras los ejemplos recién citados. En primer lugar, habría que precisar que en toda la obra de Albert Camus no sólo hay reflexiones en torno a la narrativa. Por ejemplo, *El hombre rebelde* dedica un apartado completo a *la poesía en rebeldía* de Lautréamont y Rimbaud; en ese mismo libro comienza su análisis de *rebeldía y arte* con la pintura, citando textos y cuadros de Van Gogh y de Delacroix; o, como el mismo Bernard-Henri Lévy recoge en un texto anteriormente mencionado, «su último artículo en *L'Express* es, en plena guerra de Argelia, un extraño 'Agradecimiento a Mozart'»⁵⁵; por último, entre tantas otras referencias, cabe destacar que en la *conferencia del 14 de diciembre de 1957*, bajo el título de *El artista y su tiempo*, ofrecida en la recepción del premio Nobel de literatura, son varias las reflexiones acerca de artistas sin producción novelesca (de nuevo Mozart, pero también Cézanne, Keats...)⁵⁶.

⁵⁴ Publicada como apéndice de *El mito de Sísifo* a partir de 1948 aunque era parte integrante del texto original. Véanse FIGUERO, J. *Albert Camus, exaltación de España*. Barcelona: Planeta, 2007, p. 119; RIDING, A. *Y siguió la fiesta. La vida cultural en el París ocupado por los nazis*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011, p. 287 n.; o LOTTMAN, H. R. Op. cit., p. 247 y 248.

⁵⁵ LÉVY, B. H. Loc. cit.

⁵⁶ Cfr. CAMUS, A. «Discurso de Suecia» en *Albert Camus, Obras 5*. Op. cit., pp. 173-191.

Sin embargo, su reflexión se centra en la narrativa por un motivo específico y deliberado. Camus asegura que «la preeminencia lograda por la novela sobre la poesía y el ensayo representa sólo, pese a las apariencias, una mayor intelectualización del arte»⁵⁷.

En el planteamiento de Camus, crítico contra el racionalismo absoluto, el universo, para el hombre, resulta una tábula rasa, o, en otras palabras, no resulta claro aunque sí concreto, sin un más allá; en definitiva, un *enigma*. La voluntad humana de comprensión de ese enigma genera una actitud que se rebela. Se mantiene así el consentimiento original e íntimo, gracias al cual no se pierde la intención de agotar toda experiencia, aunque esté en relación con lo enigmático. Este afán trata de buscar una comunión con el universo, pero, para no traicionar la inmediatez con que se vive, evita colocar un sentido profundo que no se dé en lo concreto, sino que trata de agotar todo el universo viviéndolo, en cada caso, como lo concreto que es, pero en todos los casos posibles. Siendo así que cuando se perciba con absurdidad, esto «enseña que todas las experiencias son indiferentes [al tiempo que] empuja a la mayor cantidad de experiencias»⁵⁸.

La relación del ser humano con el universo genera una sensación directa que define el universo del hombre, ya se sienta como absurdo, ya se sienta en intensa unión. Ahora bien, el análisis del sentimiento del absurdo ha enfrentado radicalmente a Camus con la necesidad humana de dotar de sentido a su universo, a su vida. En el extremo de la inutilidad del consentimiento humano, o sea, en el extremo de lo absurdo, y sin caer en una traición, entonces se «descubre la exigencia metafísica de la unidad, la imposibilidad de hacerse con ella y la fabricación de un universo de sustitución»⁵⁹. En este mismo orden, Camus opina que «pensar es ante todo querer crear un mundo (o limitar el propio, lo cual viene a ser lo mismo)»⁶⁰.

¿Y por qué no es el ensayo, tomado aquí como expresión filosófica, el que *representa la mayor intelectualización del arte*? Camus no considera el ensayo de un orden distinto al arte, sino que insiste «en lo arbitrario de la antigua oposición entre arte y filosofía [porque] el artista, como el pensador, se compromete con su obra y deviene con ella»⁶¹. Y por ello considera falsa la imagen que diferencia al «filósofo encerrado en *medio* de su sistema y al artista situado *ante* su obra»⁶². Por tanto, la filosofía es para Camus del mismo orden que el arte.

⁵⁷ CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 130.

⁵⁸ *Ib.*, p. 82.

⁵⁹ CAMUS, A. *El hombre rebelde*. Op. cit., p. 297.

⁶⁰ CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 130.

⁶¹ *Ib.* pp. 126 y 127.

⁶² *Ib.* p. 127.

Ahora bien, si la filosofía se define por escribir más con *razonamientos*, la novela lo hará por escribir más con *imágenes*⁶³. En la manera de acceder a lo real y de expresarlo, el ensayo se basa en la razón. Al razonar sobre el universo enigmático, sin embargo, el método filosófico se declara impotente o, si no lo hace, cae en una traición, esto es, lo que se percibe como enigma es envuelto y falseado por la razón. Según Camus, no le es propia a la filosofía la descripción, sino la explicación. Así, para expresar completa y fielmente un *universo de sustitución*, el ensayo no le parece plenamente válido. Con él no se podría agotar nuestra experiencia sin ofrecer un sentido profundo de ella que ofrezca una explicación que elimine el enigma.

Por otro lado, las otras «artes de la forma y el color»⁶⁴, como la pintura y la escultura o la música, no contienen, según Camus, la tensión que se pueda dar en la novela. Unas porque «tienen su filosofía reducida a gestos»⁶⁵, la otra por ser la «sensación más pura»⁶⁶ o por ser, a sus ojos, la más palmariamente *gratuita* de las artes. La *gratuidad* es aquí entendida como la negación a trascender lo concreto o a explicar la sensación. Como dice Camus, una obra de arte deja de ser «gratuita [si] consagra las ilusiones y suscita la esperanza»⁶⁷. Por el lado de la pintura o de la escultura, sin embargo, Camus opina que éstas expresan con mayor propiedad el *gesto*, no todo un universo, cosa que sí hacen los «grandes novelistas [o] novelistas filósofos»⁶⁸.

Y sin embargo la novela aún tiene que contenerse ante una «tentación de explicar [que] sigue siendo muy grande»⁶⁹. Según Camus, la novela cumple las condiciones para que, en las mejores, «ya no se cuenten *historias* [sino que] se creen su universo»⁷⁰. Por otro lado, para que la novela sea *la mayor intelectualización del arte* habrá de contener un elemento reflexivo. Y Camus entiende que los grandes novelistas filtran en sus creaciones una filosofía tan rigurosa como la del mejor ensayo; ahora bien, esta reflexión se expresa veladamente. La buena novela se construye, al igual que la filosofía, «con su lógica, sus razonamientos, su intuición y sus postulados, [así como] sus exigencias de claridad»⁷¹. Pero, a diferencia de los filósofos o de los escritores de novelas de tesis, lo que describen los grandes novelistas es un ambiente, no sólo una reflexión. «La expresión comienza donde el pensamiento acaba»⁷², nos dice Camus a este

⁶³ Cfr. *ib.* p. 131.

⁶⁴ *Ib.* p. 129.

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ib.* p. 130.

⁶⁷ *Ib.* p. 133.

⁶⁸ *Ib.* p. 131.

⁶⁹ *Ib.* p. 130.

⁷⁰ *Ib.* p. 131.

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ib.* p. 129.

respecto, afianzando la contraposición de los novelistas filósofos a los escritores de novelas de tesis; esto es, la contraposición de los que expresan un pensamiento en imágenes y los que tras una imagen razonan una explicación. En este punto se puede entender mejor entonces por qué Camus insiste en ser *filósofo artista* o por qué en sus cuadernos de notas ya en 1936, con 22 años, se dijera a sí mismo que «no se piensa sino por imágenes. Si quieres ser filósofo, escribe novelas»⁷³.

Camus ha analizado en la filosofía «hasta dónde llevaron sus consecuencias los hombres que reconocieron, partiendo de una crítica al racionalismo, el clima absurdo»⁷⁴. Y sigue diciendo Camus: «Ahora bien, para atenerme a las filosofías existenciales, veo que todas, sin excepción, me proponen la evasión»⁷⁵. Estos filósofos parten de una crítica al racionalismo topándose con la irracionalidad del mundo, con lo absurdo, y finalmente vuelven a la racionalización absoluta para explicar aquello que habían declarado irrazonable. Ésta es la evasión a la que Camus se refiere.

Sin embargo Camus entiende que en el movimiento de aceptación originaria se confirma un ansia de unidad, y ese ansia se enfrenta al enigmático universo que rodea al ser humano. Así que la filosofía al tratar de dirigirse al universo habrá de callar o traicionarlo, dado que la razón explica y trasciende lo concreto. El arte será la única manera fiel de generar un universo de sustitución, donde lo concreto sea lo concreto, y donde el universo generado sea unificado o comprendido. Y la novela es, según Camus, la que condensa mejor las posibilidades de generar un universo de sustitución, no un *gesto*, como le es más propio a las artes de la forma y el color, ni tampoco un «universo inhumano»⁷⁶, como le es más propio a la música.

Camus piensa que «la novela nace al mismo tiempo que el espíritu de rebeldía y traduce, en el plano estético, la misma ambición»⁷⁷. Y es que si «el hombre rechaza el mundo tal cual es»⁷⁸ en algún momento, afirmando de raíz su afán de comprensión, a través de la novela podrá conformar un universo mejor «sin aceptar escaparse»⁷⁹. «Mejor no quiere decir entonces diferente, mejor quiere decir unificado»⁸⁰, aclara Camus. Para él, en este caso, no hay tal evasión: el *rechazo* en este contexto no tiene nada que ver con la renuncia ni se basa en la

⁷³ CAMUS, A. *Carnets*, I. Op. cit., p. 458.

⁷⁴ CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 47.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Cfr. Ib.* p. 130.

⁷⁷ CAMUS, A. *El hombre rebelde*. Op. cit., p. 301.

⁷⁸ *Ib.* p. 303.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ib.* p. 305.

esperanza, pues, a diferencia del universo de sustitución que pudiera generar la filosofía, en la gran novela no se expresa una razón oculta que trate de desvelar el *enigma* vital. «Al contrario de lo que se cree, la esperanza equivale a resignación. Y vivir no es resignarse»⁸¹, como escribió Camus en el ensayo lírico *El verano en Argel*, reunido, junto con otros escritos, en *Nupcias*.

Por ello Camus asegura que el gran artista es «un gran ser vivo, si entendemos que vivir es tanto sentir como reflexionar»⁸². Los grandes novelistas son la imagen más alta, para Camus, de la expresión del ser humano desgarrado, de quien no renuncia ni a su voluntad ni al enigma que lo rodea, porque concentran en sí tanto el pensamiento filosófico, impotente para razonarlo todo, como las imágenes que describen (comprenden y no explican) el universo humano. Esta creación que corrige al universo

es reveladora de cierto pensamiento que les es común [a los grandes novelistas], persuadido de la inutilidad de todo principio de explicación y convencido del mensaje aleccionador de la experiencia sensible.⁸³

Para encerrarlo todo en una reflexión del propio Camus,

el mundo novelesco, por fin, no es más que la corrección de este mundo, según el deseo profundo del hombre. Pues se trata indudablemente del mismo mundo. [...] Los personajes tienen nuestro lenguaje, nuestras debilidades, nuestras fuerzas. Su universo no es ni más bello ni más edificante que el nuestro. Pero ellos, al menos, corren hasta el final de su destino y no hay nunca personajes tan emocionantes como los que van hasta el extremo de su pasión. [...] Pues ellos acaban lo que nosotros no acabamos nunca.⁸⁴

Y es así como en la gran novela, con una mayor tensión que en otras disciplinas, se es más fiel a la expresión que no «quiere transfigurar el mundo antes de haberlo agotado, [ni] ordenarlo antes de haberlo comprendido»⁸⁵. Por lo tanto, prima la voluntad de comprensión y no la extrema racionalización o explicación del universo humano.

⁸¹ CAMUS, A. *Nupcias*. Op. cit., p. 97.

⁸² CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 129.

⁸³ *Ib.* p. 132.

⁸⁴ CAMUS, A. *El hombre rebelde*. Op. cit., p. 306.

⁸⁵ CAMUS, A. *El exilio de Helena*. Op. cit., p. 577.

Por todo ello, Camus trata con mayor detenimiento la novela en sus reflexiones, al mismo tiempo que nos explica por qué da tanta importancia a su producción novelesca a lo largo de su vida.

3. LA SENSIBILIDAD ABSURDA EN LA NOVELA

3.1. LÍMITES PARA UNA «OBRA VERDADERAMENTE ABSURDA»

¿Se puede entonces crear una novela que exprese un universo absurdo en los términos que Camus ha expuesto? ¿Es posible la creación desgarradora en su faz absurda? En este apartado se trata con brevedad de definir los límites dentro de los cuales entendemos que podrá considerarse que una obra expresa sensibilidad absurda.

Si bien Albert Camus estudia algunos de los elementos del absurdo en varias obras citadas al principio del segundo capítulo, en este apartado se mide esta sensibilidad dentro del universo de *Moby Dick*, novela definida por Camus como una «obra verdaderamente absurda»⁸⁶. En *El mito de Sísifo*, en primer lugar, Camus declara que le interesa realizar un análisis del tema del suicidio lógico en Dostoievski a través de uno de los personajes de sus novelas: Kirilov. Camus opina que es una «creación novelesca [que] puede ofrecer la misma ambigüedad que ciertas filosofías»⁸⁷, o sea, que las filosofías existenciales que expone al principio de *El mito de Sísifo*. Esa ambigüedad proviene de que la novela de Dostoievski es «una obra que reúne todo lo que marca la conciencia de lo absurdo, con un comienzo claro y un clima lúcido, [pero,] en ella no es respetado lo absurdo [porque] se ha introducido la ilusión»⁸⁸. Kirilov, personaje de *Los endemoniados* (o *Los demonios*), representa en la novela uno de los continuos en el estudio de la sensibilidad absurda de Camus: el suicidio. Pero, aunque Kirilov parece más idóneo para ser analizado en *El mito de Sísifo* por este tema, Camus también introdujo en este análisis a Kafka. Camus realizó un ensayo en 1939 sobre Kafka que, desde un

⁸⁶ Sic. CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 146 n.

⁸⁷ *Ib.* p. 134.

⁸⁸ *Ibidem*.

principio, pensaba incluir en *El mito de Sísifo*. Pero ese texto, *La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka*, fue finalmente publicado como apéndice⁸⁹. Es reseñable entonces que tanto la ilusión en Dostoievski como la esperanza en Kafka cumplen con la *ambigüedad* a la que Camus se refiere. Tras el análisis sobre Kirilov, extensible en este caso al universo kafkiano, Camus concluye que «no es indiferente volver a encontrar la esperanza introducida de nuevo bajo uno de sus rostros más patéticos»⁹⁰. Por lo tanto que *Moby Dick* sea la única novela que Camus, explícitamente, entienda como expresión de un universo absurdo, significa que ha de ser una novela gratuita y concreta, esto es, sin trascendencia ni esperanza.

