



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Filosofía

“Albert Camus y el problema de la melancolía”

Tesis que presenta para obtener el grado de Licenciado en Filosofía

Oscar Jordan Guzmán Chávez

Directora de tesis: Dra. María Estela García Torres Cruz

Sinodales: Dra. María Mercedes Garzón Bates, presidente

Dr. Gerardo de la Fuente Lora, secretario

Dr. Crescenciano Grave Tirado, suplente

Dr. Carlos Oliva Mendoza, suplente

México, D. F., 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A mis padres: Lucy y Francisco, la vida.

A mis hermanos: Pilar, Eduardo, Ana: ejemplos y primeros ensayos en los andares de la vida, las lecturas y los gozos.

A mis sobrinos: Yvonne, Diego, Yvette y Leo, por las esperanzas.

A los cuates: Damaris, Marisela, Alma, Oscar, Oscar, a todos los que no nombro: por descubrirme la amistad y las noches amanecer.

A Nydia: por el amor, la amistad, por ayudarme a comenzar y terminar: por lo que sin decir se dice, por las palabras y los silencios.

**“ALBERT CAMUS Y EL PROBLEMA
DE LA MELANCOLÍA”**

ÍNDICE

Introducción.....	5
1. Melancolía y filosofía.....	10
Los orígenes del mito, 11	
2. Crisis del pensamiento y crisis del hombre.....	24
Herencia moderna de la melancolía, 41	
Tragedia y filosofía. Herencia romántica de la tragedia, 52	
3. La melancolía como ejercicio filosófico.....	63
Melancolía y felicidad, 70	
Absurdo y rebelión, 84	
Conclusión.....	95
Notas.....	98
Bibliografía.....	107

INTRODUCCIÓN

Jean-Paul Sartre, al morir su ex compañero de itinerario intelectual, Albert Camus, dirigió unas palabras que, aún hoy, influyen la mayoría de las veces al abordar la obra del ensayista y escritor argelino, y quizá de manera por demás “inconsciente”, esto es, no tanto de manera reflexiva sino apasionada –no de otra manera era Sartre, además–:

Camus representaba, en ese siglo, y contra la historia, al heredero actual de esa larga alcurnia de moralistas cuyas obras tal vez constituyan lo más original de las letras francesas. Su humanismo testarudo, estrecho y puro, austero y sensual, libraba un combate duradero contra los acontecimientos pasivos y deformes de esa época. Pero a la vez, con la porfía de sus negativas, él reafirmaba, con el corazón de nuestra época, en contra de los maquiavelistas, en contra del becerro de oro del realismo, *la existencia del hecho moral*.¹

En el mismo sentido, un estudioso español contemporáneo, haciendo eco de esta declaración, ha afirmado lo siguiente: “El pensamiento camusiano [...] gira en torno a problemas [...] relativos al sentimiento moral. [...] Camus se alinea así con una tradición de pensadores trágicos cuyo objetivo [es] aportar al hombre un conocimiento de índole práctico moral.”² De este modo, tenemos que una de las características

esenciales en el pensamiento de Camus, asimismo una manera de abordarlo, es desde el problema de la moral, esto es, el interés acerca de una concepción que defina y delimite el conocimiento y la actuación entre dos campos antitéticos: el bien y el mal; en efecto, en este pensador de lo que se trata es de dilucidar un concepto acerca del bien y del mal a través de la acción misma del hombre, cuestión que ahora, además, en la llamada posmodernidad, se antoja rebasada. No voy a insistir, por otra parte, en la discusión acerca del moralismo, o moralina, de este autor, y demás epítetos que suelen endilgarse a la obra camusiana, pues no se centran en lo esencial del pensamiento de Camus, ya que lejos de problematizar sus conceptos los reducen a lugar común.³

Baste reconocer, por el momento, que aún faltan por estudiar algunos aspectos de su pensamiento que no han sido considerados con la atención que precisan y que el presente estudio intenta llevar a cabo, es decir, el de la relación de la obra camusiana con algunos aspectos del Romanticismo,⁴ vistos a través de la melancolía como problema y eje principal y a la vez no del todo explicitado por él mismo. En efecto, siendo Albert Camus, como ya se señaló, heredero de una tradición filosófica moral, pensador trágico y por tanto interesado en los “dilemas”, discípulo aventajado del *amor fati* nietzscheano, trágico, a la vez que novelista y dramaturgo de grandes recursos, es un pensador de los tiempos de crisis: situado entre las dos guerras mundiales y el comienzo del problema de liberación argelina, desde un siglo que parece todavía no terminar y desde el cual, asimismo, Camus mismo nos observa, como el ángel melancólico de Durero: pensando una historia que ha perdido el misterio de los mitos, que al mismo tiempo le parece extraña pero a la vez de la cual no puede renunciar.

Camus, en este sentido, es heredero y continuador de los postulados del romanticismo o, como apunta Anne-Marie Amiot,⁵ hay una *manera de sentir* idéntica entre el “romanticismo alemán en sus aspectos más elementales” y el pensamiento de Camus, quien a su vez los “corrige”; la pregunta que se hacen tanto Camus como los románticos, por otra parte, es la que a juicio de A. Yáñez⁶ “es la fundamental en la historia entera del Espíritu”: ¿qué es el hombre? Entonces, al hablar de *Romanticismo* me refiero a esta sensibilidad ante al mundo, más que a una escuela definida, o forma de

pensamiento delimitado históricamente. Como dice, de nuevo, A. Yáñez: “El romanticismo es una concepción del mundo, de la vida, una manera de enfrentarse a la realidad. Representa una lucha desesperada contra el abismo y contra el vacío [...] Quiso hacer posible la armonía del hombre con el mundo y del mundo con el hombre”; sin embargo, como mostraremos, en Camus hay que evitar la palabra *desesperación*.

Apuntemos además que a Camus hay que tenerlo en cuenta como ensayista, en el sentido acuñado por Montaigne:⁷ de lo que se trata es de explicarse uno mismo a partir de lo que es el mundo; el ensayo, género donde fondo y forma se confunden, en donde, al igual que la novela, se trata de dar coherencia o unidad a un mundo que parece carecer de él, en Camus es el medio a través del cual la expresión de un pensamiento se une a las intuiciones de imágenes y que él mismo al referirse a la novela también, dice que es una filosofía puesta en imágenes. Aunado a esto, Camus caracteriza al moralista como quien sitúa al hombre en la acción.⁸ El moralista sería ante todo un novelista –o artista, tal como lo definiera Camus mismo– cuya preocupación es la de ubicar, describir al hombre, a través de su acción y su tiempo.

Pensamiento dualista, pensamiento trágico, por tanto, el camusiano. De los límites, pensamiento desde los límites. ¿No sería esto la esencia de la tragedia, por otro lado? Pensamiento pendular –melancólico, saturniano–: ¿no sería el sino de toda reflexión filosófica?: “Hay un efecto pendular en la historia entre sociedades basadas en la religión y sociedades basadas en el hombre, y la tragedia nace justamente cuando el péndulo de la civilización se halla a igual distancia de una sociedad sagrada y otra edificada en torno al ser humano.”⁹ Y esto marcaría, además, el inicio de la melancolía: ésta sería el ver los pasos perdidos de los dioses, cuando estos no son sino las ruinas que testimonian un mundo, una forma de habitarlo; orfandad de los dioses; pero es también, y quizá sobre todo, el reconocimiento –trágico– de saberse mortales: la reflexión filosófica de la muerte como forma de asumirse melancólicos.

Así, la reflexión filosófica navega entre tragedia y melancolía, entre un pasado que se anhela y una utopía que se espera; no hay melancolía sin utopía, sino su cura: el trabajo de la melancolía, como el trabajo de duelo, lleva hacia, no la cura,

paradójicamente, sino a la aceptación, a no escamotear la realidad. Pero Camus hace de la ética el fin hacia el que tiende su pensamiento: como veremos, de la melancolía se llega a la solidaridad, a la edificación de una comunidad basada en los hombres, ya asumiendo esa fuga de los dioses. Aquí vale la pena citar lo que Comte-Sponville dice acerca de Camus, lo que me parece da cuenta de lo central en su pensamiento: “El absurdo [y aquí podríamos decir melancolía, sin perder la esencia de su razonamiento] conduce más bien a un tratado de la felicidad [...] a la afirmación simple de la existencia. ¿Por qué vivir? No es la pregunta. [...] La vida responde por nosotros, o, mejor, no hay pregunta, no hay respuesta, y es la vida misma. *Alogos*, decía Epicuro: sin razón, sin discurso y sin necesitarlos. Sabiduría del cuerpo: sabiduría del placer”,¹⁰ pues si a Camus interesa el problema de la muerte de dios y el nihilismo europeo, no será para regodearse en lo que pudo ser un pensamiento del absurdo o para afirmar el nihilismo como forma de pensamiento y a partir desde donde actuar, sino para resaltar lo que queda de ello: la vida, la tierra, la existencia y su testimonio, la vida del hombre sin respuestas absolutas ni absolutos, excepto uno, que como dice Jean Daniel, era la Belleza, concepto que engloba un sentido de justicia y finitud, y que fundamenta toda la moral camusiana.

El objetivo del presente trabajo, entonces, es rastrear el papel que desempeña la melancolía en la obra de Albert Camus, y cómo a su vez ese concepto lo emparenta con la tradición del romanticismo filosófico. Para llevar a cabo tal propósito, me centraré en analizar dos de sus obras, pero no sólo, que considero anclares para lograr una comprensión del pensamiento de Albert Camus: *El anverso y el revés* y *El primer hombre*, la primera y la última de sus obras, inicio y final suspendido de una búsqueda de, a fin de cuentas, una filosofía de la felicidad en Camus. Por otro lado, no voy sólo a dedicarme en estas obras; si las considero como las más importantes en la producción camusiana, es en el sentido de que son la reafirmación del propio pensamiento camusiano, una especie de presentación y paréntesis de su obra. Además, si a lo largo del texto me refiero a otras obras, es porque en éstas se expresa con más claridad lo que para fines de este trabajo se busca.

Esto es, entre estas dos obras se comunica un mismo impulso que atraviesa toda la obra de Camus: la elaboración de una filosofía trágica, un pensamiento de la afirmación cuyo momento decisivo es la elaboración de la melancolía –una especie de trabajo de duelo– como forma de asumir nuestra finitud. Para la caracterización de la melancolía, me refiero al estudio que de ella hace el antropólogo R. Bartra, retomando lo que pudiera ser útil para la elaboración de una “fenomenología del pensamiento melancólico” en Albert Camus.

1. MELANCOLÍA Y FILOSOFÍA

LOS ORÍGENES DEL MITO

El antropólogo Roger Bartra dice que la melancolía era en la España del Siglo de Oro un “mal de frontera”: “Un mal que ataca a quienes han perdido algo o no han encontrado todavía lo que buscan”,¹ un *mal* que en la filosofía es la búsqueda de certezas, la filosofía misma, y cuyo fin de esta búsqueda es el concepto de *felicidad*. En efecto, si se acepta con Aristóteles² que el fin de la filosofía es la felicidad, ¿no será la filosofía el logro —o la ilusión de tal, ciertamente— más melancólico que pudiera haber realizado el hombre, asimismo su anhelo más melancólico, y el filósofo el ser humano más melancólico? Pues la filosofía, y enuncio una hipótesis, no es sino la melancolía del pensamiento junto con su propia utopía. Después retomaremos la relación que tienen entre sí estos términos; baste decir por ahora que entre melancolía y utopía tienen como fin precisamente la elaboración de una filosofía. Es decir, que la filosofía, búsqueda de la sabiduría, es el resultado de la elaboración de un duelo, pero también la causa de tal duelo. La filosofía es enfermedad y cura ante la propia conciencia de finitud del hombre y su anhelo de permanencia: no hay melancolía sin utopía, pues ésta nace de la constatación, de la contemplación de las ruinas, de la seguridad con que se presenta la muerte, y su continua afirmación, del “espectáculo de muerte” de que hablaba G. Marcel (por otro lado, entre este pensador y Camus hay algunas coincidencias notables: “El espectáculo de muerte que nos ofrece este mundo puede verse como una incitación perpetua a la negación. Podría decirse que la posibilidad permanente del suicidio es el punto quizá esencial de todo pensamiento metafísico verdaderamente auténtico” dice Marcel; de tal modo, entre estos dos pensadores, lo que se trata es ante todo de encontrar una justificación a la vida, podría hablar incluso de una forma de hacer filosofía en esa época histórica, cuyas preguntas, en lo esencial, permanecen inalteradas. En tal sentido, la filosofía aparece por un lado como una forma de enfrentarse a la realidad de muerte que existe y, por otro, como la fuente o la conciencia de ese mismo problema: la filosofía, al adentrarse en los abismo del alma, al enfrentarse a su espejo y mirarse tal cual es el hombre, no hace sino reflejar su sino: aquel de la finitud pero

también del deseo de ser). A fin de cuentas, la melancolía y la utopía son las dos caras de una misma moneda: la de la conciencia primera de finitud.

Así, la filosofía –o pensamiento, mejor dicho– de Albert Camus es al mismo tiempo el diagnóstico a la vez que si no la cura, sí esperanza en su tiempo: cuando la historia parece devorar lo humano, la melancolía da a esto su valor. De aquí que podamos hablar de humanismo en Camus como “la búsqueda de la justicia y la solidaridad, y –ante todo– el reconocimiento del valor intrínseco de la persona” como apunta A. Quesada,³ para después citar a Camus: “He escogido [...] la justicia, para permanecer fiel a la tierra. Continúo creyendo que este mundo no tiene un sentido superior. Pero sé que hay algo en él que tiene sentido, y es el hombre, porque es el único ser que exige tenerlo.” Así, ante la melancolía, Camus erige el humanismo como pensamiento para salir de ella; su pensamiento es el constante encuentro de y fuga hacia la felicidad, ese oscuro objeto de deseo de la reflexión filosófica. Esta exigencia es ante todo ética. Pero aun antes de ésta existe una estética.