Antes que realizar la contrastación de unas novelas con otras, se tratará de averiguar si efectivamente la sensibilidad absurda se puede dar en la creación novelesca. Aquí ahora trataremos de ofrecer la expresión de una sensibilidad absurda. Por lo tanto, este trabajo no se detiene ni en Dostoievski ni en Kafka. Así que, de manera directa, los elementos a contrastar en todo *Moby Dick* serán las imágenes que repitan la experiencia absurda. Si es la introducción de la esperanza, o de cualquier otro tipo de evasión, lo que hace que otras novelas no sean, en palabras de Camus, verdaderamente absurdas, para que *Moby Dick* sí lo sea, pensamos que ha de evidenciar, por un lado, la intimidad con que se vive el absurdo, la individualidad, o, dicho de otro modo en palabras del propio Camus: evidenciar que «en la experiencia del absurdo, el sufrimiento es individual»⁹¹; y, por otro lado, ha de evidenciar los aspectos que sostengan irrenunciablemente el clima de una vida absurda, el divorcio del sinsentido profundo. Estos son los límites que proponemos. No ha de interpretarse esto de ningún modo como una insinuación de que *Moby Dick* sea denominada como novela del sinsentido. «No hay arte del sinsentido»⁹², aclara explícitamente Camus; incluso dice que «la no significación, significa»⁹³. *Moby Dick*, en todo caso, significará de modo excelente lo que describe: la sensación absurda.

3.2. UNIVERSO ABSURDO DE MOBY DICK

La novela de Melville transcurre tanto en Nantucket, pueblo ballenero de los Estados Unidos, como en el Pequod, barco que persigue por los océanos a la ballena blanca que da nombre a esta novela. El rumbo, el barco, los oficiales y el resto de tripulantes están bajo el mando de un obstinado y reservado capitán Ahab. La tripulación, aunque hable entre sí sobre el

⁸⁹ Cfr. LOTTMAN, H. R. *Albert Camus*. Madrid: Taurus, 2006, p. 247 y 248.

⁹⁰ CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 147.

⁹¹ CAMUS, A. *El hombre rebelde*. Op. cit., p. 31.

⁹² *Ib.* p. 300.

⁹³ *Ibidem*.

encuentro fatal que tuviera el capitán con *Moby Dick* en el pasado, piensa que su labor es cazar ballenas, preferentemente ballenas de las que extraer el esperma con el que luego se comerciaría y fabricarían velas. En este sentido, no todas las ballenas son aprovechables. Cuando cazan la primera ballena, la descuartizan para extraer el esperma, también llamado ámbar gris, y colocan su cabeza en una de las bandas del Pequod, asomando por fuera del barco aunque bien amarrada. El inconveniente para enderezar la travesía se hacía evidente. Así que el objetivo inmediato es cazar otra ballena, la que fuera, aunque no poseyera esperma, para colocarla en la banda contraria del barco y así nivelar el rumbo. Una vez cazada, nos dirá Melville que,

como antes el Pequod se inclinaba abruptamente hacia la cabeza del cachalote, ahora, por el contrapeso de ambas cabezas, volvió a equilibrar su quilla, aunque cargadísimo, podéis creerlo. De manera que, si en uno de los lados izáis la cabeza de Locke, podéis inclinaros hacia ese lado; sin embargo, si del otro lado izáis la cabeza de Kant, volvéis a enderezaros, aunque en muy malas condiciones. Así, algunos espíritus nunca dejan de equilibrar la lancha. ¡Oh, tontos de vosotros! Echad por la borda todas esas cabezas tremendas y entonces flotaréis livianos y bien.⁹⁴

Esta imagen del Pequod enderezado pero pesado, por tanto, remite análogamente a una nueva imagen, esta vez a la del ser humano que camina, que piensa, cargando encima de sus hombros ideas de cabezas ajenas.

La inutilidad de esas ideas ajenas encaja con la tensión irremplazable e íntima del hombre absurdo. Siendo así que el hombre absurdo no contempla la necesidad ni la efectividad de ideas no sentidas como propias. De ahí la llamada a liberarse de esas cabezas para poder rumiar sus propias sensaciones. En este sentido, Camus, al señalar que las grandes novelas implican una verdadera reflexión, podría estar muy de acuerdo con esta llamada a *flotar livianos y bien* sin ideas ajenas, pues, como él mismo asegura, «las ideas son lo contrario del pensamiento»⁹⁵. La lucidez proviene del pensamiento propio.

Se destaca entonces un primer movimiento en *Moby Dick* que se dirige a eliminar cierta conexión con los demás o, mejor dicho, con el sentimiento de lo colectivo. Ante los demás, el hombre empapado del sentimiento absurdo se siente solo, desconectado o aislado, a solas en su irrazonable universo, en el que el otro no representa tampoco ninguna comodidad con respecto a su universo íntimo. En definitiva, el pasaje anterior invita a una especie de soledad orgullosa e

⁹⁴ MELVILLE, H. *Moby Dick*. Madrid: Alianza, 2009. Pp. 509 y 510.

⁹⁵ CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 149.

intelectual. En ella el ser humano no puede, o no debe, seguir manejándose con ideas ajenas, sino que debe dar muestras de sí, de su fortaleza, para no ser absorbido.

El universo de *Moby Dick* incide en esta cuestión incluso en un punto que, en apariencia, podría conllevar hacia cierta contradicción. Si el sentimiento de lo colectivo en un clima absurdo no se percibe, ¿cómo es posible que una tripulación trabaje compacta persiguiendo un mismo horizonte? En una visión más cercana a la de Camus sobre el *absurdo sufrimiento individual*, Melville presenta a todos los tripulantes como «isleños a bordo del Pequod, y también *aislados*»⁹⁶, aclarando que los llama

así porque sin reconocer el continente común de todos los hombres, cada *aislado* vive en su propio continente. Sin embargo ahora, federados a lo largo de una quilla, ¡qué grupo formaban esos *aislados*! [...] para presentar todas las quejas del mundo ante ese tribunal del que muchos de ellos no volverían.⁹⁷

La lucha individual e íntima en medio de la nada oceánica, las *quejas*, la exigencia de claridad, la rebelión en definitiva, son las que unen, aunque no confunden, a cada tripulante.

Esta propuesta de Melville nos recuerda a otra que expuso Albert Camus al cerrar su discurso de recepción del premio Nobel. Tratando sobre la esperanza, Camus subraya que «unos dirán que esta esperanza la lleva un pueblo, otros que un hombre»⁹⁸. Pero, por el contrario, para no colocarla fuera de la medida humana, Camus cree

que la despiertan, la reaniman y la mantienen millones de solitarios, cuyas obras y acciones niegan cada día las fronteras y las más burdas apariencias de la historia, para hacer resplandecer fugitivamente la verdad siempre amenazada que cada uno, por encima de sus sufrimientos y alegrías, eleva para todos.⁹⁹

Si en este caso los *millones de solitarios* de los que habla Camus parecen una analogía de los *aislados* tripulantes del Pequod, y de ser cierto que el universo de *Moby Dick* no cae en la tentación de la ilusión o de la esperanza, Camus tiene en esta novela las imágenes de un universo donde no se da ni traición, ni resignación, ni esperanza, al tiempo que sí se da una fidelidad a la medida humana. La aparente paradoja de la doble esperanza no es tal, ya que Camus diferencia entre vivir (sentir y reflexionar) para una esperanza trascendental, y vivir

⁹⁶ MELVILLE, H. Op. cit., p. 205.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ CAMUS, A. *Discurso de Suecia*. Op. cit., p. 191.

⁹⁹ *Ibidem*.

(sentir y reflexionar) sin traicionar lo concreto, sin la esperanza de resolver enteramente el enigma vital.

Siguiendo con el análisis de *Moby Dick*, ya se ha señalado la posibilidad de que esta novela venga determinada por la individualidad, primera evidencia del sentimiento del absurdo. Se han extractado dos estadios distintos de soledad: el *intelectual* y el *social*. Falta hablar, por el momento, sobre la *gratuidad* de lo concreto en tanto que silencio irrazonable del mundo. Esta gratuidad coincide con otro tipo de soledad, esta vez *metafísica*. La fidelidad a la tierra, a lo concreto, se puede apreciar en uno de los momentos más intensos de *Moby Dick*. El capitán Ahab continuamente representa un desafío a los dioses y a las supuestas señales de éstos. En este sentido, la escena más evidente y elocuente transcurre durante un episodio que es protagonizado también por el fuego de San Telmo. La aparición de este fenómeno se suele recibir entre hombres de mar como símbolo de mal agüero.

En este episodio, en medio de un tifón, hacen acto de presencia en el Pequod varias manifestaciones del fuego de San Telmo. Ante las peticiones de misericordia del segundo oficial Stubb, que quiere aprovechar las inclemencias para regresar a tierra y no mantener el rumbo desafiante, y ante la mirada atónita y acongojada del resto de la tripulación, Ahab se enfrenta a esta aparición lumínica en un potente monólogo. Dirigiéndose a los cielos y al Fuego de San Telmo, dice Ahab:

Ahora sé que vuestra verdadera adoración es el *desafío*, pues ni amor ni reverencia os son propicios. Incluso por odio sólo podéis matar y todos morirán. Pues ningún necio os haría frente sin miedo. Yo admito *vuestro poder sin habla* y sin lugar, pero hasta el último momento del terremoto de mi vida *disputaré* su señorío incondicional y total sobre mí. *En medio de la personificación impersonal, aquí hay una personalidad de pie*. Aunque sólo quede un punto como máximo, de dondequiera que venga y adondequiera que vaya, mientras viva en la tierra, la personalidad majestuosa vive en mí y hace sentir sus derechos reales. [...] *Aún ciego os seguiré hablando. Aunque sois luz, brotáis de la oscuridad, ¡pero yo soy oscuridad brotando de la luz, brotando de vos!* [...] ¡Oh, vos!, fuego expósito, vos, ermitaño inmemorial, vos también tenéis vuestro *acertijo incomunicable*, vuestro dolor sin participación.¹⁰⁰

¹⁰⁰ MELVILLE, H. Op. cit., pp. 765-768. El subrayado es nuestro.

¿Puede resumir este monólogo por sí solo el universo absurdo de *Moby Dick* según Camus lo ha definido? El universo bajo las sensaciones del capitán Ahab es hostil: no hay ni *amor* ni *reverencia* en la forma en que se dirige a él. Camus apunta al comienzo de *El mito de Sísifo* que «ese divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo»¹⁰¹. Ahab, aún sintiendo el *poder* del universo, aún temiéndolo, concentra la rebeldía que, «sin pretender resolverlo todo, puede al menos dar la cara»¹⁰². Y no pretende *resolverlo todo* puesto que renuncia a trascender lo concreto: expresiones como ‘poder *sin habla*’, ‘luz que brota de la *oscuridad*’, ‘fuego *expósito*’ o ‘*acertijo incomunicable*’ describen concretamente el fuego de San Telmo y, por extensión, el universo de Ahab. Pero no hay en este pasaje un atisbo de sentido profundo y oculto tras el fuego de San Telmo: esta posibilidad de trascendencia sólo se cita, como motivación de la renuncia de Stubb, para anularla. Quien proviene de la luz, de la exigencia de claridad, es Ahab; lo que procede de la oscuridad, del *sentido que se descifra mal porque deslumbra*, retomando de nuevo la reflexión sobre Esquilo de Camus, es el universo condensado en el fuego de San Telmo. Descrito como lo concreto que aparece al ser humano, el universo percibido bajo una sensibilidad de profundo absurdo, como universo irrazonable que inutiliza pero no evade las exigencias de claridad del capitán Ahab, es, en definitiva, un universo humano que se sostiene en la voluntad de comprensión individual, en *el dolor sin participación*.

En un universo humano de profunda hostilidad, tanto la individualidad como la fidelidad a lo concreto han sido observadas en *Moby Dick*. Por tanto, los dos elementos necesarios para que lo absurdo no sea traicionado se sostienen candentes; esto es, se da por un lado la exigencia de claridad (*aún ciego os seguiré hablando*) y por otro la irreductibilidad del mundo (*acertijo incomunicable*). Esta locura del capitán Ahab llega al máximo grado ilustrativo en la última imagen de la novela: océano, Pequod, mástil, bandera y halcón en un hundimiento que no podía ocasionarse «sin arrastrar una parte viva del cielo con él»¹⁰³. Por consiguiente, durante toda la novela, e incluso en su desenlace, la ilusión o la esperanza por las cuales otras grandes novelas no cumplían con los mandamientos del sentimiento absurdo, en *Moby Dick* parecen no encontrarse.

¹⁰¹ CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 16.

¹⁰² CAMUS, A. *El hombre rebelde*. Op. cit., p. 354.

¹⁰³ Cfr. MELVILLE, H. Op. cit., pp. 860 y 861.

3.3. REVISIÓN DE LA FIGURA DEL JONÁS ABSURDO EN MOBY DICK

Pasamos ahora a examinar un personaje velado en la novela de Melville, Jonás, con el que abrir el análisis que diferencie la sensibilidad absurda de la desgarradora. En *El libro de Jonás del Antiguo Testamento* se narra la historia de un hombre que sobrevivió en el interior de una ballena tras intentar huir del reclamo de Jehová. Como decimos, esta figura de Jonás puede entenderse, cuando menos, como un protagonista velado en *Moby Dick*. Más allá de que cada aventura a bordo del Pequod pueda ponerse en relación con el pasaje bíblico, Jonás es asimismo el protagonista de varios capítulos de la novela. Por este hecho, apreciamos que *Moby Dick* revisa la figura de Jonás. Y si hay una evolución en este sentido que va desde la Biblia hasta *Moby Dick*, hay otra que va desde *Moby Dick* a Camus, más concretamente, a su pieza *Jonás o el artista trabajando*. El protagonista de esta pieza no lleva el nombre de *Jonás* por casualidad. La cita que encabeza el relato, «arrojadme al mar... porque yo soy el que atrae sobre vosotros la tempestad»¹⁰⁴, pertenece precisamente a *El libro de Jonás*. Por ello se inicia una revisión de la figura de Jonás, que, si bien en este capítulo ofrecerá un nuevo enfoque que pueda ayudar a completar el análisis absurdo de la novela de Melville, por otro lado, nos situará ante la sensibilidad desgarradora.

En la novela de Melville, antes de la partida hacia la aventura en el Pequod, la tripulación asiste al sermón del Padre Mapple. El sermón versa sobre el Jonás bíblico. Se tomará aquí entonces la exposición del Padre Mapple como piedra de toque. Melville introduce esta interpretación de *Jonás* al principio de la novela para hacer su revisión a partir de ella. El Padre Mapple narra su sermón enfatizando y exagerando ciertas características del relato original del *Antiguo Testamento*. Por ejemplo, esto sucede con respecto a la manera en que es presentada la tripulación que iba a compartir travesía con Jonás. Ésta, según el padre Mapple, tiene más vocación de policía que de un grupo de dóciles armeros. Si Jonás, según cuenta el pasaje bíblico, tan sólo «encontró un barco que salía para Tarsis: pagó su pasaje y se embarcó para ir con ellos a Tarsis, lejos de Yahveh»¹⁰⁵, el padre Mapple en *Moby Dick* relata todo el proceso con mayor minuciosidad y transmite una sensación de culpabilidad que, al menos en este versículo de la Biblia, no es expresado con tanta claridad. Dice el padre que «al subir a bordo [Jonás] para hablar con el capitán en la cabina, todos los marineros dejan de momento de izar el cargamento para fijarse en las malvadas miradas del desconocido»¹⁰⁶ y comienzan a elucubrar

¹⁰⁴ Cfr. CAMUS, A. «Jonás o el artista trabajando» en *El exilio y el reino en Albert Camus, Obras 5*. Op. cit., p. 91. La cita concretamente pertenece a Jonás, I, 12.

¹⁰⁵ Jonás, I, 3.

¹⁰⁶ MELVILLE, H. Op. cit., p. 91.

sobre el delito que aquél habrá cometido. Incluso el propio capitán del barco, con la misma sospecha que sus marineros, «le cobra el triple de la suma habitual»¹⁰⁷ para dejarlo embarcar.

Detrás de estas interpretaciones del Padre Mapple se ofrece una extensión de la culpa de Jonás a todos aquellos cómplices que no se atreven a delatarlo. La extensión de esta culpabilidad de Jonás alcanza, en el sermón, incluso a los tripulantes del Pequod. La labor del sermón es análoga, en este sentido, a las novelas de tesis que, como ya vimos, no son valoradas positivamente por Camus. El sermón muestra la reflexión del sentido profundo y oculto de una imagen. No parece anecdótico, por tanto, que el capitán Ahab no se encuentre en la iglesia en esos instantes. Ahab aparece en la novela por primera vez en mitad de la travesía; hasta ese momento ni se le ve ni se le escucha. El capitán representa, entonces, si no una oposición, sí un universo distinto ante los planteamientos del Padre Mapple. La oposición no es directa, sino que va transcurriendo en la medida que lo hace la novela.

El Padre Mapple va integrando a lo largo del sermón sus propias interpretaciones. Estas opiniones, por ejemplo, acaban mostrando la historia de Jonás como la de un modelo de arrepentimiento. Jonás, según Mapple, al tratar de huir de Jehová, ha desobedecido un mandato divino, ha tratado de esquivar *la dureza de obedecer a Dios*, porque, según el Padre, «si nosotros obedecemos a Dios, debemos desobedecernos a nosotros mismos; y en este desobedecernos a nosotros mismos consiste la dureza de obedecer a Dios»¹⁰⁸. Al comenzar una tormenta que obliga finalmente a Jonás a saltar al mar, lo que para Ahab representaba el *poder sin habla*, para la lectura de Mapple representa la ira de Jehová por la que «el mar se rebela [y] no quiere aguantar la carga maldita»¹⁰⁹. La culpabilidad, incluso la cómplice, han traicionado lo concreto (la tormenta hostil) haciéndolo pasar por algo procedente del más allá y no natural. Cuando Jonás, según el sermón, se ve encerrado en el interior de una ballena, «no gime ni llora por su inmediata liberación. Él siente que este espantoso castigo es justo. Deja su liberación a Dios»¹¹⁰. Y sigue diciendo Mapple:

aquí, compañeros, está el verdadero y fiel arrepentimiento; sin clamar por el perdón, sino agradeciendo el castigo. [...] Compañeros, no pongo a Jonás ante vosotros para que lo copiéis por su pecado; os lo pongo como *modelo de arrepentimiento*. No pequéis, pero si lo hacéis, cuidad de arrepentíos de ello como Jonás.¹¹¹

¹⁰⁷ *Ib.* p. 93.

¹⁰⁸ *Ib.* p. 90.

¹⁰⁹ *Ib.* p. 95.

¹¹⁰ *Ib.* p. 97.

¹¹¹ *Ibidem*. El subrayado es nuestro.

El arrepentimiento, por tanto, es el último punto de la renuncia original. En esta interpretación, desde un primer momento, el ser humano ha de desobedecerse; en otras palabras: ha de resignarse, ha de renunciar, ha de eliminar el consentimiento original que procede, según Camus, de la rebeldía. Incluso en el caso que nos concierne, Jonás representa la reiteración de la renuncia cuando, tras intentar desobedecer a Jehová, siente que la culpa y el castigo son *justamente* suyos. En definitiva, Jonás no escapa a esta obediencia divina ya que, en palabras del propio Padre Mapple,

golpeado y magullado, con las orejas como dos caracolas, todavía con el incesante murmullo del océano, Jonás hizo lo que le mandaba el Todopoderoso. ¡Predicar la Verdad frente a la Falsedad! ¡Eso era! Ésta, compañeros, es otra lección; y ¡ay de aquel piloto del Dios viviente que la ignore!¹¹²

Si en el capítulo anterior las imágenes de *Moby Dick* remitían a una orgullosa individualidad, en esta ocasión, la imagen que ofrece el Padre Mapple, y que será superada a lo largo de la novela, es la de un ser tan compasivo como acobardado. Jonás, el modelo de arrepentimiento, en un primer instante, rehúye a Dios para no verse en la obligación de anunciar la destrucción de Nínive a sus habitantes. Trata de esconderse, no se niega. Una vez que, tras haber pasado por el suplicio de permanecer en el interior de una ballena y haberse arrepentido (negado) modélicamente, sin que le faltara recelo para comunicar a los habitantes de Nínive su destrucción, pide a Jehová su muerte dos veces¹¹³, apesadumbrado por ser el anunciador de la destrucción de una ciudad entera.

Ya hemos visto cómo el capitán Ahab actúa en gran medida justo al contrario de lo que el Padre Mapple propugna. Ahab no obedece a Dios, sino que lo desafía obedeciéndose a sí mismo. Incluso los símbolos de mal agüero advertidos por el resto de la tripulación cuando *el mar se rebela*, para Ahab no suponen más que un contratiempo o un motivo para medir la verdadera fijación de sus intenciones: nada iba a ahogar sus ansias de alcanzar a la ballena blanca. No hay, pues, arrepentimiento al desobedecer las señales divinas. Éstas no le son válidas y no le dicen nada, puesto que, a sus oídos, no hablan. En un último punto, la amenaza postrera del padre Mapple no pudo ser evitada por el capitán Ahab, es cierto. Pero en la novela de Melville se trasluce que todo aquello que no fuera dar caza a Moby Dick, no era de la incumbencia del nuevo Jonás; por ello este piloto ignora a Dios. Así, del antiguo al nuevo Jonás,

¹¹² *Ib.* p. 99.

¹¹³ *Cfr.* Jonás, IV, 3; y Jonás, IV, 8.

en un marco literario que expresa la sensibilidad absurda del ser humano, puede entenderse que se da una evolución de la sumisión en las decisiones a la soledad para con ellas.

Avanzando en otra dirección, en los capítulos 82 y 83 (*El honor y la gloria de la caza de la ballena* y, por otro lado, *Jonás, considerado históricamente*), siempre en boca de Ismael, narrador y uno de los protagonistas de la aventura, Melville vuelve sobre el Jonás bíblico. Como anuncia el título de uno de esos capítulos, en ellos se hace un repaso, no a la verosimilitud sino a la veracidad histórica de Jonás (y de otros balleneros legendarios). La desmitologización del suceso, colocando a Jonás no en el estómago sino en la boca de una ballena, o refugiado en el interior de un cetáceo muerto, o en una «embarcación con una ballena por mascarón de proa»¹¹⁴, o, por último, auxiliado en el mar por un salvavidas, no hace más que dirigirse hacia la nueva versión del Jonás que capitanea el Pequod. En estos dos capítulos de *Moby Dick* se mantiene la sacralidad del mensaje o de la moraleja: el modelo de arrepentimiento; pero comienza a resquebrajarse la sacralidad de los hechos. Irónicamente Melville, al introducir los «estúpidos argumentos»¹¹⁵ de un viejo marinero de Sag-Harbor que cuestionan la veracidad del relato hebreo¹¹⁶, concluye que todos esos argumentos fueron ya previstos por los estudiosos católicos, y no hacían sino añadir «un insigne engrandecimiento del milagro general»¹¹⁷ de la historia de Jonás. El sentido profundo, inalcanzable a la comprensión humana, en este caso, hace que la traición a lo concreto subsista ante cualquier tipo de objeción.

Por otro lado, Ismael es el personaje que narra toda la historia: en realidad es a través suyo como llegamos al Pequod y conocemos todo el desarrollo del viaje. De toda la tripulación, él es el único que logra salvarse y, curiosamente, auxiliado por un ataúd, su ballena particular, como una isla en medio del océano, o *aislado* en medio del océano. Según las escrituras, «Jonás se levantó para huir a Tarsis, lejos de Yahveh»¹¹⁸, a la tierra más lejana, estando bien claro, para el Padre Mapple, «que Jonás trataba de escapar de Dios por todo lo ancho de este mundo»¹¹⁹. Ismael, sin embargo, embarcó como escapatoria o sanación a la sensibilidad absurda que le embargaba. Al comienzo de *Moby Dick*, Ismael presenta los argumentos y la situación en que fue a embarcarse al Pequod. Dice que

cada vez que un húmedo noviembre de lloviznas anida en mi alma; [...] especialmente si la hipocondría me domina de tal modo que hace falta un sólido

¹¹⁴ Cfr. MELVILLE, H. Op. cit., p. 565.

¹¹⁵ Sic. Cfr. *Ib.* p. 566.

¹¹⁶ Cfr. *Ib.* pp. 564-566.

¹¹⁷ *Ib.* p. 566.

¹¹⁸ Jonás, I, 3.

¹¹⁹ MELVILLE, H. Op. cit., p. 91.

principio moral para no salir a la calle y derribar metódicamente los sombreros de los transeúntes, entonces, comprendo que ha llegado la hora de hacerme a la mar cuanto antes. Éste es mi sustituto para la pistola y la bala.¹²⁰

Por tanto, una nueva diferencia entre ambos relatos podría residir en esta motivación primera para comenzar la aventura. El universo, entonces, que suscitará cada uno de los relatos diverge desde este primer punto. Melville, por tanto, revisa el mito del Jonás bíblico, del modelo de arrepentimiento, y lo sitúa veladamente como modelo del hombre absurdo en su novela. Según los planteamientos de Albert Camus, Melville solventa entonces «el problema para el artista absurdo [de] adquirir el *savoir-vivre* que supera al *savoir-faire*»¹²¹. Así parece conjugarse en esta novela, en perfecta tensión, tanto el sentimiento y la reflexión de un gran ser vivo, en este caso, en su faz absurda.

¹²⁰ *Ib.* p. 31.

¹²¹ CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 129.

4. DE LA SENSIBILIDAD ABSURDA A LA SENSIBILIDAD DESGARRADORA

Para realizar una reflexión del Jonás camusiano cercana al Jonás bíblico y al absurdo se propone analizar ahora dos elementos de *Jonás o el artista trabajando* que se repiten en los tres y que ya hemos visto con los dos anteriores: por un lado, la sensación por la que Jonás se embarca y, por otro, el tipo de individualidad que suscita esa sensación. Es decir, si el primer Jonás se embarca planeando una evasión y suscita una imagen de individuo resignado, si el Jonás absurdo se embarca por un sentimiento absurdo y suscita una imagen de individuo desafiante, ¿qué nos encontraremos con el Jonás de Albert Camus?

4.1. EXPOSICIÓN SOBRE EL JONÁS DE ALBERT CAMUS

Para empezar este análisis fundamentado en *Jonás o el artista trabajando*, relato corto que forma parte de *El exilio y el reino*, publicado en 1957, se debe reparar en la posición de este texto en la vida y obra de Albert Camus. Según Lottman, en su biografía sobre Camus, tanto *Jonás* como *La Caída* «constituyen sin ninguna duda los textos autobiográficos más significativos de Camus —cómico para los que no conocían a Camus, desgarrador para sus allegados»¹²². Por un lado, es indudable que hay mucho de autobiográfico en *Jonás*. Por ejemplo, como se indicará en el apartado siguiente, el protagonista de este relato apela en varias ocasiones a su *buena estrella* en el mismo sentido que Camus anotara en su cuaderno personal: «Lo que siempre me salvó de todos los abatimientos fue que jamás dejé de creer en lo que, por no saber llamarlo de otra forma, llamaré *mi buena estrella*. Pero hoy ya no creo en ella»¹²³. Pero también se pueden tener dudas sobre la validez de la afirmación de Lottman, ya que excluye otros textos significativamente autobiográficos: valga como ejemplo *El primer hombre*, novela

¹²² LOTTMAN, H. R. Op. cit., p. 480.

¹²³ CAMUS, A. *Carnets*, 3. Op. cit., p. 239.

en la cual Jacques Cormery no es sino el alter ego de Albert Camus y en la que, debido a que quedó inacabada, algunos personajes tienen tanto un nombre ficticio como el real; caso, entre otros, del profesor Germain¹²⁴. Pero por otro, esta imbricación de vida y pensamiento en la obra de Camus no es anecdótica. Ya se ha comentado que, para Camus, un gran artista es un gran ser vivo. Y la necesidad de generar un universo de sustitución, como también se ha apuntado, no pretende más que generar, sin traición, uno mejor que el real, no diferente, sino unificado. A este respecto, Ramón Muns escribe que, en Camus «esta relación vida-pensamiento no es en absoluto anecdótica, [...] al contrario, no se podrá situar el alcance del pensamiento camusiano si nos obstinamos en separar completamente *vida* [...] y *pensamiento* en Albert Camus»¹²⁵. Por otro lado, esta obra, *Jonás o el artista trabajando*, representa asimismo una particularidad en la bibliografía camusiana dado que tiene una versión novelada (la publicada en *El exilio y el reino*, que es la que se va a tratar en este trabajo) y una versión para mimodrama (titulada *La vie d'artiste*)¹²⁶. Este mimodrama fue publicado en 1953 y el relato corto en 1957, con lo cual es difícil no suponerle años de revisión y pulimiento.