En efecto, en Camus, la ética no es sino el cumplimiento de la existencia estética del hombre en el mundo, una forma de devolver la belleza al mundo de los hombres; uno de los problemas con que se enfrenta Camus es justamente con que la historia tal como se ha desarrollado desde la Modernidad ha terminado por desterrar la belleza, y hecho de la historia el fin hacia el cual tiende toda actividad; pero esto no es sino signo de la desesperación, de asumir el absurdo y no luchar; es hacer de la melancolía el fin de todo pensamiento, y no su comienzo. La belleza es el sentido de pertenencia del hombre con la tierra más allá de la historia, y que puede devolver al hombre su sentido, que exige tenerlo. Si el absurdo es la separación entre el hombre y el mundo, el divorcio entre el sentido que quiere dar el hombre al mundo y el silencio de éste, la rebelión consiste en darse cuenta de esto, es otro nombre de la melancolía y de la utopía en tanto movimiento para actuar en la historia; la rebelión es entrar en la historia pero sin abandonar el sentido de belleza –la melancolía es saberse histórico y no renunciar a esto–.

Es decir, el absurdo es la ruptura con la Naturaleza y la rebelión es la unión con los otros hombres, en tanto que solamente de este modo, en la comunidad con los demás, es posible la acción. Así, en Camus ya no hay una vuelta al “estado natural” una vez que se ha salido de las bodas con el mundo. Lo que queda es la revuelta, la rebelión como forma de estar, de permanecer en el mundo: esto es, saberse históricos. La rebeldía camusiana es también la forma a través de la cual el hombre hace uso de su libertad, al saber su condición finita: la finitud, la muerte, en Camus tienen el sentido de condición de libertad para el actuar del hombre. Y toda acción que emprenda tiene como fin la de testimoniar esta condición.

Extranjero⁴ en la *polis* ateniense, Aristóteles plantea,⁵ en sus éticas, el problema de la felicidad y su relación con los fines de la filosofía, problemática que en Camus, como lo veremos más adelante, persiste de una manera constante aunque velada por momentos, sin embargo, es parte medular de su obra, como apunta en *Bodas*: “Pero, ¿qué es la felicidad sino el simple acuerdo entre un ser y la existencia que tiene? Y, ¿qué acuerdo más legítimo puede unir al hombre a su vida sino *la doble conciencia de duración y su destino de muerte?*”,⁶ pregunta cuya respuesta, lo decimos de una vez, trata su pensamiento, y en donde se encuentra un programa del desarrollo de su filosofía, al ser la felicidad el resultado de la unión entre conciencia y muerte, es decir, *lucidez*, concepto de gran importancia en Camus, que no es sino la forma a través de la cual el actuar tiene un sentido; la lucidez con que exige Camus es la de no falsificar el presente en aras de un futuro imposible. La felicidad de que trata el pensamiento camusiano es de un concepto que, más que reducirse a una fórmula, exige su cumplimiento; en efecto, se trata de un concepto que exige un compromiso, un deber, el deber de ser felices, pero cuya consecución es por demás difícil: “sí, quizá sea esa la felicidad, el sentimiento apiadado de nuestra desdicha”, felicidad trágica, por tanto, una que se sabe no absoluta, siempre bajo amenaza de terminar, o siquiera de ser posible.

Además de los rasgos esenciales que se explicitan a lo largo de su obra, en su trabajo temprano, por ejemplo *L'envers et l'endroit*, vemos prefigurar también ya la tensión entre la afirmación y la negación, entre el sí y el no, lección aprendida de

Nietzsche en su *amor fati*, que lleva a aceptar lo trágico como condición de existencia, o como afirma el mismo Camus: “La esencia de la tragedia consiste en que cada una de las fuerzas que en ella se oponen es legítima, tiene derecho a la vida. En consecuencia, será una tragedia floja la que pone en acción fuerzas ilegítimas. Una tragedia poderosa, la que lo legitima *todo*”,⁷ que según el párrafo citado, estas fuerzas legítimas serían la conciencia de duración por un lado y el destino de muerte, por otro; y en otra parte señala: “De suerte que hay una voluntad de vivir sin rechazar nada de la vida, lo cual constituye la virtud que yo más admiro en este mundo”, en donde virtud hay que entenderla en el sentido también aristotélico: perfeccionamiento de un hábito, y que se lleva a cabo en medio de fuerzas que hacen trágica la situación del hombre –su situación histórica–, y cuya conciencia es melancólica –la condición “metafísica” del hombre, esa sensación de pérdida acompañada de cierta nostalgia en contra de la cual Camus nos previene–; pero que, en tanto *virtud*, esa voluntad de aceptar las fuerzas opuestas requieren una *heroicidad* que el romanticismo pudo ver al acercarse al mundo griego, del cual Camus no fue ajeno. Esto es, heroicidad que corre junto con el concepto de rebeldía; el hombre rebelde camusiano es la reelaboración del concepto del héroe trágico romántico, aquel que se acerca a la naturaleza, quien la abraza con todo lo que de “terrible” pudiera parecer. Pero la tragedia camusiana y la del romanticismo se distinguirán en la noción de destino, pues para el escritor argelino éste no será la vuelta a la naturaleza, sino la de saber que ya no hay tal. Las bodas con la naturaleza ya no son posibles, pero no por esto la lucha que se hace es estéril, ni quiere decir que ya no se realice. En las bodas con la naturaleza ya no hay lugar sino para un presente que es testimonio puro de felicidad, de acuerdo con la belleza, que es a la vez lucha por la libertad.

Más adelante explicaremos esto, el concepto de tragedia en el romanticismo, sobre todo en Nietzsche, y en Camus, al referirnos al caso específico de los mismos y sus características. Baste aclarar por el momento que en Camus existe una afirmación de la vida humana tal como se presenta, en sus aspectos, si quiere utilizarse el término, “terribles”, como se señaló ya; en tal sentido, su *sensibilidad romántica* se presenta desde

temprana época, y que, con ciertos matices, no abandonará hasta el final de su incompleta obra; por el contrario, veremos en Camus una reelaboración de los conceptos *–topoi–* del romanticismo, como apunta Amiot:⁸ en el primer Camus, el del Sí y el No, hay una “reescritura sistemática” de un lugar común de la poesía romántica, en donde se adopta un arte mnemónico, “forma más alta del arte”, y es el final hacia el cual tiende. Y esta memoria es un arte que no le es ajeno a este pensador, al contrario, sobre todo en su última obra, aparecida póstuma, en donde mejor se ve esto: la historia del primer hombre es la continua evocación de la memoria, al mismo tiempo que la construcción de la historia: testimonio tanto como proyección, el primer hombre camusiano es el héroe de nuestro tiempo, y cuyo fundamento es una filosofía de la compasión. Y la memoria configura lo que podría llamarse “estilo camusiano”: el ensayo, tanto como su obra narrativa, como forma de presentar la memoria no de otra manera de escribir la historia, sino precisamente de decir de otro modo la historia: desde quienes la actúan y padecen: si el ensayo en Camus tiene esa forma fragmentaria, es porque el narrador tiene un lugar y un desde donde lo dice; se trata de un decir *desde* que se compromete con su tiempo y su lugar: la tierra. En otro momento profundizaremos más en el ensayo como elemento estilístico importante en su pensamiento.

Pero esta rememoración, además, este ejercicio de la memoria, es también del testimonio de una época. La creación artística, en tanto que reflejo de su propio tiempo, tendría el peso en Camus de unificación: el artista tiene el papel de, a la vez, conjurar la melancolía y asumir su propio presente, sin dejar fuera nada; es decir, aquí encontramos un acercamiento primero a la tragedia. Y el pensamiento camusiano no será sino una reelaboración de la tragedia nietzscheana, como continuación de la tragedia que quiere explicar su tiempo: el artista trágico es aquel que asume su tiempo y hace de su obra el testimonio de su presente.

Aventuremos una hipótesis: si la filosofía es búsqueda, como ya dijimos, lo es en todo caso de los paraísos perdidos, es decir, de la felicidad humana, y que por lo regular termina elaborando su propia utopía. Por otra parte, podemos estar de acuerdo con W.

Lepenes cuando afirma: “La melancolía y la utopía: entre ambas se encuentra el esplendor y toda la miseria del pensamiento europeo” –y no sólo europeo, claro–. Esto es: gran parte, si no toda, la historia de la filosofía oscila entre la formulación de un pensamiento melancólico y un pensamiento utópico, en otras palabras, entre lo que puede llamarse una filosofía que elabore la afirmación de la vida o su negación; así, Camus estaría en medio de tales posiciones, que por otra parte el romanticismo llevó a sus límites; en efecto, el pensamiento romántico elaboró su utopía a la vez que asumió la melancolía propia del ser humano, o dicho de una manera más clara: si un rasgo característico del romanticismo fue la melancolía, lo fue en el sentido de apereibir que el hombre es esencialmente una tensión entre un pasado, en tanto ser histórico –además, hay que resaltar la importancia que tuvo la Historia para este pensamiento– y un futuro, en tanto reclamo de su espíritu, lo cual llevó al romanticismo a erigirse como pensamiento utópico por esencia, como una filosofía del viaje, del movimiento, de un futuro o lugar que, siempre, está “más allá”, pero que a la vez se trata de una “interiorización” del mundo; es decir, se trata de un “más allá” no tanto espacial, sino interno: el romanticismo es abundante de ejemplos en donde el viaje es una forma de autoconocimiento, y aun en nuestros días esa huella está por demás presente. La melancolía del pensamiento fue, además, resultado de este proyecto histórico, hiperracionalista y que dejaba de lado la naturaleza: la Ilustración. “El triunfo de la razón esconde males terribles para la existencia humana”, dice Á. Ramírez Medina, al hacer hincapié en que precisamente uno de los elementos por los cuales la modernidad entró en crisis fue el de elaborar una filosofía que dejara de lado lo que no comprendiera. Es decir, la Modernidad como forma aséptica de la concepción del hombre, que deja fuera lo que pudiera problematizarlo.

Ningún tiempo mejor para el surgimiento de la melancolía, e igualmente para elaborar utopías, que aquél donde parece terminar una época, una visión del mundo, o un mundo mismo, una verdad que se tenía por bien sustentada, y se abre primeramente hacia la indeterminación: “la melancolía es la ruptura de una sociedad”, comienza su luminoso y breve ensayo P. Fernández Christlieb,⁹ y continúa: al romperse ésta, se

pierde el sentido de la vida, pues “a esta pertenencia [a la sociedad] se le conoce como identidad, amor, amistad, civilidad o política”, que asimismo la fundan; además, todos estos conceptos que dan cuenta del pensamiento camusiano –por ejemplo en *El extranjero*–, cuando ya al individuo no le bastan ni la “religión ni la ciencia ni el progreso”, lo que equivaldría a una pluralidad de verdades sin consenso: se hace inaceptable el compromiso de vivir en sociedad, “sea en la sociedad de todos o la de dos”; del mismo modo, R. Argullol lo relaciona con respecto al romanticismo: “en el mundo moderno lo trágico-heroico va dejando paso a lo trágico-absurdo. La mente romántica [...] está en el origen del pensamiento trágico contemporáneo. [...] el héroe romántico siente la informidad del mundo que le rodea. [...] Un mundo, en suma, en el que el relativismo de los valores, no solamente posterga al héroe a una soledad sin rumbo, sino que lo aleja de toda posibilidad de toda conciliación trágica”.¹⁰ El pensamiento moderno no sería sino la continuación de esa escisión, de esa ruptura entre el hombre, sus valores y su mundo, y la continuación de un héroe para quien el mundo se le presenta, las más de las veces, extraño, peligroso, hostil.

En este sentido, el extranjero camusiano vive entre la ruptura con la naturaleza y la imposibilidad de vivir con los demás. La naturaleza le es indócil, pues vive fuera de ella; de aquí su melancolía o más correcto sería decir: la Naturaleza lo somete al renunciar a la sociedad; el extranjero es el personaje que está lejos ya de la unión con la Naturaleza –las bodas– tanto como de la sociedad –aún la historia le es ajena–. El extranjero camusiano es quien ha renunciado a toda forma de comunidad, de comunicación por tanto; la soledad en él es otra forma de existencia cuya característica principal es la de perder la comunicación: ésta es condición de existencia de la comunidad. El extranjero no tiene una moral, en este sentido: no hay con quién compartirla, es el exilio perfecto. Es lo que por otros términos se define la tragedia, además, esto es, la imposibilidad de comunicarse: el héroe trágico es por esencia solitario, y esto lo comprendieron completamente los escritores románticos, al hacer de la soledad el destino hacia el cual van todos sus héroes, ellos incluso. Pero también puede ser visto el extranjero –y se lo hizo– como un diagnóstico de su época: lejano a la

naturaleza, sin modo de vivir en la historia, él sólo mediante el sacrificio puede aspirar a una unión con los demás; su destino trágico además, que requiere de su vida para poder testimoniar: como se ve, la tragedia nietzscheana aún se hace presente en esta obra temprana de Camus; después, este escritor francés elaborará su propia tragedia, con elementos casi opuestos a los del alemán.