Aunque sea cierta la aseveración de Lottman, los orígenes del creador, Camus, y los de su creatura, Gilbert Jonás, protagonista de *Jonás o el artista trabajando*, no coinciden. Sus orígenes son más bien opuestos. Javier Figüeroa escribe que, en «un hogar de hijos tarados, nietos dependientes y escasísimos recursos, [Camus creció] entre esas dos mujeres: [...] la [abuela] rigurosa, brutal; la [madre] tan inaprensible que se diría inocente de toda desgracia»¹²⁷. De cualquier manera, esta situación de pobreza, para Camus, no tiene que ser interpretada como un impedimento absoluto en su formación. Como ocurriera en una ocasión, «contestando a un crítico que señalaba que no había aprendido la libertad de Marx, Camus declaró: *Es cierto: la he aprendido en la miseria*»¹²⁸. Por el contrario, Jonás nace y crece en un ambiente de despreocupación y facilidad de las que se aprovecha. Y se adapta a este ambiente con suma normalidad cuando estudia, cuando trabaja, cuando encuentra una mujer por aburrimiento, cuando ésta encuentra para ambos una casa adecuada... Todo le sucede con despreocupación, sin que se deba sentir interrumpido. Y siempre dando las «gracias a su buena estrella»¹²⁹. Cuando, por ejemplo, acepta el puesto en la gestión del departamento de lecturas de la editorial

¹²⁴ Cfr. CAMUS, A. «El primer hombre» en *Albert Camus, Obras 5*. Op. cit. p. 548 n., «aquí el autor da al maestro su verdadero nombre».

¹²⁵ MUNS, R. «L'homme révolté de Albert Camus: primera crítica no teodicéica al sistema omnicomprendivo y totalizador de la filosofía de Hegel. Una propuesta raciovitalista por un individualismo solidario», *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*, 199 (2º trimestre 2003), p. 87.

¹²⁶ LOTTMAN, H. R. Op. cit., p. 564.

¹²⁷ FIGUEROA, J. Op. cit., p. 12.

¹²⁸ LOTTMAN, H. R. Op. cit., p. 52.

¹²⁹ CAMUS, A. *Jonás o el artista trabajando*. Op. cit., p. 93.

de su padre, la primera de Francia, no le supone ningún esfuerzo. Acata la máxima del padre que asegura que «la historia demuestra que cuanto menos se lee, más libros se compran»¹³⁰. Así que apenas se ocupaba en la selección de textos que iba a publicar. Tampoco tiene aspiraciones ambiciosas; más bien está instalado y ocioso. Y por ocio comienza a pintar cuadros. Fue así como «descubrió por primera vez en su fuero interno un ardor imprevisto pero incansable. Pronto consagró todas sus jornadas a la pintura y, siempre sin esfuerzo, consiguió excelentes resultados en ese ejercicio. Fuera de ello nada parecía interesarle»¹³¹. Por tanto, pintar, crear, en definitiva, la expresión sensible, son el primer imprevisto en la formación acomodada de Jonás. Pintar no le resultará indiferente; le conmueve. Pero el interés no se extiende a la pintura en general, o a la estética o a la historia del arte: los museos y su propia estética le resultan bastante ajenos. El único hecho de pintar es lo que le atrapa. Escribe Camus que Jonás

comprendía mal lo que pintaban sus contemporáneos, lo cual le molestaba en su sencillez de artista. Se alegraba, sin embargo, de saberse tan bien informado de todo cuanto concernía a su arte. Lo cierto es que al día siguiente olvidaba hasta el nombre del pintor cuyas obras acababa de contemplar.¹³²

El ardor artístico, en el caso de Jonás, no implica entonces una reflexión. Las pinturas de Jonás, en tanto que irreflexivas, son, en este momento, una expresión sensible de gran pureza o inmediatez. Otra frase refuerza esta impresión de estar ante una sensibilidad de gran pureza: «Además, sus discípulos le exigían que permaneciera fiel a su estética. Jonás [sin embargo] sólo se hacía una idea oscura de su propia estética»¹³³.

Debido a su creciente fama como pintor, poco a poco la situación se le hará insostenible. Discípulos, periodistas, gentes de bien, curiosos, mensajeros de causas políticas, vecinos, sus tres niños, su mujer... todos irán invadiendo el espacio y el tiempo de su trabajo y de su casa. Así que comienza a buscar oxígeno fuera de ese ambiente. Comienza a no sentirse a gusto en él. Le sobreviene cierta culpabilidad por ir retrasado en sus pinturas. Piensa continuamente cómo organizarse para volver a pintar. Da paseos alejado, no sólo de su casa, sino de los barrios de artistas. La falta de productividad artística y la gran carga de ocupación de su mujer, que, a las órdenes de la casa, sigue atendiendo las innumerables visitas, hacen que muy vagamente Jonás se ocupe de alguno de los quehaceres de su vida cotidiana. También comienza a verse con otras mujeres. Todo ello intentando no perturbar su laxitud, su

¹³⁰ *Ib.* p. 95.

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *Ib.* p. 96.

¹³³ *Ib.* p. 104.

despreocupación, buscando encontrarse con que su *buena estrella* de repente volviera a iluminarle. Su reputación se resiente, aunque esto es lo que menos le preocupa. Lo que sí le parece extraño es que su *buena estrella* comience a no ampararle artísticamente. Pero, en el colmo del optimismo, no duda de que siempre le acompañe y, además, esta idea le hace ver cualquier suceso como algo positivo. Por eso la confianza en sí mismo no merma ni un instante. Se siente estéril creativamente, pero pronto, piensa, saldrá de ese periodo infértil.

Cuando comenzaron las visitas, cambia de ubicación su taller varias veces: siempre bajo el techo de su casa y teniendo en cuenta el espacio para sus hijos. «Pero la vida es breve, el tiempo pasa rápido, y su propia energía tenía límites. Era difícil pintar el mundo y los hombres y al mismo tiempo vivir con ellos»¹³⁴. Constataba así que le era costoso trabajar rodeado de admiradores y demás circunstanciales visitantes. Su ardor no se silenciaba, sin embargo no era expresado. A pesar de que

seguía siendo constante en su trabajo, [...] ahora tenía dificultades para pintar, incluso en los momentos de soledad. Pasaba esos momentos contemplando el cielo. Siempre había sido una persona distraída y absorta, y se convirtió en un soñador. En lugar de pintar, pensaba en la pintura, en su vocación.¹³⁵

De manera involuntaria, Jonás reflexiona, no sólo siente.

En este ambiente nuevo y asfixiante, que percibía extrañamente con una mezcla de gratitud y una incipiente hostilidad, a Jonás va a sobresaltarle un último detalle que le conmoverá y será definitivo. A la vuelta de una de esas noches que pasaba con otras mujeres, «por primera vez, con el *corazón desgarrado* vio a [su esposa] Louise con el rostro ahogado por la sorpresa y el exceso de dolor»¹³⁶. Acto seguido, Jonás se decide a fabricar un camaranchón en su propia casa de altos techos. Ese pequeño camaranchón, ese altillo, iba a ser su nuevo taller. «Aquí trabajaré sin molestar a nadie»¹³⁷, dijo. Y trabajó de manera intensiva, aunque sin encender la luz y sin dar bocado alguno ni pincelada durante varios días.

¹³⁴ *Ib.* p. 108.

¹³⁵ *Ib.* p. 113.

¹³⁶ *Ib.* p. 117. El subrayado es nuestro.

¹³⁷ *Ib.* p. 118.

4.2. EL JONÁS DE CAMUS: EL HOMBRE DESGARRADO

Recapitulando las distintas versiones de Jonás, se obtiene que, en el origen, huye de Jehová e ilustra el arrepentimiento modélico; el de Melville, sin embargo, es absurdo en los términos camusianos que hemos definido: obcecado, orgulloso y aislado; y, como vimos a través de Ismael, el Jonás absurdo se embarca en el Pequod debido a cierta indiferencia moral provocada por el sinsentido profundo de su vida. Pues bien, ¿qué se desprende del Jonás de Camus? ¿Qué primer movimiento le definirá? Y, haciendo un símil con las anteriores muestras de Jonás, ¿cómo convive con el resto de la tripulación?

A este respecto, cabe recordar que el *ardor imprevisto* es la única cuestión que, en principio, perturba a Jonás, aunque no llega a desgarrarlo. El Jonás camusiano, colocado en el extremo de la comodidad aburguesada, se reconoce como inevitablemente expresivo, sensitivo. La sensibilidad que Jonás puede generar en esta fase no producirá una imagen completa. Esto significa, siempre bajo el planteamiento de Camus, que no producirá una imagen completamente viva. Como ya se indicara, el gran artista es un gran ser vivo, en tanto que siente y reflexiona. Jonás aún no ha alcanzado ese nivel. Sin embargo, siente irrefrenablemente. Le falta un elemento que definitivamente lo conmueva. Éste va a sobrevenir cuando sienta su *corazón desgarrado*. Ya en la Introducción se recalcó el uso de este término, ‘desgarramiento’, en la obra de Camus, y así debe ser leído en esta ocasión.

Aunque Jonás comenzara a reflexionar con anterioridad al giro desgarrador, no lograba unir estos pensamientos a sus sensaciones. Jonás, una vez que se construye el camaranchón, se concentra en su lienzo con una dedicación plena; plena en todos los sentidos: llega a no salir durante varios días de su reclusión y, aunque Rateau, su amigo inseparable desde la infancia, se extrañara al ver que no tiene ni tan siquiera colocada una tela, Jonás, con buen carácter, le aseguraba: «Pero aún así trabajo»¹³⁸. Al fin Jonás siente y reflexiona algo irrenunciable en su interior, que nació al mismo tiempo que se sintió desgarrado. Ahora reflexionará antes de expresarse.

Necesitaba reflexionar todavía algún tiempo. [...] Necesitaba descubrir aquello que no había comprendido claramente todavía, aunque lo hubiera sabido siempre, y aunque siempre hubiera pintado como si lo supiera. Debía atrapar por fin aquel

¹³⁸ *Ib.*, p. 120.

secreto que bien veía él que no era solamente el secreto del arte. Por eso no encendía la lámpara.¹³⁹

Jonás iba a medirse, por tanto, a la figura del *gran artista* que Camus defendiese en *El mito de Sísifo*. Así que, según parece, está «persuadido de la inutilidad de todo principio de explicación y convencido del mensaje aleccionador de la experiencia sensible»¹⁴⁰. Por ello, su reflexión no será expresada sino artísticamente. Y, además, este Jonás camusiano parece que «posee del amor el deslumbramiento inicial y la rumia fecunda»¹⁴¹ como se argumentara en *El mito de Sísifo*.

Así, el desgarramiento de Jonás, en este caso por la dicha o el amor, es lo que lo motiva a cambiar de nuevo el lugar de su taller. En este nuevo lugar, el altillo, tratará de buscar la inspiración y el trabajo. Ya no huye de su casa, ni se mantiene rodeado de todo el mundo. Era tan inútil salir a pensar fuera de su hogar y lejos de los suyos como infértil era estar rodeado de ellos. Jonás sentía que, al hacer salir a sus hijos de su taller, «ocupaban todo el espacio de su corazón, completamente, sin restricciones. Privado de ellos, sólo encontraría vacío y soledad. Les amaba tanto como amaba la pintura porque eran los únicos seres en el mundo tan llenos de vida como ella»¹⁴². Por fin, en ese camaranchón, había conseguido el modo de «estar solo sin estar separado de los suyos»¹⁴³. Sin embargo, aunque Jonás haya constatado que «era difícil pintar el mundo y los hombres y al mismo tiempo vivir con ellos»¹⁴⁴, se concentra en el nuevo taller para no molestar a nadie, no para no ser molestado. La cita bíblica con la que Camus abre esta narración: «arrojadme al mar... porque yo soy el que atrae sobre vosotros la tempestad»¹⁴⁵, parece que cobra sentido con esta imagen de Jonás no queriendo, precisamente él, molestar. Tras ver invadida su tranquilidad, su espacio y su vocación, Jonás se busca un ambiente cercano a la incomunicación para no molestar al resto, para alejar al resto de la tempestad, que es él mismo.

Así, Jonás sigue trabajando y llega el momento en que enciende la lámpara, o sea, el momento en que se decide a expresar su sensibilidad suficientemente reflexionada. Cuando termina la obra, abatido por el prolongado esfuerzo, es atendido por un médico en una habitación. «En la otra habitación, Rateu contemplaba la tela, completamente blanca, en cuyo

¹³⁹ *Ib.* p. 119.

¹⁴⁰ CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 132.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² CAMUS, A. *Jonás o el artista trabajando*. Op. cit., p. 113.

¹⁴³ *Ib.* p. 120.

¹⁴⁴ *Ib.* p. 108.

¹⁴⁵ *Ib.* p. 107.

centro Jonás había escrito únicamente, en caracteres diminutos, una palabra que se podía descifrar, pero no se sabía bien si había que leer *solitario* o *solidario*»¹⁴⁶. Y esta imagen del cuadro es a su vez una imagen que remite al universo de Jonás tal y como éste lo percibía: solo y con los suyos. En este sentido, en sus *Carnets*, Camus dice de sí mismo: «No amo a la humanidad en general. Me siento solidario primero, lo que no es lo mismo»¹⁴⁷.

Tras el título de la reciente recopilación de fotografías y documentos sobre nuestro pensador, *Albert Camus. Solitario y solidario*, puede intuirse una pista sobre la riqueza que concentra esta imagen. El libro viene firmado por la hija de Albert Camus, Catherine Camus, en colaboración con la directora del *Centre de Documentation Albert Camus*, Marcelle Mahasela. Catherine Camus escribe que «el interés que suscita [Albert Camus] no es sólo intelectual, sino que es posible encontrar en él algo tan instintivo, desinteresado e inmediato como la amistad. Y ello se debe a que nunca se distanció de los otros»¹⁴⁸. Esta idea es la que se apunta en *Jonás o el artista trabajando*. Su protagonista es un *gran ser vivo* que es, por un lado, solidario, en tanto que no se distancia de los otros, al tiempo que, por otro lado, está en soledad, en tanto que siente y reflexiona con la renuncia a ahogar el amor por la pintura, a quedarse en medio de los hombres sin poder pintar. Para que se dé este Jonás, por tanto, desgarrado por el amor, por el corazón, por la voluntad de comprensión, han de darse las mismas condiciones que se daban con el hombre absurdo. Así se abre la posibilidad de que el ser humano pueda sentir «constantemente entre la dicha y el absurdo, entre la luz y la muerte»¹⁴⁹, manteniendo el consentimiento de la rebelión íntima, o voluntad de comprensión, ante «la verdad misteriosa, huidiza y siempre [...] por conquistar»¹⁵⁰ del universo enigmático.

En un libro sobre el Camus periodista, Jean Daniel precisa la preocupación profunda de Albert Camus con respecto al ser humano. Esa misma preocupación es la que, en Camus, da pie a sentir y analizar tanto la dicha como el absurdo del universo humano. El grave conflicto entre Francia y su colonia, Argelia, que se desatara en la década de 1950, salpicó muy de lleno a toda la intelectualidad francesa. En particular, tanto Camus como Daniel, vivieron estos sucesos muy de cerca dada su condición de argelinos que migraron a Francia. Camus abogó por la tregua civil argumentándola durante años, postura que no compartía apenas nadie¹⁵¹. Las opiniones sobre la *ineluctabilidad* de la historia de Jean Daniel distanciaron a Camus de éste. Tiempo

¹⁴⁶ *Ib.* p. 121.

¹⁴⁷ CAMUS, A. *Carnets*, 3. Op. cit., p. 248.

¹⁴⁸ CAMUS, C. *Albert Camus. Solitario y solidario*. Barcelona: Plataforma, 2012, p. 6.

¹⁴⁹ DANIEL, J. *Camus a contracorriente*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008, p. 184.

¹⁵⁰ CAMUS, A. *Discurso de Suecia*. Op. cit., p. 168.

¹⁵¹ *Cfr.* CAMUS, A. «Crónicas argelinas 1939-1958» en *Albert Camus, Obras 4*. Op. cit.; o DANIEL, J. «La ruptura» en Op. cit., pp. 80-87.

después, Jean Daniel, según cuenta en ese libro, le felicitó por el Nobel, recordándole «el dolor de ver que se había alejado de mí, confirmándole al mismo tiempo una admiración que seguía siendo intensa, fraternal e inalterada»¹⁵². Camus le respondió en una nota diciendo que «lo importante es que estemos *desgarrados*, tanto usted como yo»¹⁵³.

Esta reflexión de Camus no solo sirve para describir a Jonás, que está desgarrado en una intensa unión con su universo, sino que describe a todos los héroes de las novelas de Camus que, incluso en el caso de que perciban el mundo con un sinsentido profundo, se sienten desgarrados ante él. Y, por supuesto, es también éste el caso de Daniel y Camus, que ven con dolor cómo su país vive el terror; lo que los une y define es también esa sensibilidad desgarradora, que ni los aparta del conflicto (enigma) ni les impide seguir pidiendo justicia (claridad o comprensión).

¹⁵² *Ib.* p. 84.

¹⁵³ *Ib.* p. 85.

5. LA SENSIBILIDAD DESGARRADORA EN LA NOVELA DE ALBERT CAMUS: LA EXPRESIÓN DE LOS SENTIDOS.

Esta cuestión del análisis de la sensibilidad desgarradora en la obra camusiana cobraría mayor sentido si se pudiera refrendar a lo largo de su obra. De no dar este paso en la investigación, se cometería sin remedio la traición de trascender lo concreto. Se haría como los escritores de novelas de tesis: no describiendo con imágenes un universo, sino explicando a través de ellas lo que se supone está oculto tras ellas. Por lo tanto, a continuación, se buscará en toda la obra de Camus expresiones de esta sensibilidad desgarradora. Se trata así de comprobar hasta dónde es posible que esta sensibilidad defina su pensamiento y sea, a su vez, el sustento de su expresión.

Jonás, realizada al fin su obra *solitario-solidario*, antes de caer desplomado «se decía a sí mismo que en adelante ya no trabajaría más, era feliz»¹⁵⁴. Esta cuestión es análoga, aunque en el extremo contrario, a la que le ocurriera al hombre absurdo cuando, infeliz, «muere porque considera que la vida no merece la pena de ser vivida»¹⁵⁵. En ambos casos, con esa decisión, el ser humano se evade, renuncia y, por tanto, traiciona la vida en su concreción. La vida, que no es más que, según Camus, un *enigma cuyo sentido se descifra mal*, bajo una sensación dichosa ante el universo, será percibida con proximidad, cercana a una identificación completa con el ser humano. Pero si tras el análisis de la sensibilidad absurda, Camus concluye que el universo percibido como irrazonable no puede ser otro que el universo concreto humano (no el universo en sí, que no puede ser otra cosa que enigmático o traicionado), esa reflexión se ha de extender al caso opuesto, al de la sensación de un amor desgarrado. Por tanto, percibir el universo como completa y permanentemente afín es, para Camus, una nueva traición o evasión. La tensión ante el mundo se rompería; la primera voluntad de comprensión sería anulada.

¹⁵⁴ CAMUS, A. *Jonás o el artista trabajando*. Op. cit., p. 121.

¹⁵⁵ CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Op. cit., p. 14.

En *El revés y el derecho*, compilación de varios ensayos líricos del joven Camus, publicado en 1937, escribe que en Italia, «tierra hecha para mi alma, reconozco una a una las señales de su proximidad. [...] Al alma se le gastan allí sus rebeliones»¹⁵⁶. No quiere decir esto que Camus entienda que el amor desgarrado sea en todo caso sin rebeldía. La voluntad de comunión con nuestro alrededor, primer, innegable e íntimo movimiento de la rebelión, cuanto más se acrecienta en el ser humano mayor felicidad supondrá. Llegados al extremo de la tensión desde esta sensación, la rebeldía se encuentra ante la posibilidad de verse, o bien anulada, ya que la voluntad de comunión se sentiría colmada, o bien, ante la posibilidad de ser mantenida aunque *gastadamente* y sin una comunión completa.

Esa sensibilidad dichosa es expresada por Camus en *Nupcias*, otra compilación de breves ensayos líricos publicada un año más tarde que *El revés y el derecho*, en 1938. Si se recuerda que el absurdo es imaginado como un divorcio, se entenderá que el título de esta compilación señala un sentimiento opuesto al absurdo. Y, efectivamente, aparecen en sus páginas continuas imágenes de esa sensación de felicidad. Camus cae en la cuenta de que tras haber comprendido «lo que se llama gloria: el derecho a amar sin medida»¹⁵⁷, «no es tan fácil llegar a ser lo que se es, encontrar de nuevo la profundidad de la propia medida»¹⁵⁸. De perder su medida, de gastar sus rebeliones, el ser humano traicionaría el universo enigmático. Por tanto, al igual que Camus descubrió a través de lo absurdo, en la rebelión se da una primera verdad o una primera condición de posibilidad también para la sensibilidad opuesta a la absurda. Siendo así, que lo que las une es la condición de estar ambas desgarradas. Visto de otro modo, esta primigenia sensibilidad desgarradora, en un momento posterior, será definida en uno u otro sentido dependiendo del nivel de unificación entre el ser humano y el silencio enigmático del universo. Porque, se vuelve a subrayar, en el caso opuesto al análisis del sentimiento del absurdo, esto es, en la sensibilidad dichosa, el mundo *acorde* con el ser humano no deja de ser comprendido como *silencio*, en esta ocasión «silencio que —de él a mí [al hombre dichoso]— engendraba el amor»¹⁵⁹.

La dificultad de definir conceptualmente este otro extremo de la sensibilidad desgarradora proviene tanto de la inexistencia de la serie del *amor desgarrado* (tan sólo anotada esporádicamente en sus *Carnets*, 3), como por no ser el tema principal de ninguna de sus obras

¹⁵⁶ CAMUS, A. *El revés y el derecho*. Op. cit., p. 52.

¹⁵⁷ CAMUS, A. *Nupcias*. Op. cit., p. 74

¹⁵⁸ *Ib.*, p. 73.

¹⁵⁹ *Ib.*, p. 77. La cita completa: «No era yo el que importaba, ni el mundo, sino únicamente el acorde; y el silencio que —de él a mí— engendraba el amor».

publicadas en vida (aunque trata el tema, no lo hace con precisión). Así que términos que usa el propio Camus como ‘amor’, ‘dicha’, ‘felicidad’, ‘intensa comunión’, etcétera, pretenden solventar esta falta de definición.

Así que, retomando la argumentación, la rebeldía del ser humano, que se origina a partir de una primigenia voluntad de comunión completa con el universo, se entiende como elemento inherente a toda sensibilidad desgarradora. Esta voluntad entonces no podrá renunciar a los sentidos, sino más bien tratará de describir las imágenes de su universo usándolos a todos ellos. Y de estas imágenes se desprenderán entonces, ya sea en un universo absurdo, ya sea un universo dichoso, en todos ellos, de raíz, un universo desgarrado. Por tanto, la obra de Camus podría expresar desde un universo desgarradoramente absurdo hasta un universo desgarradoramente dichoso; ir de un extremo al otro de la sensibilidad, y que jamás renuncie ni a su voluntad de comprensión ni al enigma del mundo. La coherencia dentro del pensamiento camusiano se situaría en este tipo de expresión desgarradora, sobre la que se diera *la oscilación constante entre la dicha y el absurdo* que comentaba Jean Daniel. Se trata ahora de saber si se puede mostrar cómo se expresa, si es que se expresa, esa reflexión profunda en la obra de Albert Camus. Por la preeminencia que Camus otorga a la novela, este trabajo se centrará en las suyas para este último apartado.

En el prefacio a la edición en Gallimard de *El revés y el derecho* en 1958, Camus incide en que, tras tanto tiempo después de haber escrito esa obra, «sí, pese a tantos esfuerzos por edificar un lenguaje y dar vida a los mitos, no consiguiera algún día volver a escribir *El revés y el derecho*, entonces no habría llegado a nada»¹⁶⁰. Así que, comenzando por esta obra, y pasando por diversas novelas suyas, hasta llegar a la inconclusa *El primer hombre*, trataremos de mostrar si las imágenes que escribe Camus expresan la sensibilidad de todo el ser humano en tanto que sensitivo. Así se podría intentar confirmar en sus páginas su compromiso con los principios que le supone a todo *gran artista*, en este caso, a todo *novelista filósofo*.

Comenzar por la primera obra de Camus tiene un riesgo que él mismo expone en el prefacio de 1958: «No reniego de nada de lo que he expresado en estos escritos, pero su forma siempre me ha parecido torpe»¹⁶¹. En el breve ensayo homónimo, *El revés y el derecho*, que cierra ese libro, encontramos una reflexión que puede condensar lo expresado aquí:

La luz se hincha y pronto será verano. Pero he aquí los ojos y la voz de aquellos a quienes hay que amar. Me aferro al mundo con todas mis fuerzas, a los hombres,

¹⁶⁰ CAMUS, A. *El revés y el derecho*. Op. cit., pp. 23 y 24.

¹⁶¹ *Ib.*, p. 13.

con toda mi piedad y mi reconocimiento. Entre este derecho y este revés del mundo, no quiero elegir, no me gusta que se elija. La gente no quiere que uno sea lúcido e irónico.¹⁶²

En este razonamiento, aún no imagen propiamente hablando, Camus ya apela a varios sentidos. Sin embargo, resalta su carácter predispuesto a estar entre dos extremos, y cómo se aferra lúcidamente a ello. Es «la mirada dialéctica [que] se fija en los dos»¹⁶³, el revés y el derecho, como dice José Luis Molinuevo. Y además ésta no es «una mirada filosófica (al menos en sentido tradicional) sino literaria»¹⁶⁴.

El primer proyecto de su novela para el ciclo del absurdo, *La muerte feliz*, definitivamente inconclusa y publicada póstumamente, puede ser tomada aquí en consideración. Aunque Camus no quiso ni acabar esa novela ni que tampoco fuera publicada, y fue sustituida por *El extranjero* en la serie del absurdo, contiene pasajes muy cercanos a los sentidos. La novela acaba con la áspera muerte de Patricio Mersault (antecedente del Meursault de *El extranjero*) que va perdiendo el tacto y la movilidad:

Miró los labios hinchados de Lucienne y, detrás de ella, la sonrisa de la tierra. Las miraba con la misma mirada y con el mismo deseo. *Dentro de un minuto, dentro de un segundo*, pensó. La subida se detuvo. Y piedra entre las piedras, regresó en la alegría de su corazón a la verdad de los mundos inmóviles.¹⁶⁵

Durante la primera novela de renombre de Camus, *El extranjero*, publicada en 1942, podría afirmarse que sus imágenes nos sitúan constantemente ante un universo repleto de sentidos. Desde el primer capítulo en que se lee:

A mi alrededor continuaba siempre el mismo campo luminoso colmado de sol. El resplandor del cielo era insostenible. En un momento dado pasamos por una parte del camino que había sido arreglada recientemente: El sol había hecho estallar el alquitrán. Los pies se hundían en él y dejaban abierta su carne brillante. Por encima del coche, la galera luciente del cochero parecía haber sido amasada con ese fango negro. Yo estaba un poco perdido entre el cielo azul y blanco y la monotonía de aquellos colores, negro viscoso del alquitrán abierto, negro opaco de las ropas, negro

¹⁶² *Ib.* p. 66.

¹⁶³ MOLINUEVO, J. L. *Magnífica miseria. Dialéctica del romanticismo*. Murcia: Cendeac, 2009, p. 152.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ CAMUS, A. *La muerte feliz*. Barcelona: Noguer, 2001, p. 170.

lustroso del coche. Todo esto, el sol, el olor del cuero y del estiércol del coche, el del barniz y el del incienso y la fatiga de una noche de insomnio, me turbaba la mirada y las ideas. Me volví una vez más: Pérez me pareció muy lejos, perdido en una nube de calor; luego, no lo divisé más. [...] Yo sentía la sangre que me golpeaba en las sienes.¹⁶⁶

Visión, audición, gusto, olfato y tacto, llenos de un sol pesado, se condensan en una de las imágenes más sensoriales de la obra de Camus. Ese afán por describirlo todo, por sentirlo todo, se mantiene hasta sus últimas páginas:

Creo que dormí porque me desperté con las estrellas sobre el rostro. Los ruidos del campo subían hasta mí. Olores a noche, a tierra y a sal me refrescaban las sienes. La maravillosa paz de este verano adormecido penetraba en mí como una marea. En ese momento y en el límite de la noche, aullaron las sirenas. Anunciaban partidas hacia un mundo que ahora me era para siempre indiferente.¹⁶⁷

En este orden, cabe señalar qué hay en el nombre ‘Meursault’, evolución de ‘Patrice Mersault’ de *La muerte feliz*. Roger Grenier asegura que la evolución entre estas dos obras se atisba tras la modificación fonética y significativa que se aprecia tras la introducción de «una letra. *Mersault* deviene en *Meursault*. En *Mersault*, hay mar¹⁶⁸ y quizá también sol¹⁶⁹. En *Meursault*, hay asesinato¹⁷⁰, hay muerte¹⁷¹. Debe verse aquí algo más que azar. Camus elegía muy cuidadosamente los nombres de sus personajes»¹⁷². Y si en el primero quizá también hay sol, en el segundo de igual modo. El derecho y el envés, la luz y la muerte. Los dos extremos de nuestra vida. Así Meursault, justo antes de concienciarse por última vez de su próxima partida hacia el cadalso, sigue sintiendo profundamente, y parece que ahí tiene su mayor motivación para ser todavía feliz, por no haber hecho otra cosa que ser un gran ser vivo, en tanto que para Camus vivir es sentir y reflexionar.

Su siguiente novela, *La peste*, de 1947, desde muy al principio ofrece ya una imagen del universo de Orán asediado por esa epidemia. Esta imagen de Orán, a la que sobrevendrá enseguida la peste, es conformada también por todos los sentidos. No obstante, los sentidos

¹⁶⁶ CAMUS, A. «El extranjero» en *Albert Camus, Obras I*. Op. cit., p. 125.

¹⁶⁷ Ib. p. 205.