Concluye Fernández Christlieb su ensayo con el tono propio de un melancólico, es decir, de quien al tomar conciencia de su melancolía la quiere expulsar de sí —como Camus varias veces quiso se hiciera con su concepto de *absurdo*: este es el punto de partida para comprender su tiempo, y no basta quedarse en el pasmo del mundo absurdo; la duda metódica desde la cual se parte para afirmar—: el comprender la melancolía “equivale automáticamente a regresar de ella”, es decir, que en la lucidez de saberse melancólicos se puede construir una nueva sociedad, lección que Camus parece llevar a cabo luego de un primer momento, me refiero a su “etapa solar”, al comienzo de su pensamiento, antes del divorcio del hombre con la naturaleza, y por tanto, con la belleza y la justicia; esto es, si podemos llamar melancólica esta primera etapa del pensamiento camusiano lo es más que por su tono: porque plantea lo que llamaré condición melancólica y trágica del hombre, que Camus resuelve o quiere resolver tomando partido con la historia; y así, si al comienzo el absurdo parece una condición natural al hombre, lo es también la rebeldía, en tanto afirmación de ese primer momento. Si ya en la melancolía se encuentra su cura —podría preguntar, incluso: ¿no es la melancolía la cura?—, en el absurdo también. Pero es necesaria la lucidez para rasgar el velo de la melancolía, y ver el tiempo, la historia que se oculta tras de ella. El tiempo, la historia más bien, la finitud: la muerte a fin de cuentas es el origen de la melancolía. La rebeldía es la forma en que se afirma la melancolía, el absurdo, en el mundo y en la condición del hombre.

Tiempo asimismo de indigencia diagnosticado por Heidegger, el de la Modernidad, y que llevaría a repensar la Historia más como un ejercicio de la memoria que como una acumulación de hechos; es decir, el tiempo histórico de la melancolía es fragmentario y nunca absoluto ni único:¹¹ “El decir de la memoria ofrece imágenes,

expresiones únicas, relámpagos que iluminan por un instante el lugar de lo inaccesible. [...] Sólo la memoria tiene la capacidad de decir de maneras siempre nuevas, contradictorias; puede reconstruir fragmentos, pedazos dispersos”; rasgos estos que describen muy bien la trayectoria del pensamiento camusiano. El decir, la narración propia de la Modernidad, del tiempo camusiano, es el ensayo, la fragmentación del tiempo, de los tiempos. La modernidad asimismo del pensamiento camusiano estriba en que su obra refleja fielmente su tiempo, el cual puede ser nuestro también: decir aun cuando parezca no tener sentido decir: pero el testimonio del narrador no puede ser único: es también el de los otros, el de su comunidad. La pérdida de centro de la narración es consecuencia de aceptar la pérdida del centro de los centros: Dios. La muerte de dios tiene como uno de sus resultados el de haber perdido la voz del narrador; el ensayo, en tanto fragmentación del decir, “cuando el ser se convierte en un inmenso gerundio” (Francisco Gil Villegas) es la expresión del tiempo fugitivo de la modernidad que ha perdido sus dioses. Junto con el problema de la “muerte de dios”, que luego ampliaremos, la desdicha de la modernidad también significa entender la historia sin mitos, sin símbolos; y he aquí otro duelo, otra manera de melancolía: cuando los mitos se alejan de la historia, cuando ésta ya no los necesita y las explicaciones recurren a la temporalidad sola, a la marcha de la historia y cuando el hombre va detrás de ella, como simple recurso de la historia misma. Y entonces toda historia no es sino acumulación de hechos sin sentido último; Camus diría que sin belleza, sin “brezos”. El actual es también un tiempo propicio para el resurgimiento del interés por la melancolía considerada desde distintos puntos de vista: literario, histórico, filosófico, antropológico, etc., y más que ver en ello una moda, hay que tomarlo como una necesidad por explicar nuestro tiempo, nuestra época, o un síntoma, en donde aún parece escucharse, lejano eco, la pregunta, el grito del loco nietzscheano que pregona la muerte, el asesinato de Dios. Del mismo modo, y como siempre a través de su historia, el interés por la melancolía marca el “regreso de ella”, además que, con Camus, ella, con el absurdo –otra forma de spleen– designarán un punto de partida, como fue dicho. Citando de nuevo a Roger Bartra:¹² “Es posible que lo que se suele llamar

posmodernidad sea en realidad la tercera gran resurrección [la primera la ubica en el Renacimiento y la segunda, en el Romanticismo] de la *condición melancólica*, en la cultura occidental.” Heredero de la problemática de la condición humana y la relación del hombre con Dios, Camus elabora si no una teoría, sí elementos a partir de los cuales puede elaborarse una melancolía del pensamiento, y que pueden encontrarse en su análisis de tal “condición melancólica”, hecha explícita sobre todo en *El hombre rebelde*, que a su vez puede leerse como una historia de la melancolía, o al menos, un recuento de este fracaso, el del espíritu por alcanzar la felicidad o una afirmación; es del mismo modo, el recuento del resultado por haber confundido “tragedia con desesperación”, así como, añadiría, melancolía con inacción, pues la melancolía, en Camus, no es sino el comienzo de la lucha del hombre en contra de todo lo que lo niega: ya sea Dios o la Historia o la Humanidad incluso, pues son a fin de cuentas estas abstracciones las que niegan individualidad, su vida, al hombre. La melancolía en Camus sería pues a la par que el absurdo el punto de partida del cual reflexionar el presente: sin dios y tiranizado por la historia, se queda con un presente ante el cual, dice Camus, se debe responder.

Al situar la melancolía como una cuestión que interese a la filosofía, nos estamos refiriendo a aquella en tanto que nos muestra la historia de un fracaso del espíritu humano, de uno de sus aspectos al menos, a saber: el de la búsqueda de un fin último, a partir de la aceptación de una condición humana, pero también el de la desproporción entre una búsqueda y la certeza de llevarla hacia un fin específico, y que Camus sitúa en la adquisición de la conciencia de destino; es decir, cuando por primera vez el individuo se apercibe de lo absurdo que es su condición, de la irrelevancia de cada uno de sus actos. Por lo mismo, no me interesa hacer una historia de la melancolía, cuanto mostrar a partir de Camus su modo de persistencia en la cultura occidental, a la vez que problema en esencia filosófico como elemento, aunque no del todo explícito, sí presente en la obra camusiana: la melancolía es un elemento fundamental en Camus cuando logramos ver su relación que tiene con el absurdo. Vamos por partes.

Se ha resaltado que lo que la melancolía tiene de mito en Occidente es su capacidad de explicar o, al menos, de englobar unas características que la actividad

filosófica bien puede tomar como propias; a este respecto, Kyzza Terrazas escribe:¹³ “El arte de reflexionar filosóficamente consiste, entre otras cosas, en un preguntar que no se cierra. Este constante preguntar [...] muestra cómo la reflexión filosófica nunca ha sido conclusiva y a veces nos conduce a *aporías* y a otros nuevos problemas”, pero que es ante todo una sensibilidad: “el sujeto no sólo sabe que siente, sino que valora eso que siente. El sujeto, al valorar y distinguir lo que le gusta o no de su cúmulo de percepciones, genera problemas. Este conjunto de problemas conforma el ámbito de la sensibilidad”, de lo cual hay que resaltar que si hablamos en Camus de una sensibilidad melancólica que lo hermana con el romanticismo, es en este sentido: ante un mundo que les provoca vértigo, su sensibilidad es parecida. Por otra parte, Kyzza Terrazas lleva a hermanar la reflexión filosófica con una *sensibilidad* que llama melancólica: mirar el mundo “desde arriba”, “subirse a ver” desde otra perspectiva, desde un afuera; la reflexión filosófica en tal sentido es una actividad no cotidiana inserta en lo cotidiano. La reflexión filosófica tiene pues ese carácter de no conformarse con una perspectiva, y, como se señalaba antes, el filósofo siempre tiene siempre ese aire de extranjería: la filosofía como una forma de mirar desde otra perspectiva el mundo, el mundo cotidiano. Hay que ver en Camus mucho de esto, pues su pensamiento no fue sino un cuestionarse constante acerca del lugar en que se encuentra el hombre, y ver la historia, su destino, como una parte irrenunciable de sí mismo. La filosofía es un hacer excéntrico.

Pero esta melancolía, este peso ante un mundo que carece de respuestas o enmudece cuando el hombre pregunta y se da cuenta que se encuentra sin dioses, cuando accidentalmente se sumerge en el mundo –en éxtasis por así decirlo, esto es, inmerso en la mudez del mundo sin palabras, pura presencia mineral del mundo– el hombre encuentra que todas las respuestas son las mismas, que tienen todas una validez igualmente fuerte, que todos los sentidos son posibles; esta melancolía como una forma de habitar el mundo, requiere de una sensibilidad particular, es decir, de héroe trágico –¿pero hay héroes que no sean trágicos? Esta melancolía se enfrenta con la desmesura del deseo humano y el mundo en su presencia callada, sola, absoluta; ante el vértigo la

náusea y ese sentimiento de extranjero que bien retrata el mundo de Camus: el extranjero como forma de ser en el mundo; pues solamente como un “afuera” es posible estar en el mundo, no digamos ya comprenderlo: el sentido, los sentidos que escapan al hombre, le son inaccesibles, y la vida tan corta, además.

Asimismo, llama Kyzza Terrazas dialéctica de la melancolía a la tensión entre ánimos, entre la búsqueda y el deseo de contemplación filosófica, “a contemplar con placer tormentoso un objeto inalcanzable que bien podríamos llamar verdad”,¹⁴ y que en Camus, en todo caso, en lugar de placer tormentoso, sería anhelo sin nostalgia de un “paraíso perdido”, si bien imposible, no por eso menos deseado y cuyo lugar sería la Naturaleza, es decir, la belleza. Vista así, la filosofía es más anhelo poderoso que no renuncia a construir una utopía amorosa, y que en Camus tiene como fin la comunidad de los hombres. Es decir, si la melancolía es, en un sentido, la afirmación de la pérdida del sentido histórico –pero que se inserta en la historia misma–, aparentemente de un sentido último claro, en Camus tal sentido puede al menos encontrarse, no ya en las bodas con la naturaleza, sino en la lucha que hermana a los hombres contra lo que los niega: precisamente la historia y la justicia y todos aquellos valores que, “superiores” a aquéllos, les hacen perder rumbo. Esto es, la muerte de Dios, la inauguración de la historia, lleva a Camus a afirmar la lucha de los hombres contra el nihilismo que los amenaza; la historia que queda por “comprender y edificar” parte en Camus de la solidaridad y de la reinvención o reivindicación del amor –la política es el erotismo continuado por otros medios–, es decir, de la compasión. A partir de la muerte de Dios la ética se juega su existencia entre el asesinato y la compasión, entre la afirmación de la vida o su archivo: la muerte de Dios, y el pensamiento de Camus lo demuestra claramente, es un acontecimiento que no puede pasar desapercibido en la filosofía, y del cual ya Nietzsche señalaba a la vez que se relaciona como la “incredulidad” ante tal hecho.¹⁵ En tal sentido, me interesa rescatar también la definición que hace Argullol, a partir de Novalis, de lo que es la melancolía: anhelo ontológico de una pérdida totalidad, pues la melancolía, a diferencia del spleen, la nostalgia, la saudade, si bien pueden ser tomadas como formas de ella, carecen de esa característica ontológica que

las hace, precisamente como a la melancolía, una forma de padecimiento inseparable de la existencia. Así como Unamuno habló de un sentimiento trágico de la existencia, puede hablarse igualmente de un sentimiento melancólico de la vida, que se refiere a la forma en la cual el hombre se conduce, a fin de cuentas, en su vida.

De la muerte de dios, a diferencia del romanticismo –gran parte de él– en Camus no se sigue la desesperación, y el heroísmo comporta otro modo de ser. Si el héroe romántico al final de su lucha quedaba en la soledad, ante un mundo que se le aparecía incomprendible, inconmensurable, en Camus se trata de vivir sin dios y en soledad, pero sin rehuir de la historia. En tanto que construcción humana, la historia queda como refugio para el hombre ante la orfandad de dios. Pero, dice Camus, queda sobre todo la naturaleza, más fuerte que la historia, y que siempre la vence. Entonces, aunque momentáneamente en la historia, el hombre no pierde su anhelo por la naturaleza, la desesperación –aquí sí– por la belleza. Sólo queda, pues, esperar y luchar, o más bien, luchar sin esperar. Este es el sentido de la lucha en Camus, de su rebelión: no se queda solamente en la historia, sino que su valor máximo es el de la belleza, la manera en la cual la historia no lo es todo. De aquí, también, la mayoría de los malentendidos al tratar la obra camusiana, pues belleza hay que entenderla partiendo del sentido que le dieron los escritores románticos: esa belleza que muere, pero que a la vez incita a luchar por ella. Resonancias del platonismo en el pensamiento romántico, la Belleza significa el retorno a la Edad de Oro que ellos anhelaron, pero a la vez, y al igual que en Camus, la Belleza significa la “conexión amorosa del mundo”, según R. Argullol, y, agregaría, del hombre consigo mismo.