¹⁶⁸ *Mar* en francés se escribe *mer*.

¹⁶⁹ *Sol* es *soleil*.

¹⁷⁰ *Meurtre*.

¹⁷¹ *Mort*.

¹⁷² GRENIER, R. Op. cit., p. 72. La traducción es nuestra.

expresados se muestran para, inmediatamente, ser alejados. Si se permite el símil, es un comienzo deliberadamente cercano al castigo de Tántalo, donde fruta fresca y agua lo rodeaban para alejarse en cuanto aquél se aproximaba.

La ciudad, en sí misma, hay que confesarlo, es fea. Su aspecto es tranquilo y se necesita cierto tiempo para percibir lo que la hace diferente de las otras ciudades comerciales de cualquier latitud. ¿Cómo sugerir, por ejemplo, una ciudad sin palomas, sin árboles y sin jardines, donde no puede haber aleteos ni susurros de hojas, un lugar neutro, en una palabra? El cambio de las estaciones sólo se puede notar en el cielo. La primavera se anuncia únicamente por la calidad del aire o por los cestos de flores que traen a vender los muchachos de los alrededores; una primavera que venden en los mercados. Durante el verano el sol abrasa las casas reseca y cubre los muros con una ceniza gris; se llega a no poder vivir más que a la sombra de las persianas cerradas. En otoño, en cambio, un diluvio de barro. Los días buenos sólo llegan en el invierno.

El modo más cómodo de conocer una ciudad es averiguar cómo se trabaja en ella, cómo se ama y cómo se muere. En nuestra ciudad, por efecto del clima, todo ello se hace igual, con el mismo aire frenético y ausente. Es decir, que se aburre uno y se dedica a adquirir hábitos.¹⁷³

Justo al contrario que Meursault, aquí los días buenos sólo llegan en el invierno. Ante esta deliberada imagen neutra, incapaz explícitamente para los sentidos, toda la novela, sumida en la peste, ofrece un universo que se percibe ajeno al contacto humano.

En un estudio de Adolfo I. Monje Justo, se identifica la peste con el mal y el absurdo¹⁷⁴. Sin embargo, el desarrollo de este trabajo opta por una vía diferente. La peste, en el caso de este trabajo, es la negación de los sentidos, la renuncia a vivir completamente, la pérdida del desgarramiento o de la tensión vital. El absurdo en la obra de Camus, como ocurre con *El extranjero*, es desgarrador, no es *malo*; el mal de la peste es no *sentir* la vida, no sentirla ni aunque sea desgarradoramente absurda.

A pesar de lo expuesto hasta el momento, en *La peste* Camus incluye al menos un pasaje donde los sentidos vuelven a integrarse activamente en la confección de las imágenes.

¹⁷³ CAMUS, A. «La peste» en *Albert Camus, Obras 2*. Madrid: Alianza, 1996, pp. 297 y 298.

¹⁷⁴ MONJE JUSTO, A. I. «La estética del absurdo en Albert Camus (Del héroe trágico romántico al héroe absurdo del siglo XX)» en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 68, Marzo 2010. En especial «2.2. La peste (identidad entre el mal y el absurdo)». On line: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/monje34.pdf>

Esta inclusión no es fortuita. El pasaje transcurre alrededor de un clima alejado de la neutralidad de la peste, aspecto que resume la frase del doctor Rieux: «qué buen tiempo hace —dijo Rieux sentándose—. Es como si la peste no hubiese llegado hasta aquí»¹⁷⁵. Esta cita da pie a uno de los pasajes más vivos de la novela: el diálogo ante el mar entre el doctor y Tarrou. Esta conversación acaba con un *baño de mar por la amistad*¹⁷⁶ que Camus describe así:

Se desnudaron. Rieux se zambulló el primero. Fría al principio, el agua le fue pareciendo tibia a medida que avanzaba. Después de unas cuantas brazadas sintió que el mar de aquella noche era tibio, con la tibieza de los mares de otoño, que toman a la tierra el calor almacenado durante largos meses. Nadó acompasadamente. El golpeteo de sus pies dejaba atrás de él un hervidero de espuma, el agua se deslizaba a lo largo de sus brazos, para ceñirse a sus piernas. Un pesado chapoteo le anunció que Tarrou se había zambullido. Rieux se echó boca arriba y se quedó inmóvil de cara al cielo lleno de luna y de estrellas. Respiró largamente, fue oyendo cada vez más claro el ruido del agua removida, extrañamente claro en el silencio y la soledad del mar; Tarrou se acercaba, empezó a oír su respiración. Rieux se volvió, se puso al nivel de su amigo y nadaron al mismo ritmo. Tarrou avanzaba con más fuerza que él y tuvo que precipitar su movimiento. Durante unos minutos avanzaron con la misma cadencia y el mismo vigor, solitarios, lejos del mundo, liberados al fin de la ciudad y de la peste. Rieux se detuvo el primero y volvieron hacia la costa lentamente, excepto un momento en que entraron en una corriente helada. Sin decir nada precipitaron su marcha, azotados por esta sorpresa del mar.

Se vistieron y se marcharon sin haber pronunciado una palabra. Pero tenían el mismo ánimo y el mismo recuerdo dulce de esa noche.¹⁷⁷

De nuevo se recupera el cuerpo, se desnuda; se siente el agua, se entra en contacto con la luz, se huele, se pone el oído y por último se saborea dulcemente. En *La peste* se repite, por tanto, esa voluntad de creación de un universo que trata de no renunciar a ningún sentido, aunque la misma peste se lo impida, y en el que se percibe ocultamente una deliberación profunda sobre el hecho que se narra.

Después de *La peste*, la siguiente novela publicada por Camus fue *La caída*, en 1956, que desde su origen es una novela de extraña catalogación. «Concebida como un relato para

¹⁷⁵ CAMUS, A. *La peste*. Op. cit., p. 520.

¹⁷⁶ Cfr. *Ib.* p. 530.

¹⁷⁷ *Ib.* p. 531.

ocupar un lugar en *El exilio y el reino*»¹⁷⁸, es más un «autorretrato burlesco»¹⁷⁹ que una novela tradicional. Esta novela, sin embargo, puede ser útil en este análisis ya que nos ofrece una confesión de Albert Camus sobre su voluntad por expresar los sentidos. La novela se desarrolla en la única voz de su protagonista, Jean-Baptiste Clamence. *La caída* se escribe como un monólogo que va transmitiendo, tanto las reflexiones de Clamence, como una conversación que supuestamente está manteniendo con un personaje que jamás participa. Clamence se presenta como un juez-penitente. Camus parece que tras las controversias políticas en torno a *El hombre rebelde* quedó prácticamente bloqueado en su producción artística y, con esta novela, probó escribir, no su situación, sino «sobre su situación»¹⁸⁰. Lo que definía su situación pudo quedar recogido en una nota en sus cuadernos: «lo que el hombre soporta con más dificultad es el ser juzgado»¹⁸¹. Por tanto, en este autorretrato burlesco, Camus se confiesa y defiende entre la ironía y el desgarramiento. Con respecto al tema de este apartado, en boca de Clamence, Albert Camus dice que le

gusta el aliento de las aguas estancadas, el olor de las hojas muertas que se pudren en el canal y ese otro olor, fúnebre, que sube desde las barcas cargadas de flores. No, no, este gusto mío nada tiene de morboso, créame. Por el contrario, en mí es deliberado. Lo cierto es que me esfuerzo por admirar estos canales.¹⁸²

Así, y como interpretación que sólo será válida en la medida en que *La caída* parece ser un relato con vocación evidente de autorretrato, y, en tanto que esta interpretación encaje también dentro del resto de argumentos de esta trabajo, Camus, al sentirse juzgado por su uso de los sentidos en la expresión de sus imágenes, defiende que son usados con deliberación y no gratuita o *morbosamente*.

Tras *La caída*, Camus se dedica a *El primer hombre* con más insistencia y profundidad que a cualquier otro proyecto de novela. No obstante, cuando Albert Camus muere, la novela, aunque muy avanzada, quedó inconclusa. Se publicó definitivamente en 1994 y, según los editores, respetando el original¹⁸³. Esta novela comienza la vuelta a las fuentes que el mismo Camus identificara con *El revés y el derecho*¹⁸⁴. Así cobra mayor sentido que, por ejemplo, Lottman comience su biografía sobre Camus con un capítulo titulado y dedicado a *El primer*

¹⁷⁸ LOTTMAN, H. R. Op. cit., p. 593.

¹⁷⁹ *Ib.* p. 594.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ CAMUS, A. *Carnets*, 3. Op. cit., p. 287. Citado en LOTTMAN, H. R. Op. cit., p. 595.

¹⁸² CAMUS, A. «La caída» en *Albert Camus, Obras 4*. Op. cit., p. 386.

¹⁸³ *Cfr.* CAMUS, C. «Nota de la edición francesa» en CAMUS, A. *El primer hombre*. Op. cit., p. 435.

¹⁸⁴ *Cfr.* CAMUS, A. *El revés y el derecho*. Op. cit., p. 14. «Sé que mi fuente está en *El revés y el derecho*».

*hombre*¹⁸⁵. Como se recoge en esa biografía, Camus, cuando estaba tomando notas para esta novela al tiempo que avanzaba en ella, «seguía convencido de que su obra acababa de comenzar»¹⁸⁶. Siguiendo las reflexiones que Camus escribe en el prefacio de *El revés y el derecho*, *El primer hombre* puede encontrarse en la senda que le ayude a «construir la obra con que sueña. [...] Esa obra se parecerá, de una u otra manera, a *El revés y el derecho*, y hablará de una cierta forma de amor»¹⁸⁷. Esta novela «debía señalar por tanto su retorno a la creación, como se lo había prometido a sus amigos y a sí mismo»¹⁸⁸. Por consiguiente, Camus trata de ir completando de cierta manera toda su obra con este retorno o con este re-nacimiento.

Dice Jean Daniel de *El primer hombre* que «se trata de un esbozo prodigioso. Tan prodigioso como los esbozos de Rodin cuando comenzó su *Balzac*. [...] Todos los amigos de Camus han encontrado maravillados en este libro todas las raíces, todas las obsesiones, todas las ideas simples y fundamentales del autor»¹⁸⁹. Todo parece estar condensado, percibido y descrito en esta nueva obra tan artística como filosófica según los planteamientos del propio Albert Camus. Ahora bien, la particularidad de *El primer hombre* con respecto al resto de sus novelas vendrá por estar encuadrada en el *tercer piso del amor*. Si bien el proyecto de Camus completó la serie del absurdo (*El mito de Sísifo*; *La muerte feliz* y *El extranjero*; *Calígula* y *El malentendido*) y la serie de la rebeldía (*El hombre rebelde*; *La peste*; *Los justos* y *El estado de sitio*), en el momento de su muerte estaba en medio de la serie de obras para el amor desgarrado. Esta novela, en un principio, no iba a formar parte de esta nueva serie. Estaba entre la segunda y la tercera serie¹⁹⁰. No obstante, de 1947 a 1956, cuando anota nuevamente cuál era y debía ser el devenir de sus etapas, se da una evolución: *El primer hombre* ahora sí se incluye en el tercer piso, «el amor: el Primer hombre, Don Fausto. El mito de Némesis»¹⁹¹.

El amor, en el extremo opuesto al absurdo, se concibe como la voluntad del ser humano de comprensión sin apenas oposición por parte de su universo. Bajo esta sensibilidad, el silencio enigmático no es entendido como un contexto hostil, sino como un silencio con el que fundirse, que hace inútiles los cuestionamientos; en definitiva, un silencio que engendra amor. En la novela que expresará esto, el universo que rodea al ser humano va a cobrar, por tanto, más protagonismo en las descripciones. En la identificación que el sentimiento de la dicha ocasiona entre el hombre y su universo, la naturaleza parece que incluso pudiera cobrar vida. Pero este

¹⁸⁵ Cfr. LOTTMAN, H. R. Op. cit., pp. 27-37.

¹⁸⁶ *Ib.* p. 29

¹⁸⁷ CAMUS, A. *El revés y el derecho*. Op. cit., p. 23.

¹⁸⁸ LOTTMAN, H. R. Op. cit., p. 30.

¹⁸⁹ DANIEL, J. Op. cit., p. 184.

¹⁹⁰ Cfr. CAMUS, A. *Carnets*, 2. Op. cit., p. 254.

¹⁹¹ CAMUS, A. *Carnets*, 3. Op. cit., p. 351.

protagonismo descriptivo del universo va a verterse nuevamente en la sensación humana, va a *tocar* al hombre. En este sentido, es profunda la vinculación de esta obra a *Nupcias*: «no era yo el que importaba, ni el mundo, sino únicamente el acorde; y el silencio que —de él a mí— engendraba el amor»¹⁹². Así, *El primer hombre* pretende, como ninguna otra de sus novelas, describir las imágenes de un universo mucho más unificado que ninguno otro descrito por Albert Camus. En los comienzos de *El primer hombre* se lee:

En lo alto, sobre la carreta que rodaba por un camino pedregoso, unas nubes grandes y espesas corrían hacia el este, en el crepúsculo. Tres días antes, se habían hinchado sobre el Atlántico, habían esperado el viento del oeste y se habían puesto en marcha, primero lentamente y después cada vez más rápido, habían sobrevolado las aguas fosforescentes del otoño encaminándose directamente hacia el continente, deshilachándose en las crestas marroquíes, rehaciendo sus rebaños en las altas mesetas de Argelia, y ahora, al acercarse a la frontera tunecina, trataban de llegar al mar Tirreno para perderse en él. Después de una carrera de miles de kilómetros por encima de esta suerte de isla inmensa, defendida al norte por el mar moviente y, al sur, por las olas inmovilizadas de las arenas, pasando por encima de esos países sin nombre apenas más rápido de lo que durante milenios habían pasado los imperios y los pueblos, su impulso se extenuaba y algunas se fundían ya en grandes y escasas gotas de lluvia que empezaban a resonar en la capota de lona que cubría a los cuatro pasajeros.¹⁹³

Después de todo un proceso independiente de los elementos de la naturaleza, ésta acude a los seres humanos, entra en contacto con su mundo y resuena.

No se debe olvidar que la novela aún era un borrador y que, debido a esto, alejarnos demasiado del inicio nos ofrece una lectura más nudosa. El inicio, aunque sería seguramente pulido, es la parte que más completa parece estar. Un poco después de la anterior cita, Camus vuelve a describir lo que sucede en el universo que está creando, activando todos los sentidos:

El vehículo rodó de pronto casi sin ruido. El camino, más estrecho ahora y cubierto de toba, corría a lo largo de pequeños depósitos detrás de cuyos tejados se veían las primeras filas de viñedos. Un fuerte olor de mosto les salía al encuentro. Dejaron atrás grandes construcciones de tejados sobreelevados, y las ruedas aplastaron la turba de una especie de patio sin árboles. Sin hablar, el árabe se apoderó de las riendas para tirar de ellas. Los caballos se detuvieron y uno de ellos resopló. El

¹⁹² CAMUS, A. *Nupcias*. Op. cit., p. 77.