2. CRISIS DEL PENSAMIENTO Y CRISIS DEL HOMBRE

Muerte o ausencia de Dios, el romanticismo en uno de sus aspectos esenciales, toma como preocupación la de desarrollar la manera en la cual se relaciona el hombre con Dios, las más de las veces de manera “negativa”; la mencionada autora dice:¹ “El romanticismo es una concepción del mundo, de la vida, una manera de enfrentarse a la realidad. Representa una lucha desesperada contra el abismo y contra el vacío”, y en contra del olvido, añadiría, pues en Camus una consecuencia lógica de su rebelión –rebelión romántica a fin de cuentas, como es la del hombre rebelde, una reformulación del héroe trágico griego tanto como del romántico, con todo lo que esto conlleva–, es la afirmación de la memoria como medio por el cual rescatar la solidaridad entre los hombres a la vez que testimoniar desde los oprimidos, como ya habíamos señalado: “si hay algo en donde Camus el escritor [y no sólo el escritor] se juega es precisamente en la relación del relato con el *ejercicio de la justicia*. Y por ello pone en manos de su narrador [de *La peste*] no sólo la capacidad de contar la historia, sino la capacidad de actuarla”.² Así, si el romanticismo representa a la vez esa “lucha desesperada” que las más de las veces sólo desespera, según Camus, también indica la apuesta por la afirmación de un valor que no pasó desapercibido a este escritor, y que coincide entre ambos: el del mito, es decir, el del valor simbólico de la realidad, y que por tanto pueda hablarse de una tragedia aún, en esta época. Pero ya el Camus ensayista, el escritor moral, previene contra de tomar partido al pie de la letra del mito; o más bien, esos mitos son a través de los cuales los hombres pueden encarnarlos; no hace falta pues sino mirar cómo esos mitos, en tanto narran, también señalan.

Entonces, al referirnos al romanticismo no estamos hablando aquí de una escuela definida a partir de un periodo histórico, o de una tradición artística cuyos elementos puedan ser bien delimitados, y reducida a una serie de características afines con cierto pensamiento, en este caso, al de Albert Camus. En todo caso, hacemos nuestras las palabras una vez más de A. Yáñez: “El romanticismo nos devuelve al hombre maravillado que escuchó nacer las voces del templo de la naturaleza. El hombre que escucha, como ante un altar, el sonido del viento en la copa de los árboles; [...] El hombre que dirige su mirada hacia el firmamento. El que interroga a Dios. El

que pregunta al cielo por el silencio de Dios, por la ausencia de Dios. El solitario que se ve a sí mismo como a un desconocido”,³ el extranjero, el hombre melancólico que fue Camus ciertas veces, el romanticismo como forma de reflexión actual, esencial, como manera presente de una filosofía humanista: el romanticismo no fue sino la filosofía que se aventuró hasta las últimas consecuencias de pensar el hombre en su ser más profundo, abismado hasta donde la oscuridad pudo concebir un poco de luz. El romanticismo, continúa A. Yáñez, al resaltar la importancia que tiene el romanticismo actualmente no sólo como escuela literaria sino como sensibilidad que nos ayude a encontrar respuestas en el silencio aparente del mundo,⁴ “es un momento del espíritu que vive en nosotros hoy. Un momento que nos llega vital y renovado, a la vez próximo y diferente del aburrimiento moderno y de la náusea existencialista”, o, añadiría, del absurdo camusiano. En efecto, justo en las divergencias y convergencias el pensamiento romántico se hace presente en la obra camusiana: el pensamiento inseparable de la vida y la vida entendida como riesgo, como obra de arte, la más elevada que pueda realizar artista alguno, pero también búsqueda de la felicidad que lleva, irremediable, trágicamente a la soledad, pero con ansia de comunicar. El punto de inflexión entre romanticismo y Camus es en la historia: aquéllos lucharon con su propia vida por negar o rechazar el “modo contemporáneo de la vida”, es decir, el romanticismo fue una defensa ante los límites que la razón imponía al individuo, defensa que se llevó a cabo con las armas de la imaginación, la palabra, la vida misma; por otro lado, Camus se pregunta cómo vivir honestamente, es decir, sin renunciar ni a la vida interior ni al compromiso histórico, entendido éste como un deber, el cual no puede rechazarse, a riesgo de caer en el nihilismo y por tanto, en la lógica del crimen; y es aquí donde Camus, a mi juicio, elabora una respuesta a la pregunta formulada por el romanticismo: ¿qué es el hombre, cuál su esencia?, pues si el pensamiento romántico es, de acuerdo con A. Yáñez, un pensamiento actual, o más correcto sería decir que el romanticismo, en tanto se pregunta por las cuestiones esenciales de la filosofía, es un pensamiento presente a través de distintas maneras, atemporal por decirlo de algún modo, la sensibilidad romántica expresa la esencial preocupación del hombre por su

destino; así, el pensamiento romántico es la filosofía desnuda de su retórica, que tanto criticó Camus y llevó a perder de vista la deuda que tuvo con el romanticismo mismo pero cuya huella es indeleble –el romanticismo en Camus tuvo la apariencia de un pensamiento incompleto, edulcorado, lejano al que en verdad fue, pero no impidió para que el mismo Camus le haya dado la importancia que en este ensayo se trata de resaltar–.

La muerte de dios, su ausencia, representa el caos en el romanticismo, el sinsentido, la nada a la que se está arrojado el hombre; tal acontecimiento representa además la pérdida del sentido mítico que pudiera haber salvado al hombre, es decir, que le hubiera dado un sentido más allá de su existencia en la tierra: la tragedia como forma de expresar el sentido, aún cuando el destino no sea del todo favorable al hombre, pero que en él aún había las huellas de los dioses; sin tragedia, el absurdo representa la forma de expresar la situación del hombre que ha perdido sus dioses. Hasta acá el romanticismo corre parejo a Camus: si no hay dios, si las posibilidades de la existencia del hombre se rigen por el azar –si el destino es otra forma de no nombrar la muerte, de evitarla, de rodearla por su lado menos pavoroso– si, como dice ese autor atormentado y lúcido, y tan cercano a Camus además, si dios no existe entonces todo es posible, el escritor argelino ve en esto una manera de desligarse del nihilismo: esto es, aceptar la muerte de dios y aceptar que todo es posible, Camus lo hace sólo como una forma de razonamiento del nihilismo pero para salir de él precisamente; esto es, lo que importa no tanto es la muerte de dios como saber qué hacer con ello, pues si su muerte es inevitable, también lo es la vida, por tanto la felicidad, esta permanencia del cuerpo y del espíritu en rebeldía en contra de todo lo que los niega.

Además, el romanticismo fue la filosofía que configuró, en más de un sentido, gran parte de la Modernidad y de la llamada posmodernidad: fue esa manera de dar al hombre un nuevo lenguaje, otra expresión que no abandonará ningún aspecto que fuera inherente al hombre. Así, la importancia del romanticismo –es verdad, de cualquier pensamiento– reside no tanto en los logros a que pudo haber llegado, que los hubo, sino en poner con claridad nuevos caminos de reflexión, donde no había llegado,

o donde se había detenido en un afán de “pureza” de la filosofía; esto es, el romanticismo abrió otros modos de reflexionar, de estar en el mundo, no ya de una manera puramente racional, sino sensual, al tomar al hombre como un todo que piensa y que siente, que anhela la divinidad pero que está rodeado de su realidad finita, de muerte; y justo en esta escisión entre deseo y destino, la tragedia, tanto la camusiana como la romántica, toman una dirección para explicar el lugar del hombre en su historia. Ni Camus pudo escapar de ese influjo que supuso el romanticismo: la melancolía como forma de entrar a la reflexión de que los deseos, el ansia de felicidad, son el fin al cual tienden las personas, pero asimismo parece tan lejana.

Lo que rebeló el pensamiento romántico fueron las consecuencias de darse cuenta tanto de la propia condición del hombre, y el verse como dueño de su destino, a la vez que como un sujeto histórico: enseñanza de la Ilustración, hizo ver que en la historia sólo el hombre podría desplegar sus capacidades, realizar su fin al cual estaba llamado. ¿Cuál era ese fin? Cumplir con los planes de la Naturaleza: la libertad. Mas pronto el romanticismo vio que tal modo era in-trascendente: es decir, que la historia, tal como Camus lo dijo más tarde, olvida el sol; en fin, que el romanticismo enseñó que la tarea del pensar y el crear es inherente a la de vivir: cualquier intento de separación entre ellos lleva al absurdo, a hacer del hombre un ser incompleto. La melancolía moderna no sería sino producto de un hiperracionalismo, que fue el proyecto de la Ilustración.

La actualidad del romanticismo, además, estriba en que hace más preguntas que encontrar respuestas, como se dijo ya. Es una reflexión inacabada acerca del estar (siendo) del hombre, no el de partir de un deber ser tal imagen del hombre y luego hacer coincidir a éste con su imagen, ese definir que es más enclaustrar; el romanticismo, en cambio, es inseparable de cualquier melancolía: no es sino la puesta en palabras de la condición del hombre: expresión finita pero infinitamente libre, y precisamente en esta libertad se encuentra la afirmación que Camus hará suya: aun cuando los tiempos sean de guerra, habrá tiempo para encontrar la luminosidad que se halla en el mundo, en la naturaleza, en la lógica del cuerpo que goza, para encontrarle

sentido, o al menos, no callar, pero también de acompañar a los demás en el absurdo en la historia que es la de todos, que todos la escriben: “Pero precisamente esta nostalgia de la luz me da la razón [...] En aquella época hasta un joven podía forjar el suntuoso proyecto de atravesar un mar en busca de la luz. Pero en aquel momento hice lo que hicieron todos. [...] Ocupé mi lugar [...]”; así, este escritor, más cercano a Byron y Rimbaud, se embarca en el viaje, se hace cargo de lo que su tiempo le exigía: luchar, pero siempre teniendo en cuenta que lo hace por este anhelo de luz, por la promesa de que la Naturaleza es siempre presente. Aun cuando su tiempo de guerra le exige tomar partido por un bando, él lo toma por el lado de la justicia, que no es sino esta nostalgia de la luz, la justicia como ejercicio inseparable de la afirmación de la vida: hay en este escritor una forma de elaborar el duelo, y es precisamente en encontrarle su sentido, de tomar partido por lo que afirma más por lo que anhela: si para el romanticismo el viaje significó tanto como la búsqueda de una realidad superior como forma de huir de la que existe (el romántico viaja hacia afuera para viajar hacia adentro, dice Argullol), en Camus no se trata de la huida sin más: por eso se compromete, su tiempo así lo exigía. Pero esta exigencia, este compromiso, viene desde más lejos de la historia, o más cerca de ella, mejor dicho: es la naturaleza, su fidelidad a la tierra lo que hace que este argelino opte por la belleza como fin de toda lucha. En Camus, pues, encontramos un pensamiento de la afirmación, el único que puede hacer frente a los tiempos de crisis. No hay tampoco en el escritor argelino una “libertad absoluta” que justifique todo acto: a su tiempo, que era el de la desmesura, le opone el de la medida, el de la luz. A contracorriente de tantas escuelas de su tiempo y de ahora, Camus pedía, casi predicaba, en el desierto: la voz que pide la medida de toda forma, incluso de la libertad, era escuchada como una forma de rémora, de un pensamiento que no arriesgaba –y que el romanticismo, guía de sus contemporáneos– hizo regla de oro. Podemos hablar entonces de una inactualidad, de un pensamiento intempestivo en Camus: su pensamiento, como el nietzscheano, significa más un llamado que una realidad que pueda ser hecha en la historia.

Hagamos un paréntesis y comentemos algo acerca de *El verano*, ensayo en su más radical significado, pues en él se encuentran los elementos suficientes para hacer de Camus un ensayista que logra una de las cimas del estilo, y en donde igualmente se confunden testimonio, crónica, narración, en fin, elementos con los cuales el escritor hace de su obra la forma de retratar su alma misma, y la de todos en él, que es el fin de todo ensayo en cualquier caso. El ensayo es el espejo a través del cual su autor se mira, se busca, pero encuentra siempre su otredad: el ensayo es la escritura melancólica por excelencia, espejo oscuro que le muestra más de lo que quisiera ver, pues le revela lo que pudiera pasarle desapercibido. En “El destierro de Helena”, además de ser un resumen de su hombre rebelde, y luego de mencionar la relevancia que tuvieron en los griegos los conceptos de la belleza y la justicia, para configurar su mundo, junto con el concepto de medida, que a su vez puede hermanarse con el punto medio aristotélico, Camus hace un diagnóstico de su tiempo que bien podría aplicarse aún: “Muerto Dios, ya no queda sino la historia y el poder”, pero esta historia, continúa, “no explica ni el universo natural que existía antes de ella ni tampoco la belleza que está por encima de ella”. Así, tal vez sin tener conciencia clara de ello, este argelino se emparenta con algunas tesis que bien presentes tenían los románticos, como Hölderlin, cuando este poeta alemán afirma: “Estoy convencido de que el más alto acto de la Razón, en cuanto que ella abarca todas las ideas, es un acto estético, y de que la Verdad y el Bien sólo en la Belleza están hermanadas”,⁵ es decir, que tanto la Belleza como este “universo natural” y la belleza, con minúsculas, existen más allá que toda historia, que todo intento por borrarlas del sentido de existencia humano. Y la belleza en el pensamiento de Camus como en el romanticismo tiene ese peso que más allá de una estética podrá fundar una ética, o en donde están al mismo nivel la estética y la existencia: el primer acto de existencia del hombre es “exterior”, esto es, estético; en la vida del cuerpo como medida de existencia y estar en el mundo, a través de la lógica del cuerpo, de la materialidad de éste, se comprende una cierta lógica camusiana: adentrarse al mundo es sobre todo la de disfrutarlo, el gozo como una manera de saber, más allá de toda explicación, de toda palabra. Antes del absurdo, la vida: pues ése no es sino el

desacuerdo entre un ser y la existencia que lleva, es decir, lo que comprende. De aquí algún talante irracionalista en la obra del escritor francés: pero hay que tener cuidado con esto: se trata en todo caso de una forma de habitar el mundo a través de una lógica que se relaciona más con la del cuerpo, con el placer, con la felicidad pero de la cual no se desentiende su pertenencia a la tierra, sino todo lo opuesto; es decir, que en esta pertenencia trágica a la tierra se cifra una moral aun antes que el decir de ella.