¹⁹³ CAMUS, A. *El primer hombre*. Op. cit., pp. 439 y 440.

árabe señaló con la mano una casita blanqueada de cal. Una parra trepaba alrededor de la puerta baja con su contorno azul de sulfato. El hombre saltó a tierra y corrió bajo la lluvia hasta la casa. Abrió. La puerta daba a una habitación oscura que olía a fuego apagado. El árabe, que lo seguía, caminó en la oscuridad hacia la chimenea, sacudió un tizón y encendió una lámpara de petróleo que colgaba en el centro de la pieza, encima de una mesa redonda. El hombre apenas tuvo tiempo de reconocer una cocina encalada con un fregadero de baldosas rojas, un viejo aparador y un calendario desteñido en la pared. Una escalera revestida con las mismas baldosas rojas subía al piso alto.

—Enciende el fuego —dijo, y volvió a la carreta.

La mujer esperaba sin decir nada. El hombre la tomó en sus brazos para depositarla en el suelo, y reteniéndola un momento contra sí, le hizo echar atrás la cabeza.¹⁹⁴

De nuevo sonidos, olor, luz, calor y contacto para no desarrollar una historia, sino destilar un universo. El universo de los sentidos en las novelas de Camus. La expresión de la lúcida voluntad humana de comprensión. La adhesión a vivir, sentir y reflexionar. Aún a falta de un análisis más profundo: un pensamiento movido por una única sensibilidad, en la que se sostienen tanto la sensación absurda como la sensación dichosa ante el mundo. En este trabajo, a esa sensibilidad, siguiendo las notas, razonamientos e imágenes del propio Albert Camus, se le ha llamado *la sensibilidad desgarradora*.

¹⁹⁴ *Ib.*, p. 444.

6. CONCLUSIÓN

Este trabajo es consciente de sus limitaciones. No se puede reducir a la mínima expresión el pensamiento de una obra como la de Albert Camus sin pretender no dejar cuestiones abiertas. Y mucho menos en tan pocas páginas y con los pocos conocimientos con que se ha elaborado. Ante la situación ambigua de Albert Camus para la Academia filosófica, este trabajo ha intentado comprender las posturas que a este respecto se mantienen, y contrastarlas con los textos de Albert Camus. Mejor dicho: no todas las posturas, sino, al menos, las más habituales. De entre ellas, este trabajo se ha detenido en las que ha entendido que son más reseñables para ofrecer una idea aproximada de los márgenes del pensamiento camusiano. En este sentido, las ausencias importantes son innegables. Sin embargo, las fuentes consultadas han conseguido dar el verdadero cuerpo a este trabajo y el verdadero sentido a los conceptos camusianos que se han utilizado.

El trabajo ha tratado de dirigirse hacia un fundamento último en el que se sostenga todo el pensamiento de Camus. Este trabajo lo ha creído encontrar en la sensibilidad desgarradora y, por tanto, se ha desarrollado en ese sentido. No obstante, y como es evidente, ese objetivo es mucho más amplio que este trabajo y queda para investigaciones futuras. De hecho, habría de definirse con mayor propiedad y contrastarse en todos sus aspectos.

De igual modo, quedan para investigaciones futuras una cantidad considerable de interrogantes dentro de la filosofía camusiana que, aunque se han ido desarrollando a lo largo de este trabajo, no han sido concluyentemente refrendadas: su crítica al racionalismo; el primigenio consentimiento de la voluntad en el ser humano; la relación inmediata de este consentimiento con la rebeldía humana; la unión de rechazo y consentimiento contraria a la renuncia; la situación subsidiaria de la sensibilidad absurda y de la sensibilidad dichosa con respecto a la sensibilidad desgarradora; la diferenciación y lejanía de Camus de los existencialismos; la

reordenación de las disciplinas humanísticas ante la preeminencia de la novela; la enigmaticidad del mundo y las implicaciones ontológicas; la utilidad de la generación de universos de sustitución en el arte y en la vida; una confrontación de la interpretación camusiana de *Moby Dick* con otras; la conformación de una teoría camusiana del arte entre el realismo y el formalismo... Y sin olvidar las implicaciones que tiene todo ello en tantas otras cuestiones apenas analizadas en este trabajo, tanto dentro como fuera del pensamiento de este autor. Nos referimos, por ejemplo, a la cuestión política, implicación y motivación primera de la obra de Albert Camus, siendo este autor colocado en numerosas ocasiones como uno de los padres de la nueva izquierda tras la segunda guerra mundial¹⁹⁵.

Sin embargo, el trabajo ha querido tratar de analizar la ambigüedad de Camus en la historia de la filosofía, y, al vernos abocados a tratar de entender las reflexiones de Camus sobre la novela y en la novela, hemos concluido, hasta donde nuestras investigaciones han podido y sabido llegar, que es verosímil colocar la sensibilidad desgarradora como fundamento del pensamiento de Albert Camus. No sólo queda, en primer lugar, desarrollar una investigación más consistente en este sentido, sino que cabe medir hasta qué punto la filosofía de Albert Camus se identifica con una filosofía del cuerpo y de los límites, que quedara a su vez contenida en una filosofía desgarradora.

¹⁹⁵ Cfr. EGBERT, D. D. *El arte y la izquierda en Europa: de la revolución francesa a mayo de 1968*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. FUENTES

Este apartado bibliográfico comprende por *fuentes*, en primer lugar, aquellas obras originales traducidas al castellano; en segundo lugar, aquellas fuentes que no hayan sido traducidas; en tercer lugar, aquellas que fueran traducidas a otro idioma distinto al francés original o al castellano. El orden de autores es alfabético. El orden de las fuentes intenta, en la medida de lo posible, ser cronológico. En el caso de Albert Camus, citaremos entre corchetes el año de publicación y título del original. Para algunas obras no publicadas en vida de su autor (*La muerte feliz*, *Carnets* y *Diarios de viaje*) la fecha indica los años en que fueron escritas. *L'improptu des philosophes* es un caso especial: publicada recientemente, existe una indefinición en la fecha en que fue trabajada; al parecer, Albert Camus la fechó en un primer momento en 1946, aunque le añadió constantemente correcciones mecanografiadas al manuscrito original¹⁹⁶. En el caso de *El primer hombre* se indica el año de publicación póstuma y no los años en que Camus trabajó en esta novela; se sabe con certeza que ocupó buena parte de la década de 1950, pero ante la falta de concreción consideramos preferible señalar el año de publicación. En el caso de que la obra citada sea una reunión por parte de un editor de distintos textos de Albert Camus alrededor de uno u otro tema, entre corchetes se aclara que se está ante una *compilación*.

Para esta ordenación se ha seguido con preferencia la sugerida por Roger Grenier¹⁹⁷.

7.1.1. En castellano

- CAMUS, Albert:

- *Rebelión en Asturias*. Oviedo: Ayalga, 1978. [1936. *Révolte dans les Asturies*].

¹⁹⁶ Cfr. LOTTMAN, H. R. Op. cit., p. 448.

¹⁹⁷ Vid. GRENIER, R. Op. cit.

- *La muerte feliz*. Barcelona: Noguer, 2001. [1936 – 1939. *La mort heureuse*].
- «René Char, por Albert Camus» en CHAR, René. *El desnudo perdido (Le nu perdu)*. Madrid: Hiperión, 1995. [1958. «Préface» en *Dichtungen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, dos volúmenes].
- *Los posesos*. Madrid: Alianza. 2004. [1959. *Les possédés*].
- *Albert Camus, Obras 1*. Madrid: Alianza, 1996:
 - «El revés y el derecho» [1937. *L'envers et l'endroit*].
 - «Nupcias» [1939. *Noces*].
 - «El extranjero» [1942. *L'étranger*].
 - «El mito de Sísifo» [1942. *Le mythe de Sisyphe*].
 - «Calígula» [1944. *Caligula*].
 - «Carnets, 1» [1935 – 1942. *Carnets I*].
- *Albert Camus, Obras 2*. Madrid: Alianza, 1996.
 - «El malentendido» [1944. *Le malentendu*].
 - «Los justos» [1950. *Les justes*].
 - «El estado de sitio» [1948. *L'état de siège*].
 - «La peste» [1947. *La peste*].
 - «Cartas a un amigo alemán» [1945. *Lettres á un ami allemand*].
 - «Crónicas 1944 – 1948» [1950. *Actuelles I. Chroniques 1944-48*].
- *Albert Camus, Obras 3*. Madrid: Alianza, 1996.
 - «El hombre rebelde» [1951. *L'homme révolté*].
 - «Crónicas 1948 – 1953» [1953. *Actuelles II. Chroniques 1948-53*].
 - «Reflexiones sobre la guillotina» [1957. *Réflexions sur la guillotine*].
 - «El verano» [1954. *L'été*].
- *Albert Camus, Obras 4*. Madrid: Alianza, 1996.
 - «Diarios de viaje» [1946 – 1949. *Journaux de voyage*].

- «Carnets, 2» [1942 – 1951. *Carnets II*].
- «La caída» [1956. *La chute*].
- «Crónicas argelinas 1939 – 1958» [1958. *Actuelles III. Chroniques Algériennes 1939-58*].
- *Albert Camus, Obras 5*. Madrid: Alianza, 1996.
 - «El exilio y el reino» [1957. *L'exil et le royaume*].
 - «Discurso de Suecia» [1958. *Discours de Suède*].
 - «Carnets, 3» [1951 – 1959. *Carnets III*].
 - «El primer hombre» [1994. *Le premier homme*].
- *¡España libre!* Gijón: Júcar, 1978. [Compilación].

- CAMUS, Albert; JEANSON, Francis; SARTRE, Jean-Paul. *Polémica Sartre – Camus*. Buenos Aires: El escarabajo de oro, 1964. [Compilación].

- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Madrid: Alianza, 2009.

- *Biblia de Jerusalén*. Madrid: Desclee de Brouwer, 1975.

7.1.2. Francés: original

- CAMUS, Albert:
 - «Hellénisme et christianisme, Plotin et Saint Augustin (o Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme)» en *Albert Camus. Oeuvres complètes. Tome I*. Paris: Gallimard, 2006. [1936].

- «L'improptu des philosophes» en *Albert Camus. Oeuvres complètes. Tome II*. Paris: Gallimard, 2006. [1946 -].
- «Présentation du désert» y «Pluies et floraisons» en *Walt Disney. Désert vivant*. Lausanne: Payot, 1954.
- *Correspondance 1932 – 1960 (Jean Grenier)*. Paris: Gallimard, 1981.
- *Correspondance 1949 – 1959 (René Char)*. Paris: Gallimard, 2007.
- *Correspondance (Pascal Pia, Yves-Marc Achjenbaum)*. Paris: Fayard, 2000.
- *La postérité du soleil (René Char, Henriette Grindat)*. Paris: Gallimard, 2009.

7.1.3. En otros idiomas

- CAMUS, Albert. *The myth of Sisyphus and other essays*. New York: Vintage International, 1991. [1955].

7.2. ESTUDIOS

Por orden alfabético, este apartado recoge numerosos textos que, con mayor o menor extensión, hayan sido dedicados a la vida y obra de Albert Camus. Artículos de prensa, de revistas de actualidad, de revistas especializadas, obras que le dedican un capítulo, que se centran en un solo aspecto o biografías completas. Junto a *Albert Camus. Solitario y solidario* firmada por Catherine Camus, la obra titulada *María Zambrano, 1904-1991. De la razón crítica a la razón poética* destaca por ofrecer textos manuscritos de Albert Camus, en este caso, varias cartas entre él y María Zambrano en torno a la publicación en Gallimard de *El hombre y lo divino* de la filósofa malagueña.

- «Close-Up. Albert Camus: action-packed intellectual» en *LIFE*, Vol. 43, nº 16, Michigan, 14/09/1957.

- *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*, 199 (ALBERT CAMUS Tragedia moderna, búsqueda y sentido de una expresión ética y estética), Barcelona, 2º tr. 2003.
- ÁLVAREZ DE LA ROSA, Antonio. «Camus está hoy más vivo que Sartre». *La Opinión de Tenerife*, España, 25/01/2010.
- BERNSTEIN, Richard J. *Praxis y acción: enfoques contemporáneos de la actividad humana*. Madrid: Alianza, 1979.
- CAMUS, Catherine. *Albert Camus. Solitario y solidario*. Barcelona: Plataforma, 2012.
- CHAUCHAT, Catherine. *Camus. L'étranger*. Paris: Gallimard, 1994.
- DANIEL, Jean. *Camus a contracorriente*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
- EGBERT, Donald Drew. *El arte y la izquierda en Europa: de la revolución francesa a mayo de 1968*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the absurd*. Harmondsworth: Penguin in association with Eyre & Spottiswoode, 1988.
- FIGUERO, Javier. *Albert Camus, exaltación de España*. Barcelona: Planeta, 2007.
- GRENIER, Roger. *Albert Camus, soleil et ombre. Une biographie intellectuelle*. Paris: Gallimard, 1987.

- HERNÁN GALLARDO VIDAL, Blas. *Camus o la exigencia de los límites*. Zaragoza: Fundación Teresa de Jesús, 1998.
- LÉVY, Bernard-Henri. «Los dos siglos de Camus», *El País*, España, 05/01/2010.
- LOTTMAN, Herbert R. *Albert Camus*. Madrid: Taurus, 2006.
- MAUROIS, André. *De Proust a Camus*. Barcelona: G. P., 1967.
- MOELLER, Charles. *Literatura del siglo XX y cristianismo. I, El silencio de Dios: Camus, Gide, A. Huxley, Simone Weil, Graham Greene, Julien Green, Bernanos*. Madrid: Gredos, 1970.
- MOLINUEVO, José Luis. *Magnífica miseria. Dialéctica del romanticismo*. Murcia: Cendeac, 2009.
- MONLEÓN, José. «Pensamiento político del dramaturgo Albert Camus» en CAMUS, Albert. *Rebelión en Asturias*. Oviedo: Ayalga, 1978.
- MUMMA, Howard. *El existencialista hastiado. Conversaciones con Albert Camus*. España: Vozdepapel, 2005.
- O'BRIEN, Conor Cruise. *Camus*. Barcelona: Grijalbo, 1972.
- RAMÍREZ MEDINA, Ángel. «Bibliografía sobre Albert Camus» en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. IX (2004), Málaga, pp. 213-236.

- RIDING, Alan. *Y siguió la fiesta. La vida cultural en el París ocupado por los nazis*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- ROBLES, Emmanuel. *Camus, hermano de sol*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1995.
- SÁNCHEZ MECA, Diego. *El nihilismo. Perspectivas sobre la historia espiritual de Europa*. Madrid: Síntesis, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. *Escritos sobre literatura, 1*. Madrid: Alianza, 1985.
- TODD, Olivier. *Albert Camus: una vida*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- VV. AA. *María Zambrano, 1904-1991. De la razón crítica a la razón poética*. Madrid: Residencia de estudiantes, 2004.