La vida interior no es sino reflejo de lo que el universo es. Tanto la muerte de dios como la prevalencia de la belleza en el mundo y que daría justamente sentido al hombre, serán los hilos que unen el razonamiento camusiano para entender su época a la vez como los conceptos a través de los cuales el romanticismo caminó peligrosa, arriesgadamente su propio mundo, tan parecido por otra parte al del escritor argelino. Y no son sólo esos temas sino parte de un darse cuenta —una sensibilidad— de que la historia no basta para comprender el mundo; la filosofía no puede reducirse a ser un ejercicio para comprender las causas primeras o últimas, por tanto, imposibles, es decir, a quedarse en la melancolía de la contemplación de las cosas, en el mundo de lo absurdo, en encontrar la náusea para encontrar algún sentido en el mundo y ver que no tiene sentido. La historia, es decir, la narración del presente y un sentido que pudiera dar a las acciones humanas, asimismo, al querer conjurar el peligro de la melancolía, no hace sino volverla más presente: la historia es el reflejo del espíritu, esto es, de la razón humana, por evitar la melancolía, la pérdida del sentido, el anhelo del sentido de finalidad de todas las cosas; y una filosofía de la historia, ¿no sería acaso la forma más elaborada de melancolía? Pensemos en Walter Benjamin, por ejemplo. Pensemos también en *El hombre rebelde* de Camus como una elaboración analítica para desterrar toda melancolía y resaltar que la historia de las ideas, al menos, camina al lado de su fracaso, que la historia del espíritu que nos muestra Camus es otra forma de no aceptar el vacío, la melancolía, pero que peligrosamente nos lleva a la lógica del absurdo.

Entre Camus y el romanticismo hay relaciones no sólo intertextuales, y que por azar o conocimiento pueden hallarse otros temas comunes, esto es, que su relación, se reduzca a una que pudiera establecerse entre autores pero que no hay más relevancia

sino el afán de encontrar afinidades. Es decir, que sólo hubiera entre ellos una forma de relación sin sentido. Más bien existe entre ellos una relación difícil, hostil la más de las veces, debido a una mala imagen que Camus tenía del movimiento romántico, pero no del concepto profundo de éste, que puede encontrarse claramente en su obra; esto es, que Camus comparte más con el romanticismo de lo que hubiera deseado. Dice Anne Marie-Amiot acerca de la recepción que pudo haber tenido Camus del romanticismo como escuela literaria, y de cuyo artículo haremos un análisis, pues es donde se muestran estas relaciones que Camus tenía con el Romanticismo, más allá de reducirse a una escuela literaria, sino como una forma de sensibilidad, de conocerlo, de estar en el mundo y permanecer en él: “Únicamente percibido en sus innovaciones más escandalosas, el romanticismo se reduce a una caricatura de sus aspiraciones. Brevemente, se vuelve sinónimo de sensiblería pasada de moda, de impulsos apasionados, rimas y poemas interminables”, esto debido al hecho de que se le ha visto como una forma de “sustrato no expresado de toda experiencia literaria de la primera mitad de siglo XX”.⁶ Así, el romanticismo pasaría de una “escuela” –que en cualquier caso, ¿lo fue?, mi respuesta es que no, o no del todo, no solamente– a una forma de sensibilidad que abarcaría las literaturas de ese siglo, y sobre todo en Camus, quien, “inconscientemente”, interpretó ese romanticismo y sus excesos, es decir, la desmesura inherente a ese pensamiento. La autora pasa después a revisar lo que, en su opinión, es el romanticismo: “Sucintamente, se puede considerar el romanticismo como una filosofía de la totalidad fundada sobre una doctrina de las correspondencias, renovada por la integración del sensualismo del siglo XVIII, creador de la estética”, lo que hace que, desde su origen, el romanticismo haga de la estética una rama digna de la filosofía, y por tanto hace de ella, tanto como de la experiencia estética y el arte específicamente, un lugar primordial entre esos pensadores llamados románticos; la estética, el arte, no estarían reducidos a consideraciones lejanas de la existencia del hombre y su destino. Todo lo contrario: el romanticismo mostró que el hombre es ante todo un ser inseparable de su sensibilidad, y que además ésta es un conocimiento de la realidad tan legítimo como el racional. De este modo, sería alrededor de Schlegel donde se define

esta nueva filosofía del arte que se confunde con el arte mismo: el romanticismo. La autora cita a Baudelaire, quien, en su obra *Salon de 1846*, señala lo que es el romanticismo: “no está ni la elección de los sujetos, ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir”; está por tanto en la relación entre un sujeto y el objeto: se trata ya no de una dualidad inseparable entre un sujeto que quiere conocer y el objeto que se le escapa de su aprehensión. En tal sentido, es importante subrayar que el absurdo es un problema sobre todo de relación entre el hombre y el mundo, y no es tanto que las cosas, los objetos en el sentido sartreano, que a través de ellos se escape la totalidad, que se abran a una porosidad de la cual el hombre siente ese absoluto trágico que es la náusea. En Camus el absurdo está definido en la relación que haga con el mundo, no de éste en cuanto tal. De este modo es que hablaríamos más de una sensibilidad romántica que de una escuela definida, de una filosofía que comparta conceptos con diferentes autores, o que sea una definición que, como lápida, caiga sobre autores y obras del pasado.

En tanto una sensibilidad ante el mundo, una manera de enfrentarlo las más de las veces, el romanticismo y Camus comparten un “arte ético”, al fundar la estética como un existencialismo filosófico. Sigue después en el artículo una exposición puntual acerca de la crítica del romanticismo que hace Camus, explicada sobre todo en *El hombre rebelde*; no me interesa este punto, sino su posición “afirmativa” más que la crítica, por otro lado, sinceramente parcial de Camus ante el romanticismo; lo dice la autora: lo que hace Camus “no es una crítica, sino un descuartizamiento”. Valga subrayar solamente que su crítica descansa en lo que de “religioso” tenía el romanticismo, esto es, en que Camus ve en el romanticismo, y creo que es cierto, una parte, la agónica si se quiere, de un espíritu metafísico aún, de una historia que, si bien imprecisa contra toda metafísica, todavía es parte de ella. En este punto, la autora comenta acerca de Nietzsche como parte de una respuesta al romanticismo, pues el pensador alemán da vuelta a la visión idílica –así la llama ella- de la naturaleza que tenían los poetas románticos, y donde partirá la idea de Camus del mundo, de la naturaleza, pues en este pensador francés, después de la huida de los dioses, queda el

reino de la tierra, el de Dionisos: “Es el mundo transitorio de la tierra, divino sin ser inmortal, reino de Dionisos”, donde en *Bodas* se ve claramente este compromiso con la tierra, y donde la palabra “templo”, tan cara al romanticismo, con resonancias de las correspondencias baudelarianas con la naturaleza, proviene tan natural de la escritura camusiana: “¡La tierra! En este gran templo desierto de los dioses, todos mis ídolos tienen los pies de barro.” Así, en este idilio camusiano con el Dionisos nietzscheano, la autora lo ve como una forma de avanzar sobre el romanticismo, considerando al pensador alemán como el último de los pensadores románticos. Este avanzar más allá del romanticismo es lo que me interesa del pensamiento camusiano: la afirmación de las tesis que el romanticismo llevó al paroxismo, en este pensador francés sucumben a la calma, a la medida apolínea, a otra forma de tragedia. Podemos ver asimismo una igual, parecida sensibilidad entre Camus y el romanticismo, una manera de enfrentarse al mundo y lo que llamaron, a su modo y guardando las distancias, una desmesura de la razón en su época respectiva; peligro que vieron era lo que amenazaba a la vida, al individuo, al arte como otra manera de representar y ser de la vida. Su lucha –su obra– de ambos, fue a la vez un testimonio, una crónica para comprender su presente, un tiempo sobre el cual las sombras oscurecían el cielo que ellos esperaban: el romanticismo se levantó ante la Ilustración y sus excesos, así como Camus ante una Historia que lo devora todo para poder cumplirse.

La rebelión de ambos estuvo marcada, pues, por el sentido trágico de la vida, por esa forma de lucha sin héroe y sin dioses, pero afirmativa de otros valores: la vida en la tierra, en todas sus dimensiones; ya que concibieron a un hombre que no podía ser sino una totalidad. Otro rasgo compartido era la pasión, el riesgo por la vida: “La conciencia es riesgo. Vivir peligrosamente, decía Nietzsche. [...] Vivir la vida a fondo. Vivir hasta los límites de nuestras propias fuerzas, *sin importar el precio* [subrayado mío]. Hasta las fronteras de nuestra propia conciencia, de nuestra propia racionalidad. Hasta la locura, hasta el suicidio.”⁷ Justamente es aquí donde Camus y el romanticismo se bifurcan: para el escritor francés, a mi parecer de manera acertada, encuentra en el romanticismo una, otra, manera de desmesura, de límites que al francés le parece

peligroso traspasar. Pues si la muerte es el límite que llega sola, que está cada uno condenado a muerte, ¿para qué apurarla? ¿No basta con asumir la condición mortal? Pues se trata de mirar de frente, con heroísmo, iluminar con la luz del mediodía, a la muerte: aquí residiría el heroísmo camusiano, en no callar ni gritar sólo ante la muerte, cuando ésta se hace tan patente y lógica.

Pero en esta superación del romanticismo Camus encuentra la afirmación de ellos, en ver a la Naturaleza como “el alfa y el omega del hombre, el lugar en donde resurge al morir”. Se trata de un romanticismo, en Camus, “devuelto a la tierra”, pero que no tiene que ver con la “Inmortal Naturaleza” de los escritores románticos franceses, acota la filósofa francesa; esta vuelta a la naturaleza se encuentra más de acuerdo con Hölderlin, por ejemplo, al grado de ver el epígrafe de *El hombre rebelde* como una declaración de principios en Camus y que permea y refleja la intención de su obra, tanto posterior como anterior. Amiot apunta que en Camus podemos ver una “revisión” del concepto de romanticismo, que es su negación, como el mismo autor apunta. Se trata, pues, de una reescritura del romanticismo, de sus elementos esenciales, que llevan a lo que la autora llama un “romanticismo existencialista” en donde una de las pretensiones del pensamiento de Camus es la de aventurar de nuevo la unificación del hombre con el mundo.

Así, Amiot resalta una relación tensa, aporética, entre algunos postulados del romanticismo y Camus, luego de comparar el romanticismo que hubo en Nietzsche y las repercusiones en el pensamiento camusiano:⁸ “Ningún romántico ha descrito tal fusión [como este autor francés de *Bodas*], tal disolución del yo en elemento mineral. Ahora bien, el hiperromanticismo de este ‘acuerdo con la tierra [*consentement á la terre*]’ filosóficamente consagra el acuerdo entre el amor y la rebelión. Cumplimiento del gran sueño de armonía romántica: la unidad encontrada en los contrarios”, y en ese acuerdo entre amor y rebelión es en donde se encuentra lo esencial del pensamiento de Camus: la enunciación de una ética trágica cuya búsqueda por la felicidad lo lleva a realizar un pensamiento de la afirmación, de una felicidad trágica a partir de una conciencia melancólica, y terminar, hasta donde puede verse en su obra incompleta, con una ética

de la solidaridad, partiendo de lo que llamaré una sensibilidad estético-melancólica, al ser este concepto, el de melancolía, el que une al romanticismo con el pensamiento de Camus, pues, de acuerdo con Á. Ramírez Medina: “una de las tareas fundamentales que se propone es la de crear una moral laica de fraternidad humana, que dé sentido a la nueva vida anunciada tras esa muerte de Dios”,⁹ para manifestar su desacuerdo, Camus, con ese diagnóstico que se maneja desde, por lo menos, esa afirmación de Iván Karamázov, de que todo está permitido.

En este sentido, Camus es un continuador –inconsciente pero a fin de cuentas fiel- del pensamiento del romanticismo, un cierto romanticismo en sus aspectos esenciales, en su formulación, si puede llamarse, “materialista” –pero aún más radical, en cuanto supera la negación o desesperación de algunos pensadores del romanticismo precisamente al partir de ellos, y tomándolos como punto de partida-, como ya se señaló, paradójicos, y una filosofía “comprometida” con lo humano, humanista en el sentido señalado, esto es, que no concluye en la afirmación del *yo* sino que, siguiendo el método cartesiano del hombre rebelde/romántico dice: “yo me rebelo, entonces somos”, a partir del reconocimiento de una “esencial melancolía” presente en el pensamiento occidental, motor a la vez del actuar, y que lleva a hacer de la historia un siempre renovado campo de batalla en contra de todo nihilismo y toda clase de olvido. Pero también, el hombre rebelde se levanta en contra de toda forma de melancolía que sea inacción, o absurdo –pues no son sino hermanas del cinismo, de cierto arte en la queja que lleva todo nihilismo-. La melancolía, esa sensibilidad melancólica, sirve en Camus como hilo conductor que lo une a los escritores del romanticismo, como una manera de comprender su época sin renunciar a ella.

De tal modo, si la melancolía ha sido en la historia de la filosofía ese escenario en que ella actúa, nace y se desarrolla, su conclusión, de la filosofía, es la desesperación o la afirmación absolutas, la desesperación llevada a sistema. La sabiduría, por imposible, y la felicidad, por utópica, no son sino los conceptos elaborados por la filosofía como manera de salir de su originaria melancolía, la elaboración de un duelo que pudiera no ser sino la felicidad, esta forma de armonizar la finitud con el ansia de

permanencia, la siempre renovada experiencia de persistir en la felicidad, y que se alcanza sólo cuando existe suficiente lucidez para no desterrar ni la utopía ni hacer de ésta el concepto último por el cual ha de transitar todo pensamiento. La melancolía es un concepto que engloba ese malestar del filósofo por no encontrar fundamentos, a la vez la forma de llamar al vacío y enfrentarse con éste. La historia de la filosofía sería, hasta cierto punto, la historia de la melancolía y las formas en las cuales se le ha querido desterrar, sin poder hacerlo.

Pero la melancolía es a la vez otra forma de afirmación de la vida en la obra de Camus: pues ella es una asunción de la belleza perdida, o sentir el paso de la historia sin ella, es decir, de saberse históricos solamente, sin ese exceso que es la vida, la belleza, y de la cual sin ella, sin ese concepto de belleza, todo acto, dice Camus, se vuelve otra forma de derrota. El melancólico es lo opuesto, en más de un sentido, del artista dionisiaco, nietzscheano, pues si éste ve en la fragmentación del mundo, en el retorno a la unidad, el sentido del arte, para el artista apolíneo no será sino un aspecto de su papel que ha de cumplir tanto en su mundo como con su historia. El intelectual comprometido camusiano no está ajeno a su mundo: ve en éste el campo de batalla en donde se desarrolla el viraje de la melancolía en utopía y viceversa; para Camus, el intelectual es quien tiene la obligación de comprender su mundo antes que condenarlo o desecharlo. Difícil papel, como se ve, y razón por la cual Camus siempre estuvo “menospreciado”; sin embargo, no es este el lugar para profundizar en este sentido. Lo que sí concluyo aquí es que el intelectual en Camus interpreta el arte como una forma de dar sentido a la historia en la cual está inmerso.

Llegados a este punto, es preciso preguntar, para hacer una pausa en el camino: ¿cuál es la relación entre romanticismo y melancolía? Diremos por el momento que se da cuando, históricamente, el problema ya antes señalado de la muerte o ausencia de Dios se plantea más allá de lo *puramente metafísico*: cuando las consecuencias de tal acontecimiento aún no son claras pero sí se muestran inevitables. Como señala A. Yáñez: “Lo importante, lo esencial, lo decisivo [en la afirmación de la muerte de dios] es la negación, el rechazo total, no sólo del orden ético, jurídico y político, sino de los

más altos valores de la historia de Occidente, que alcanzan su máxima expresión en la idea de Dios, de la Ciencia y del Saber Absoluto”;¹⁰ tal negación, entonces, hace temblar los cimientos sobre los cuales descansa gran parte de la tradición filosófica occidental; esa negación, asimismo, expresa los deseos más ocultos pero a la vez más claros de la filosofía, justo ahí donde dios ya no es posible, la reflexión filosófica pretende contestar: su negación es más una pregunta que demanda ser contestada, en el sentido de que deja un vacío. Camus hace suya esta pregunta, pero no va a detenerse tanto: asume que así fue. La influencia del romanticismo no se limita, como puede verse, a un tema puramente literario o simplemente de estilo: afectó a la manera en que se miraba el mundo y desde ahí se actuaba; tuvo repercusiones más allá del ámbito meramente artístico: las preguntas e inquietudes del romanticismo, entre ellas y sobre todo la de la melancolía, surgen y llegan hasta un nivel cultural, es decir, que afecta a toda una manera de comprender y conducirse en el mundo, en la época en la cual se vive, desde donde se conforma la imagen del hombre en su tiempo. Por tanto, la melancolía es una manera ya de valorar el mundo. Quiero decir, al situar “históricamente” a la melancolía en tanto problema central del romanticismo, la ubico como parte del proyecto de la Ilustración, su parte oscura pero que la complementa, por decirlo de alguna manera, es decir, en el comienzo de la Modernidad, aunque la melancolía es más “antigua”, vale decir, que la melancolía “moderna” se configura en el romanticismo, siendo éste a su vez una manera de enfrentarse a los problemas que planteó la Ilustración. No nos detendremos aquí a elaborar una historia de la melancolía desde todos los aspectos que se han tomado en cuenta para caracterizarla; empresa tan grande sólo para espíritus melancólicos, con cierto afán de unidad. Lo que dejaré claro es que tomaré la melancolía como una forma de sensibilidad ante el mundo y que el romanticismo privilegió, llegando hasta Camus en forma de absurdo.

La modernidad y su proyecto racionalizador de la Naturaleza y el individuo puede verse como una forma nueva de encarar el problema de la melancolía, una manera de enfrentarse al mundo al quedarse sin dioses, pero a la vez con la sensación de una absoluta, tremenda libertad. Ya recomendaba Kant tener el valor de servirse de

la propia razón como lema de la Ilustración. Cuando ésta busca desligar al hombre de todo aquello que no pueda estar bajo su entendimiento, explicándoselo y por tanto, apropiándoselo, no hace sino desesperar del vacío que ha hallado como resultado de su obra, es decir, que en su pretensión de comprensión se haya igualmente el afán de no dejar nada en la oscuridad de la incompreensión. Sin dioses, el hombre se encuentra metafísicamente solo: soledad que al hacerla consciente causa melancolía, esa forma de tristeza por ver derruidos los consuelos metafísicos. En otras palabras, la Ilustración no sería sino la secularización de la Naturaleza, motivo también por el cual el romanticismo en un primer aspecto se opuso a todo lo que parecía tener ciertos remanentes de “modernidad”¹¹ hasta parecer una filosofía irracionalista. La filosofía ilustrada entonces estaría llamada a ocupar el lugar que por tanto tiempo tuvieron los mitos y luego la religión, en la explicación y comprensión del mundo. He aquí, por otra parte, una primera razón de la melancolía de los románticos, y en general de la Modernidad –por otra parte, ésta aún tan actual, con sus mismos, o tan parecidos, problemas-: el fin o rompimiento de la Unidad del Hombre con la Naturaleza y la necesidad de la búsqueda de una Edad de Oro, nacida de la melancolía, ya que la Modernidad transformó a ésta en Utopía. A fin de cuentas, y para finalizar con Kant, éste parece decir: desde el punto de vista de la Razón, la Naturaleza tiene un fin muy claro, el de su cumplimiento absoluto. Si la teodicea era un problema que subyacía en la pregunta ¿hacia dónde va el hombre?, Kant responde: “La Naturaleza nada hace en balde y no es pródiga en el empleo de los medios para sus fines.” De este modo, y según esta perspectiva, que lo que el romanticismo previó como un exceso de la Ilustración fue precisamente el uso *solamente* de la Razón, dejando de lado la imaginación y el sentimiento, conceptos a partir de los cuales el romanticismo elaboró gran parte de su pensamiento. En este sentido, la apuesta del romanticismo como conjunto fue por la de hacer prevalecer tales conceptos frente a un proyecto que se situaba ya mistificador, más que unificador. Uno de los pensadores que más al pie de la letra llevó a cabo este proyecto ilustrado, fue sin duda el marqués de Sade; en efecto, éste fue quien ilustró mejor el caso hiperracionalista, hasta hacerlo parecer un canon. Su

obra erótica no es sino la formulación “médica” del cuerpo y su fisiología –sus “perversiones”, su literatura pornográfica no es sino el consuelo ante la pérdida de otro sentido que no sea el del cuerpo material, gozoso, mecánico-: nada hay que no pueda explicarse desde el punto de vista naturalista, pues cualquier acción del hombre se debe a una intensión de la naturaleza, a la cual hay que subordinarse por tratarse de lo más originario que hay en él. Aquí, de acuerdo al Divino Marqués, no hay nada reprochable en los actos del hombre, pues si son llevados a cabo según el “plan de la naturaleza” sólo sirven para cumplimentar, para testimoniar su obra.¹²

Por un lado la razón y su oscuridad inherente, por otro, la persistente sensación de falta en el hombre; entre ellos, la libertad que exige su cumplimiento. El hombre romántico no cejará en su esfuerzo por encontrar su libertad hasta en la muerte; la desmesura como forma de probar que no hay límites, ni siquiera en la razón: el sueño es otra forma, superior, de conocimiento; conciencia de finitud que anhela la inmortalidad, la vida de los dioses: el romanticismo y su esfuerzo titánico por encontrar la “verdadera vida”, ya sea en el sueño o en la parte oscura de la razón, en donde ésta calla: la locura. El genio romántico es una forma de “extender” el dominio de la razón al derribar los diques que impiden a ésta ir más allá de lo comprensible. El legado del romanticismo es precisamente la de poner acento en lo que la Ilustración no quiso ver: esa sombra que proyecta toda luz, aun la de la razón. El romanticismo aventuró hasta la vida por encontrar un sentido que le fuera devuelto, pues siempre creyó en una Edad de Oro, mítica, en donde la vida se correspondía con la existencia, es decir, donde no había separación de espíritu y cuerpo, donde el tiempo era una eternidad. El romántico se asomó peligrosamente a los abismos que se dibujan en las oscuras razones del sin sentido que a veces es la filosofía: una forma de evitar la melancolía fue no ver las sombras. Si el romántico optó por la melancolía fue porque vio en ésta el desgarramiento originario de su ser. En esta rebeldía que fue su escritura, Camus encuentra unas afinidades más allá de lo puramente superficial. Pues si el romanticismo sufrió este desgarramiento ontológico en su vida, Camus lo vio al dejar atrás la naturaleza, el mundo en el cual no se exigían ni preguntas ni respuestas, en donde se

vivía en acuerdo con la naturaleza. Otra forma de Edad de Oro que fue la inocencia en Camus, y que sin embargo no le impidió seguir el camino menos luminoso: el de enfrentarse al nihilismo. Pues si el romanticismo fue una lucha desesperada por encontrar de nuevo, o un nuevo, sentido a la relación del hombre con el mundo, y donde vieron una puerta hacia la libertad del hombre por medio de una “totalización” de la experiencia de unidad, en Camus tal lucha comienza y termina con el compromiso con los hombres en la tierra: la unidad encontrada en la lucha contra el nihilismo.

HERENCIA MODERNA DE

LA MELANCOLÍA

Roger Bartra dice que lo que vuelve fascinante el caso del surgimiento de la melancolía en distintas épocas de la historia, como manifestación cultural, es “su doble condición: además de contener la estructura simbólica de un mito, se refiere también a las consecuencias trágicas de la soledad, la incomunicación y la angustia, ocasionadas por la siempre renovada diversificación de las experiencias humanas”,¹³ esto es, por un lado, la melancolía en tanto es un mito –mito fundacional, originario, de la razón occidental dicho sea de paso- que se relaciona simbólicamente con el hombre y que a la vez lo explica, lo que nos haría comprender una parte estructural del pensamiento occidental y por tanto de toda su historia y no sólo de la filosofía, y por otro, es signo y síntoma de la condición siempre cambiante de la situación en que se halla el hombre, de su devenir histórico. Así, la melancolía sería a la vez arquetipo humano y efecto de una cambiante historia que más padece el hombre que elabora; si hablamos de condición humana, es en el sentido de resaltar la paradoja que es el hombre, más que una definición. Adentrarse en la melancolía es recorrer una parte a la vez heroica y triste del hombre, la de aceptar y ver su condición, su naturaleza, y darse cuenta que es más deseo y anhelo que realidad, que sus deseos expresados en mitologías y teologías, si hay diferencia en ellas, surgen de su experiencia de “falta”, de que no se está del todo

completo, de finitud, de una manera de vivir siempre en una especie de duelo. La melancolía es el resultado de la historia humana y va unida a ella, es una forma de sentirla más que de comprenderla y que del mismo modo hace sentir el mundo más que aprehenderlo racionalmente.

Se hace necesario entonces hablar de una sensibilidad melancólica más que de una filosofía de ella pero que se confunde en y con ésta, y por tanto de una fenomenología: tal sensibilidad no es sino resultado de la desproporción de duración y la realidad de la muerte como fenómeno cotidiano, siempre inevitable, siempre presente. Si Freud –lo explicaremos enseguida- vio que el melancólico sea acaso el ser humano más honesto, lo es porque ella devuelve al hombre su experiencia de ser finito: el cambio, la duda, la muerte y la finitud son parte de eso que Camus llamaba “duro oficio de ser hombre”. La historia de la filosofía sería la elaboración del duelo ante esta “diversificación de las experiencias humanas”, sobre todo, en el Romanticismo y en Camus, a partir de la experiencia de que dios ha muerto. ¿Cómo elaborar tal duelo? En Camus hay una obligación de vivir y no renunciar ante las tinieblas que pudiera suponer que existen cuando se adentra a la experiencia del absurdo, pues éste, hay que repetirlo, no es sino una primera forma de comprender, de adentrarse al mundo, no su acabamiento ni la experiencia total y única con él; el absurdo es la forma en que se pierde el sentido de pertenencia al mundo, a una sociedad, a una realidad; pero es también una manera de relacionarse, nueva y a la vez que supone volver a pensar de otra forma. La melancolía es una nueva manera de comprender los mismos problemas, pero sobre todo es una forma de sentir, más una vivencia que una filosofía que pudiera elaborarse a partir de ella, sin decir que no pueda hacerse una filosofía a partir de esa sensibilidad; pues ¿será acaso la filosofía esta sensibilidad melancólica en Camus, que le exige responderse, dar una forma de vivir en un mundo de nihilismo, es decir, de negación a lo que no se puede explicar? Sería una filosofía que no quedaría en sistema, en elaboración de un edificio desde donde pueda contemplarse la ruina melancólica e histórica; Camus va a hablar de que es necesario enfrentarse al nihilismo no con otro igual, sino con la lucidez que da el saber que no hay respuestas absolutas, que los

Absolutos, esos entes que mitifican la nada y que van eliminando poco a poco lo humano, y esto a partir de una moralidad que no claudique ante los dilemas pero tampoco ante los peligros de la afirmación. La respuesta, que es una moral que propone Camus, pues, parte de una vivencia melancólica, y en tanto moral, no va a ser un sistema definido, sino un ensayo.