7.3. OTROS MATERIALES

Este apartado se centra en materiales relacionados con Albert Camus que, o bien no son ediciones en formato de papel, o bien son una adaptación de la vida y obra de Camus a la ficción o a un formato distinto al original. *Camus, o la conexión africana*, de Moreno Durán, es una novela histórico-policiaca que se desarrolla en torno a ciertos datos que relacionan el accidente mortal de Albert Camus con un acto terrorista. También se incluye una adaptación al cómic de Ferrandez de un relato corto de Camus, *El huésped*, publicado originalmente en *El exilio y el reino*.

Se reúnen también adaptaciones teatrales llevadas a la televisión, como *Calígula*, realizada por Azpilicueta; versiones cinematográficas de obras de Camus, como la de Visconti o la de Puenzo; películas que se han basado en alguna de sus creaciones, como *Calígula* de Tinto Brass o *Yazgi* de Demirkubuz; y documentales dedicados a la figura completa de Albert Camus, o a alguno de sus aspectos. Por ejemplo como periodista, *Albert Camus, le journalisme engage*, o, teniendo en cuenta sus orígenes menorquines, *La mediterrània de Camus. Amour de vivre*.

También se recogen varias adaptaciones teatrales realizadas en los últimos años, así como el número especial de la revista digital *A Parte Rei* dedicado a Albert Camus. Y, por último, las webs de la

Société des Études Camusiennes y del *Centre de Documentation Albert Camus* de Aix-en-Provence que continuamente organizan o participan en eventos alrededor de este autor.

- *A Parte Rei*, 68 (Especial Albert Camus, 1913-1960). Marzo 2010.
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page78.html>
- AZPILICUETA, Jaime. *Calígula*. RTVE, 1971.
- BRASS, Tinto. *Calígula*. Penthouse Films International, 1979.
- CALMETTES, Joël. *Albert Camus, le journalisme engage*. Francia: France 5, TSR, 2009.
- CALMETTES, Joël; DANIEL, Jean. *Albert Camus. Une tragédie du bonheur*. Francia: CKF Productions, 2009.
- CAT (CENTRO ANDALUZ DE TEATRO). *El estado de sitio*. España, 2012.
- CENTRE DE DOCUMENTATION ALBERT CAMUS: <http://www.citedulivre-aix.com/Typo3/fileadmin/documents/Expositions/centrecamus/consultation.htm>
- DEMIRKUBUZ, Zeki. *Yazgi*. Mavi Film, 2001.
- FERRANDEZ, Jacques. *El huésped*. Barcelona: Norma, 2011.
- L'OM IMPREBÍS. *Calígula*. España, 2009.
- MOMA TEATRE; TNC. *La caída*. España, 2002.

- MORENO DURÁN, R. H. *Camus, la conexión africana*. Bogotá: Norma, 2003.
- ORTAS, Luis. *La mediterrània de Camus. Amour de vivre*. Baleares: Cinètica Produccions en col·laboració con IB3-TV, 2010.
- PUENZO, Luis. *La peste (The plague)*. Coprod. USA-Argentina-Francia, 1992.
- SOCIÉTÉ DES ÉTUDES CAMUSIENNES. <http://www.etudes-camusiennes.fr/wordpress/>
- VISCONTI, Luchino. *Lo straniero*. Coproducción Italia – Francia, 1967.

APÉNDICE: DEFENSA ANTE EL TRIBUNAL

Buenas tardes. En primer lugar quiero agradecer a los miembros del tribunal, al Doctor Molinuevo, al Doctor Notario y al Doctor del Río, su presencia y su amabilidad. De igual modo, quiero agradecer al doctor Hernández su presencia y su tutorización.

El propósito original de este trabajo ha sido, y sigue siendo, iniciar una investigación en torno a la ordenación del pensamiento de Albert Camus. Más concretamente, ha tratado de dilucidar uno de los posibles principios fundamentales en el que tratar de sostener las ideas que se encuentran en su obra. Siendo así que el trabajo intenta plantear la verosimilitud de una hipótesis que, con posterioridad, pudiera ser estudiada con mayor detenimiento. Esta hipótesis es la que hemos denominado, siguiendo los términos del propio Albert Camus, como la sensibilidad desgarradora. Para elaborar esta hipótesis, se ha procurado llevar a cabo un acercamiento lo más exhaustivo posible, en los límites marcados por este trabajo de fin de máster, a las fuentes y a los estudios tanto clásicos como de reciente publicación.

Pero, claro, ¿por qué buscar un elemento básico que dé coherencia al pensamiento filosófico de Albert Camus? ¿Es necesario? Al inicio del trabajo, gracias a un artículo de Bernard-Henri Lévy a propósito del cincuentenario de la muerte de Albert Camus, parece constatarse esta necesidad. Se da una particular circunstancia ambigua, según Lévy: no existe quórum sobre si Camus ha de pasar a la historia de la filosofía, y esto sucede porque se trata de un filósofo artista. Hay innumerables estudios sobre aspectos concretos de la obra de Camus de los que este trabajo se sirve. Pero, los que traducen esta ambigüedad de manera más evidente son los que explicitan, con mayor o menor argumentación, a qué sistema, o corriente filosófica, ha de adherirse a Camus. Las declaraciones del propio Camus y de sus biógrafos y estudiosos parecen coincidir en que las etiquetas más habituales han sido la de existencialista o la de filósofo del absurdo. Ambas, como trata de reflejar el trabajo, fueron rechazadas por él. Este

rechazo podría implicar que la noción de lo absurdo, en sus planteamientos, no sea más que un tipo de sensación, y no lo que define al ser-en-sí como ocurre en el existencialismo de Sartre; y, también, podría implicar que el sentimiento del absurdo no está en el origen de su reflexión, sino que ocupa un lugar subalterno.

Por tanto, para tratar de disipar esta ambigüedad, el trabajo no sólo se orienta hacia plantear una hipótesis sobre uno de los posibles fundamentos últimos de la creación de Camus, sino que, en segunda instancia, la verosimilitud de esta hipótesis depende también de su relación con los conceptos propiamente camusianos. ¿Qué es lo absurdo para Camus? ¿Cuál es su relación con otro concepto básico en sus ensayos como es la rebeldía? ¿En qué se diferencia la vida como enigma de la sensación absurda? ¿Por qué rechazar el mundo no implica una renuncia originaria? ¿O por qué la novela es entendida como la mayor intelectualización del arte para Camus?

En este sentido, un primer problema con el que este trabajo se encuentra es la imprecisión de algunos conceptos en la obra de Camus. Dado que su producción artística estaba sometida a un proyecto, y que éste no pudo concluirse, términos como ‘desgarramiento’, esencial para este trabajo, no fueron definidos con profundidad por él. Sin embargo, este tipo de conceptos fueron utilizados durante toda su obra. Y durante años anota en sus cuadernos reflexiones en torno a ellos. Así, el trabajo ha podido elaborar esta hipótesis sin usar conceptos ajenos a Camus. Además, al criticar éste el imperio de la razón que se ha mantenido en la intelectualidad europea hasta sus días, propone la expresión artística como una mezcla de sensibilidad y reflexión profundas. Añadiendo, por tanto, deliberación conceptual a los términos con los que él se expresa en toda su producción.

Esta crítica al racionalismo absoluto es la que conlleva la exaltación de la novela como mayor expresión intelectual. Camus afirma que el ensayo filosófico, al avanzar con razonamientos, no podrá expresar el mundo, enigmático para el ser humano, sin tratar de darle un sentido profundo. Este sentido profundo vendría a traicionar la realidad enigmática. Camus entiende que la razón ha de ser usada dentro de unos límites para tratar de comprender la vida; de no ser usada de tal modo, el ser-en-sí será definido a voluntad del ser humano. El arte, sin embargo, no tiene por qué expresarse mediante razonamientos. Es mucho más propio que lo haga mediante imágenes o sensaciones.

La particularidad de la novela, con respecto a otras artes, es la de poder crear un universo de sensaciones con mayor propiedad, no ya una simple historia. De hecho, es lo que

Camus alaba de los grandes novelistas. Este universo de la gran novela se genera a través de sus imágenes. Estas imágenes describen una situación y no contienen una explicación con un sentido más allá de los propios hechos. Así, gracias a la creación artística, y, aún con mayor notoriedad, a la novela, las sensaciones que puedan definir el universo humano podrían ser expresadas sin traicionar la vida misma, sin que ésta sea racionalmente explicada, esto es, traicionada. El pensamiento sobre las cuestiones del mundo, por tanto, encuentra un medio para ser expresado, aunque de manera velada. Entonces, según Camus, la sensibilidad absurda, al igual que la opuesta, la sensibilidad dichosa, podrán ser reflexionadas y expresadas con mayor fidelidad en la novela. Por lo tanto, esta es la justificación para que el trabajo acabe acudiendo directamente a todas las novelas escritas por Albert Camus. De este modo, trata de afianzar la verosimilitud de la hipótesis que se plantea.

Por tanto, para comenzar la diferenciación de la expresión de la sensibilidad absurda de la expresión de la sensibilidad desgarradora, que, según este trabajo, es la más apropiada para el pensamiento de Camus, en el tercer capítulo se intenta analizar la novela *Moby Dick*. Esta novela es identificada por Albert Camus como «obra verdaderamente absurda». En este capítulo tercero, *La sensibilidad absurda en la novela*, se trata de observar en *Moby Dick* conclusiones que Camus extrae sobre lo absurdo. Éstas son: individualidad, movimiento originario de aceptación en el ser humano (o voluntad de comprensión), hostilidad del mundo enigmático y percepción del sinsentido profundo de la vida. Estos elementos primero se examinan en un tono general en toda la novela y, luego, en un tono particular, focalizando el análisis en torno a Jonás. A pesar de que este personaje, Jonás, no es parte activa de la novela, sí que conforma el universo de ella. Melville genera en *Moby Dick* una revisión de esta figura bíblica.

De la mano de Jonás, el capítulo cuarto comienza a dilucidar la sensibilidad que pensamos expresa la obra de Albert Camus. Su narración, *Jonás o el artista trabajando*, parece ser una nueva revisión de la figura de Jonás, y es por ello utilizada en este trabajo. Así comenzamos a trazar las diferencias y similitudes del Jonás imbuido por el sentimiento del absurdo con respecto al Jonás camusiano. Del trabajo se desprende que la individualidad absurda pasa a ser una *soledad solidaria*; que el movimiento originario de aceptación en el ser humano (o voluntad de comprensión) se mantiene; que el mundo es placentero e, incluso, que se llega a percibir con una felicidad completa. Lo único que se mantiene intacto es, entonces, el consentimiento originario hacia la voluntad humana de comprensión del mundo. Este consentimiento forma parte del concepto de rebeldía de Albert Camus. La rebeldía, aunque contenga un rechazo, es primordialmente aceptación. Todo lo que rechaza no es más que lo que va contra su afán de comprensión. En la sensibilidad absurda, por ejemplo, el ser humano

rechaza la parte irracional del mundo. Pero, ahora bien, hay otras ocasiones en que el ser humano no encuentra ningún tipo de sinsentido, ni de hostilidad, en su percepción del mundo. Se daría, entonces, una voluntad de comprensión colmada, o sea, el ser humano sentiría una especie de plenitud vital.

Y sin embargo, si el sentimiento del absurdo plantea al ser humano dejar de exigir claridad al mundo, el sentimiento de plenitud también hará lo propio. En ambos casos, el silencio del mundo acaba por anular la voluntad originaria. Si esto sucediera, el mundo ya no sería percibido como enigmático, sino que el ser humano lo definiría como, o bien absurdo, o bien pleno de sentido, y el enigma se desvanecería. Por lo tanto, para Camus, mantener la voluntad de comprensión es lo único que aleja de la posible traición al sentido enigmático del mundo.

En la exposición del Jonás camusiano se propone que el desgarramiento es el fenómeno diferenciador de esta nueva revisión. El desgarramiento es aquello que hace que Jonás tenga su lugar y trate de comprender el mundo por completo. *Solitario-solidario*, como reza en el último cuadro de este personaje, en este Jonás se dan sensibilidad, reflexión, amor y expresión. Por ser novelesco, Camus puede presentarlo como definitivamente colmado por el sentimiento de la felicidad plena. Sin embargo, en esa felicidad plena, el desgarramiento volvería a perder su tensión.

Así, lo que Camus parece que trata de expresar en toda su obra es esta condición desgarradora del ser humano para tratar de comprenderlo todo, sin traicionar lo concreto, lo inmediato, lo enigmático. Esta voluntad no quiere traicionar lo concreto con explicaciones trascendentales; quiere sentirlo todo, quiere sentir con todo. De ahí que uno de los posibles aspectos de esta sensibilidad desgarradora pueda ser la expresividad o la actividad de los sentidos en la conformación de las imágenes de todas sus novelas. A contrastar este aspecto se dedica el capítulo quinto.

De ser cierta la creación deliberada de las imágenes en sus novelas, tendremos aquí una posible expresión de sus reflexiones, aunque sea de manera velada. Y, por tanto, en cada una de sus novelas la sensibilidad reflexionada podrá variar en cierta medida, pero no en su esencia. De *La muerte feliz* a *El extranjero*, de *La peste* a *El primer hombre*, pasando por *La caída*, la sensibilidad expresada, aunque sea siempre desgarradora, estará orientada hacia un sentido u otro. Las implicaciones que se desprenden de este tratamiento de lo sensible en la novela de

Camus, generan una interpretación que debería ser analizada con una mayor profundidad para comprobar su validez.

Así, este trabajo intenta plantear la hipótesis de que la sensibilidad desgarradora sea uno de los elementos fundamentales del filósofo-artista, del artista-filósofo, Albert Camus. Esta hipótesis abre una serie de posibles investigaciones. En primer lugar, cabría profundizar en la precisión sobre la propia ordenación y coherencia de las ideas y los conceptos de la obra de este autor. Por otro lado, podría trazarse un vínculo con su modo de teorizar el arte que no pide tanto unos objetivos que se deban cumplir, sino más bien unos principios que motiven la creación. Podrían también investigarse las implicaciones ontológicas y antropológicas del esquema planteado por Camus: esto es, tratar de averiguar en qué medida y lugar son reflexionadas la Historia, la Naturaleza, la Existencia, la Vida o la Esencia en su obra. Incluso, yendo un poco más allá, contrastar la idea de Camus que afirma (y cito textualmente) que, «si la rebeldía pudiese fundar una filosofía, sería una filosofía de los límites, de la ignorancia calculada y del riesgo», y, añadimos nosotros, un pensamiento fuertemente vinculado al cuerpo.

Gracias nuevamente a los miembros del tribunal: «gracias»; a mi tutor: «gracias»; y a todas las personas aquí presentes.