El surgimiento de una “época melancólica”, entonces, estaría caracterizado por una toma de conciencia de la propia finitud humana, de su propia historicidad –y qué historia a fin de cuentas no es una elaboración de duelo-, cuando las explicaciones con base trascendental o incluso teleológicas, como ya vimos en el caso de la Ilustración, acerca de la pregunta por el ser del hombre, por lo que sea su vida, lo que espera de su muerte (o sea, las preguntas filosóficas acerca del ser humano y su condición) ya han agotado todos sus argumentos –o cuando la infinidad de razones parecen igualmente válidas-, y cuando el hombre se asume como un ser histórico, abandonado por los dioses y enfrentado a sí mismo pero también ya lejano de una naturaleza de la cual surgió: la melancolía es el espejo donde se refleja la realidad fragmentaria humana, es decir, la melancolía es el resultado de haber contemplado la condición finita del hombre –y no huir en el intento, sino asumirla-. Recordemos lo señalado por Freud¹⁴ al señalar lo que el melancólico es: “describe a su yo como indigno, estéril y moralmente despreciable; [...] No juzga que le ha sobrevenido una alteración sino que extiende su autocrítica al pasado; asevera que nunca fue mejor. [...] En el melancólico podría destacarse casi el rasgo opuesto [a la vergüenza ante los otros al expresar su condición], el de una acuciente franqueza que se complace en el desnudamiento de sí mismo”, y más que un enfermo, el melancólico es quien se da cuenta de su situación y la acepta como es; la enfermedad sería la no-melancolía, la felicidad extática siempre, o el cinismo, la inacción, el tedio. Valga también recordar lo que dice Bartra, al hacer una observación acerca de Freud y el duelo: si para éste en el duelo se era incapaz de creación, la tradición melancólica viene a desmentirlo: “la historia de la melancolía, a diferencia de lo que postula el psicoanálisis, nos muestra que la triste labor de duelo fortalece al sujeto melancólico creador o visionario. Paradójicamente, la misma pérdida

del objeto erótico se convierte en objeto artístico o intelectual”,¹⁵ y en Camus, la melancolía como el absurdo se convierten en argumentos para afirmar la vida, para hacer de ésta el lugar desde donde la melancolía se proyecta hacia la historia, aunque sin entrar del todo a ella; es decir, que la melancolía, en tanto ruptura con la historia, es a la vez su padecimiento.

El romanticismo optó por el camino de la melancolía como enfermedad, como sólo estando en el Yo individual, es decir, en el de describirse como un ser a la vez menesteroso pero anhelando el infinito, esto por medio de la palabra, pues ésta, para el romanticismo como para Camus fue la creación artística, tendrá la fuerza de unificar y dar sentido a la historia y de dar al hombre un sentido que le es propio; pero no hay que olvidar además las caricaturas que se hicieron de ellos: pálidos y quejosos, lánguidos y desesperados (por otro lado, tal vez ésta fuera la imagen que tenía Camus de ellos, lo que explicaría gran parte de su rechazo. Es decir, que la caricatura del romántico como ser enfermo, no parte del todo sino de un malentendido, o una falta de profundizar en su esencia: si se llama al romántico un ser enfermo lo es en el sentido de resaltar que la melancolía, su característica primordial, es una enfermedad, pero más que física es la de su condición de ser humano, es una característica cultural definitoria en Occidente y que no se refiere solamente tampoco a una tradición literaria; y no olvidemos ni soslayemos la importancia que tuvo la tuberculosis en Camus, pues ésta le hizo partícipe desde su juventud de la experiencia de la muerte en cada uno, y de recordarle su destino de muerte. No es marginal esto, pues hay que ver que tuvo su padecimiento en la elaboración de un pensamiento de la afirmación como una forma de expresar que ya desde siempre, el pensamiento camusiano asumió el destino de muerte del hombre). Pero si bien Camus comparte con el romanticismo la melancolía como parte de la condición humana, no lo hace con respecto a la nostalgia: para el argelino, la caída del paraíso es inevitable, y cuanto más se empeñe un pensamiento en querer volver a esa condición, desespera, es decir, se vuelve imposible –absurdo-. Siendo que el itinerario tanto vital como de pensamiento partió de la Edad de Oro, de la Inocencia, la nostalgia no tiene sentido en Camus: en asumir y encarar la historia y la finitud se la juega el

héroe. La tragedia es aceptar el destino y habérselas con el sinsentido, pero sin caer en él simplemente. Pensar al hombre sin nostalgia, asumir el destino de muerte sin llegar a la soledad absoluta

Quizá la enfermedad melancólica, ahora llámese ánimo o como se guste decirle, vendría en el momento en que tal “condición” de ser miserable se vuelve única, persistente, cuando la melancolía pasa de ser una enfermedad que tiene su cimiento en la corporalidad a una manera de reconocer y explicar el desasosiego que viene junto con el de pensar la condición propia del hombre: la enfermedad se transforma –o tal vez siempre fue- una manera de experimentar el ser del hombre, su esencia como una pérdida, una falta de objeto, como diría Freud, pero que no se encuentra, siempre elusivamente el pensamiento trata dar con esa falta, ese vacío, ese espacio oscuro del pensamiento sin encontrarlo. Y tal vez no se trate sino de ese hilo de Ariadna que nos lleve a un laberinto del que no se puede salir, y que el melancólico no sea sino ese ser laberíntico que desconoce la línea recta. La melancolía surge al mirarse el hombre solo sin dioses, pero aún cercano a ellos, escuchando sus pasos alejarse en forma de mitos que ya no explican, que aparentemente dejan de ser para convertirse en fantasías de una mente que se enferma.

La melancolía, así como el absurdo, son dos caras de una misma moneda: la que apuesta por la vida, el goce, y no sólo por la razón, y por la felicidad o la de la afirmación como forma de arte. En el escritor argelino, si el absurdo –la melancolía- es sensibilidad como ya lo ha señalado Kyzza Terrazas, el siguiente paso es comprenderla y sobre todo llegar a las consecuencias de tal sensibilidad, de encontrarle un lugar en el mundo que se supone coherente, racional. Es decir, en tanto el absurdo, que no es sino otra forma de melancolía, es la puesta en el mundo del hombre, a partir de aquí éste decide qué hacer. No olvidemos que para Camus, su tiempo *exige* un compromiso. Así, la melancolía sería esa abertura por la cual entra la comprensión del mundo, lo que precisamente hace falta cuando la época se deja dominar por un racionalismo mal entendido y mal llevado a cabo; en el caso de Camus, recordemos lo que significó el fin de la Segunda Guerra Mundial: era preciso pensar hasta dónde podría llevar ese

nihilismo en forma de guerra. Así, el intelectual que fue Camus luchó por esclarecer el sentido de un mundo que, aparentemente y es lo más seguro, carezca de él.

Camus supo ver ambos lados de esa condición melancólica: la enfermedad y la cura; o si no la cura, al menos un camino para no enfermar crónicamente. De otra manera plantea Jean Starobinski este paso de la enfermedad al ánimo: “Vemos nacer la teoría de la melancolía en el momento en que a los filósofos y los médicos se les ocurre explicar el miedo, la tristeza y los desórdenes del espíritu mediante una causa natural que pueda excluir toda interpretación mítica”, y así despojados de los dioses y los demonios, los hombres están arrojados a su interior, aún “más misterioso que la embriaguez”.¹⁶ El surgimiento de una época melancólica, entonces, sería el signo de este entrar a una comprensión de la condición propia, dejando de lado los mitos pero con el anhelo de pervivencia de algo que es más que sólo histórico. La melancolía sería entonces la entrada a un reino en que entra el hombre solo, sin ya los dioses ni las explicaciones que pudieran dar un sentido unificado, que en el romanticismo tanto se buscaron por todas partes.

Condición ambigua de la melancolía, además, toda vez que aparece tanto, llamémosle así, “interna” como “externamente” al hombre, esto es, que forma parte de un simbolismo que quisiera explicar la relación del hombre con sus dioses o con la naturaleza, o aun con su propia naturaleza, como cuando, ausentes éstos, la soledad, la finitud y la muerte tampoco logran explicar tal sentimiento de desarraigo ni siquiera consolar al hombre: para el melancólico los dioses son un sueño y el mundo un conjunto de ruinas, fragmentos que no terminan de dar sentido a sus preguntas ni le permiten comprenderlo porque se pierde en las múltiples y a veces contradictorias imágenes del mundo. Además, o más que un solo anhelo de unidad, el melancólico padece el no encontrar unidad en los gestos de la historia, pues ésta está en el mismo nivel que el azar; y la unidad entre el mundo y los anhelos humanos sólo se pueden dar en la creación: el artista es quien lucha en contra de la melancolía, por ser él quien más la sufre. Pero su lucha no le garantiza triunfo alguno.

Pero ante la certeza de la muerte de los dioses como la de nuestra finitud, la melancolía camusiana surge como una respuesta: ni vacío absoluto ni desesperación total, sino afirmación “moral”, ética, material, tanto del sí como del no, a la vez que grito para hacerse escuchar –la voz del melancólico es la del rebelde, y su grito es la afirmación tanto de su condición finita y de su orfandad de los dioses como la del obtener las consecuencias de este acto, es decir, de la rebelión-. Pues en Camus no existe sólo la rebelión, cuanto el resultado del cual también hay que resistir y saber cambiar cuando sea necesario, aspecto que lo alejó de la férrea defensa sartriana por las *causas justas*. La melancolía observa desde un *más allá* –en tal sentido, la melancolía es otra forma de utopía, pero que mira sobre todo desde un pasado: como el enfermo freudiano, lanza su mirada al presente tanto como a su pasado- lejos de toda esperanza, a la vez que descrea de una condición absoluta de felicidad; la melancolía tiene también esta doble condición: contempla al mundo como si lo viera desde la lejanía, pero quien la padece está inmerso en su condición. El hombre rebelde es esencialmente melancólico, quien tiene en la melancolía su propia condición: si no puede vivirse en la felicidad plena, tampoco se puede abandonar impunemente a la melancolía. Este saberse históricos es un elemento propio de la melancolía, pues ésta es resultado de la experiencia de finitud, de muerte, de saber que no hay un más allá que pudiera justificar las acciones: queda la historia en el lugar de los mitos; pero aun ella no logra explicar todo. Los dioses dejan vacío su lugar y ni con todas las palabras se puede volverlos a traer.

De tal modo que cuando vemos aparecer la melancolía y sus efectos, es porque un mito se pierde o aparentemente se explica. Dios es el mito, no ciertamente el único, que, en el caso de los románticos, se pierde y se vuelve problemático, pero más que Dios *per se* lo que provocaba en el hombre ese vacío es la duda de su propia existencia: si la Ilustración situó toda explicación al nivel de la Naturaleza, dios permanecía en un lugar indefinido, inadecuado desde el punto de vista “racional”. Pero al mismo tiempo en que se elabora una propuesta para evitar la melancolía se crea una utopía, y no por azar la gran literatura acerca de la Utopía tiene en los periodos señalados por Bartra

(Renacimiento y Romanticismo, y lo que él da por llamar Posmodernidad) sus principales exponentes, en este sentido, la modernidad como mito se explica en tanto que, renuncia de dios, la modernidad misma es el mito que lo suplanta; así, la melancolía de la modernidad estaría provocada por este mito de la razón ilustrada. En el mismo sentido, R. Argullol expone la importancia que tenía el mito de la “Edad de Oro” para el pensamiento romántico: para ellos es ésta “una edad que ellos identifican con los griegos arcaicos, pero conscientes de que en realidad es atemporal, en que *verdad, belleza y naturaleza* formaban un todo único y orgánico al que accedía el hombre que, además, era héroe y dios”, y cuyo fundamento, a su vez, para este mito, es el de reconciliar “al hombre con la naturaleza de acuerdo con el sueño mítico de la ‘Edad de Oro’, para así rescatar el Yo a la ‘angustia de la razón’, busca restablecer la armonía entre poesía y ciencia”,¹⁷ y que en Camus más bien se encuentra la búsqueda por hallar la armonía entre pensamiento, arte y vida, es lo que llamaría armonizar la moral de la vida; pues en Camus, ya lo veremos, no existe sino una forma de existencia: moralmente, esto es, de darle unidad sin perder el sentido de la belleza pero sin renunciar a la historia. Belleza que es equivalente a justicia, y por tanto al luchar por una no se puede renunciar a la otra, bajo riesgo de caer en lo que llama Camus la desmesura de la modernidad, el haber perdido todo valor en la acción.

La melancolía en este sentido es la historia del espíritu que busca reencontrar la belleza aun cuando sepa que es una batalla sin fin la que tenga que iniciar por recuperarla, pues el heroísmo que se exige es el de los griegos, nos recuerda Camus, quienes todas sus guerras fueron emprendidas por la belleza.¹⁸ Y aquí qué cercano su tono con el de los escritores románticos: la belleza como fin último del heroísmo; la melancolía que arriesga todo por el triunfo –toda felicidad es peligrosa, y toda belleza, arriesgada-. Pero asimismo, no podemos renunciar a su búsqueda, a su encuentro. La moral del héroe romántico y camusiano es si no igual, al menos comparte un mismo origen y parecidos fines, aunque sin llegar a desesperar en el segundo caso.

De lo que podría seguirse por el momento, es que un pensamiento melancólico, a fin de cuentas, tiene como fundamento una concepción negativa acerca de lo que es la

historia, es decir, parte acerca de una consideración del desarrollo del destino humano, de una Historia con mayúsculas; y lo que se exige en este pensamiento melancólico en cierto modo, es hacer una filosofía de la historia, es decir, querer explicar aunque sea mínimamente el desarrollo del paso del hombre por el mundo; pero podría decir que la filosofía de la historia es, en esencia, un ejercicio melancólico al cual el filósofo parece no querer renunciar del todo ni siempre. En este sentido, hay que considerar al pensamiento romántico como una respuesta desde dentro del llamado “proyecto de la modernidad”; en efecto, ésta elaboró una teoría teleológica de la historia y la finalidad humanas que la Ilustración se encargaría de llevar a cabo; pero ya desde su seno y sus primeras consecuencias se tenían dudas acerca de si sus presupuestos eran los deseados: “la filosofía moderna sitúa sus valores al final de la acción. Los valores no existen pero llegan a ser, de suerte que no los conoceremos sino al término de la historia”,¹⁹ dice Camus, en donde filosofía moderna incluye el modo de entender la historia, desde Hegel; tal vez se le tachará de ingenuo, lo menos, pero la siguiente cita contiene mucho de lo que se le ha reducido a Camus, sin embargo explica su posición con respecto a la historia y la belleza y que expresa gran parte de su pensamiento: “Por modo deliberado se amputó al mundo aquello que hace su permanencia: la naturaleza, el mar, la colina, la meditación de los atardeceres”, pero en donde se resaltan los aspectos que este “pensador gnóstico” tiene por elementales en su pensamiento: los elementos minerales que lo acercan al éxtasis –o más bien hay que llamarla vivencia- buscado por los románticos de la unidad con el mundo, con la Naturaleza, con el hombre mismo, relación que por lo demás no es pacífica, al contrario.

Pero en Camus la historia, en el sentido de un hacer humano social y comunitario, lejano ya de la naturaleza, conlleva haber elegido la belleza, el haberla hecho fin de la lucha en contra de lo que la niega. Eliminar de la historia lo que de naturaleza hay en ella, lo luminoso, todo lo que pudiera parecer ajeno a ella en un primer momento, significa, según Camus, eliminar su sentido total. Pues para este escritor argelino no hay historia sin renuncia, sin una muerte, aunque sea “momentánea” –pero ya lo preguntó: ¿puede morir el espíritu aunque sea

momentáneamente?-. La historia, en Camus, es el lugar donde se expresa el espíritu melancólico, donde la lejanía que supone con la naturaleza se ha consumado y no queda sino ese hacer la historia.

Pero es la historia misma la que viene a “romper” la unidad originaria del cuerpo con el mundo, pues si la etapa primera de la obra camusiana, la solar, está caracterizada por la unión del individuo con el mundo, con la naturaleza puramente mineral, material, y el único modo en que puede hacerse es a través del cuerpo y su goce, la historia, en tanto obligación para con los demás hombres, arrebatada la “idílica” existencia que se tenía: la felicidad, la belleza, ya no son posibles en un mundo en donde se les niega a cada momento, por lo que es preciso luchar por ellas, en contra de las fuerzas que las aniquilan. En la lógica camusiana, los términos no se superan en una dialéctica, sino que la tragedia, en tanto explicación del modo de existir en el mundo, es la única explicación. De aquí que al tiempo en que tocó vivir a Camus le haya llamado trágico: la salvación consiste en comprender y actuar, quizá más en actuar que en comprender, pues esto es imposible, y en ese actuar es donde se da el sentido de la belleza, donde se regresa al mundo de donde se le ha extirpado.

Al referirme a lo “mineral” en la obra camusiana se trata de resaltar la pervivencia de la materialidad sobre la historia, y como fundamento de su pensamiento. Camus da más peso a la naturaleza –el sol, el mar- que a la historia en la configuración de una cultura. “El mundo nunca dice más que una sola cosa, e interesa, luego cansa. Pero al final, triunfa a fuerza de obstinarse. Siempre tiene razón.” Pero también el mundo enseña una moral, la forma en que habitamos el mundo; y se da a través del cuerpo: la moral del cuerpo no es sino la conclusión de las bodas con el mundo, la manera en la cual se afirma materialmente.

Asumir el destino de muerte, he aquí la enseñanza de Camus y su obra. Asumir la finitud que existe detrás de todo gesto histórico, individual. No volver la espalda a la muerte por medio de la razón –volverse nihilista para fundamentar todo nihilismo- sino aceptar el destino de muerte y finitud desde la propia configuración de la existencia del hombre que se le da desde su propio cuerpo, el goce como forma de existir y afirmar la

vida. Se exige también la lucidez como forma de asumir este destino sin negarlo, con la calma y la pasión con la cual Camus arengaba su tiempo –su estilo “tranquilo”, que pudiera parecer evitar todo contacto con su realidad, tal como aún se le considera-. Lucidez que no es otra cosa que, él gustaba decir, oponer a las tinieblas de la razón con que se oscurece la Europa de su tiempo, pero no solamente, a la luz mediterránea, el pensamiento del mediodía; oponer Dionisos a Apolo, genios entre los cuales la experiencia del hombre se debate. De aquí podría extraerse un sentido a esas últimas palabras que pudieran parecer incomprensibles en *El mito de Sísifo*, pero en donde se expresan las ideas que Camus no abandonó: en efecto, hay que ver ese llamado a lo mediterráneo, a su luz, como contraparte de las tinieblas que sumergen a la Europa de su tiempo –aunque no sólo, ahora-.

De una derrota por la historia, es decir, del fracaso del espíritu proteico que supuso la realización de los ideales ilustrados –la resignación de vivir sin la belleza y sin la libertad-, tanto Camus como los románticos parten de la melancolía como forma de expresar sus dudas por tal proyecto que en su seno llevaba sus limitaciones. Así, la melancolía es la impronta del pensamiento camusiano tanto como de la sensibilidad romántica, esto es, la melancolía como manera de falta de certeza ante la historia, y una pérdida por el sentido que pudiera tener ella, incluso el conocerlo, y esa melancolía sería el producto de una manera de querer dejarla atrás; la permanencia de la melancolía en la historia de la filosofía y en general su pervivencia como uno de los mitos fundacionales de la cultura occidental, significa, me atrevo a decir, la permanencia de un mismo problema para la historia de la filosofía y que Camus hizo suyo: cómo enfrentarse a la muerte, no tanto comprenderla, sino cómo vivir con ella. En el escenario que es la historia, sólo el héroe puede proclamar o cuando menos intentar el triunfo de la voluntad y de la belleza, y por tanto, de la unidad de todo arte con la vida y la naturaleza. En efecto, si la melancolía es el sentimiento de imposibilidad de la Unidad a la vez que la pérdida del sentido de finalidad de sus actos, el héroe tanto romántico como camusiano intentan hacer de la lucha en contra de lo que los niega el sentido de

su misma lucha, que tiene como fin recuperar la belleza, aun cuando la historia, o su destino de muerte, quisiera imponerse. Se inicia entonces la tragedia.

Pues no debe soslayarse otro elemento presente tanto en el pensamiento camusiano y el romántico: la tragedia; en efecto, hay que recordar que la tragedia fue preocupación constante para los románticos y Camus, tan así que sus dramas se fundamentan en una consideración, tanto técnica como en lo referente a su estudio más allá de lo puramente literario, acerca de la esencia de la tragedia, pues si la melancolía evidencia el fracaso del espíritu en su anhelo por la felicidad al volverla siempre búsqueda cuyo fin se antoja inalcanzable, utópico, la tragedia, por su parte, reflexiona acerca del origen del tal historia, es decir, de tal anhelo. En tal caso, lo que se nos presenta es una relación entre el espíritu trágico y la condición melancólica, en la que ésta surgiría precisamente de la situación trágica en la que se encuentra el hombre. El artista sería este héroe trágico moderno y contemporáneo que Camus comparte con sus antecedentes románticos.

TRAGEDIA Y FILOSOFÍA. HERENCIA

ROMÁNTICA DE LA TRAGEDIA

Si bien es difícil delimitar los elementos para definir un pensamiento trágico, además que no son los objetivos de este estudio, es decir, el de resaltar el pensamiento trágico de Camus, sí enumeraré las características que hacen de este pensador francés continuador de una tradición trágica en la filosofía. Á. Ramírez Medina, como ya se mencionó, afirma que la tragedia nace cuando la civilización se halla a igual distancia, en movimiento pendular, entre una sociedad sagrada y otra edificada en torno al ser humano: cuando los dioses dan paso al mundo de los hombres, y el conflicto se centra en las leyes seculares y las religiosas; la tragedia nace cuando el mito va desapareciendo y se convierte en ritual, en ley humana. En Camus encontramos esto enunciado en los términos referidos a la Belleza: mientras más lejos esté una sociedad de ella, su tragedia

tendrá el color de tinta grasosa y olor a oficina, es decir, será una tragedia sin sentido, el absurdo. Pero no se trata de un esteticismo chato, en la tragedia camusiana, sino de una declaración de principios, de un lector apasionado no solamente de la literatura trágica de los griegos clásicos como de una sensibilidad que sucumbe ante lo mismo que ellos, y en donde precisamente el pensamiento camusiano se hermana con el pensamiento trágico griego: la naturaleza. Así, la naturaleza tendrá la misma fuerza que la belleza y de la cual es preciso afirmarla cuando el nihilismo quiere llevar a cabo su olvido, pues si Heidegger dice que se ha olvidado el ser en el pensamiento contemporáneo, Camus va aún más atrás que él, y afirma que es el olvido de la Belleza lo que ha hecho la llegada del nihilismo.

El héroe, el hombre rebelde en Camus, es un romántico desencantado, derrotado, que ha experimentado el vacío del mundo –el absurdo, el desequilibrio entre el deseo humano, el anhelo de unidad, y el desengaño continuo, el desasosiego que le acompaña siempre, ya sea frente a la naturaleza como frente a la realidad de la guerra que tocó vivir en este caso a Camus; pero también y quizá sobre todo, de esa falta de dioses que aqueja a todo héroe, a todo artista, como lo vieron claramente los escritores románticos y cuya herencia aún se deja sentir: el duelo por los dioses que aún no se cura-, y sin embargo no ha claudicado, ni se ha dejado vencer por el nihilismo, por ese pensamiento de la paradoja de una afirmación de la nada; es decir, en Camus el héroe es quien busca el equilibrio difícil ante un mundo que parece haber olvidado el principio de la medida, y que explicaría esto que la guerra ya no tenga un fin que pudiera saberse, antes bien, que haya perdido todo sentido; no es que lo tenga, según Camus, pero comparando con los griegos, justamente el argelino encuentra que para estos la belleza se hubiera erigido como un valor que acompañaba a otros valores: el de la amistad –que también en el pensamiento camusiano es sinónimo de solidaridad, de ese tomar partido donde la justicia, la realización de la belleza, llame-, al menos y principalmente, y el que a fin de cuentas da sentido a los demás; es decir, la amistad y el amor como los valores que dan sentido a un mundo en donde parece que ya no hay ninguno, y es donde se

“realiza” el sentido de la belleza, es decir, el de evitar el conflicto entre el mundo y el sentido.

De tal modo, el héroe camusiano “supera” la rebelión metafísica del mismo romanticismo, al quedar éste sobre todo en un plano *puramente* estético, metafísico. Camus no elabora con el absurdo y la rebelión un sistema, una metafísica, o que sustituya una antigua metafísica por otra nueva, que logre adecuarse a su tiempo; no es su intención tampoco la de hacer del absurdo una filosofía de su siglo: lo que hace es describir su época como absurda, donde este absurdo sea el sentido de su tiempo. No es lo mismo elaborar el diagnóstico que dar su cura; tantas veces lo repitió: su pensamiento, su obra, está lejos de ser uno del absurdo, éste es simplemente un punto de partida del que hay que extraer todas las consecuencias. Aun Nietzsche, como el romanticismo y todo lo que pudo tener casi de manera inconsciente de pensador y escritor romántico, se rigen en el plano metafísico, esto es, su pensamiento se concibe como inmerso en un mundo donde la metafísica es todavía un problema. En Camus no hay algo que pueda llamarse metafísica; los problemas urgentes a los que está llamado son de índole práctica, esto es, históricos, aun sabiendo que gran parte de ésta se funda en una consideración metafísica del mundo.

De aquí un equívoco en lo que respecta al pensamiento camusiano: el haberlo considerado como un pensamiento poco riguroso, en lo que atañe en lo argumentativo. Pero ya Camus mismo no se presentaba como filósofo sino como artista, y por tanto su pensamiento, que lo tiene, va a consistir en una serie de intuiciones cuya claridad va a venir precisamente de su consideración melancólica de su época; si no se cansó de pedir que lo llamaran artista fue por un afán de claridad y honestidad, aparte de que podemos ver otra relación que lo unió con el romanticismo: el artista es el llamado a esclarecer su tiempo, es quien precisamente tiene la misión de alumbrar su época. En otras palabras: la importancia de Camus en la historia de la filosofía viene dada no tanto por el peso de sus argumentaciones o por la elaboración de un sistema, como de haber previsto y “documentado”²⁰ claramente las consecuencias de un pensamiento, el nihilismo, en su época, por demás, tan cercana a nosotros. Su preocupación no era la de encontrar un

fundamento metafísico a la existencia, tampoco; su pensamiento podría llamarse vitalista, en cuanto que el valor principal que hay que elucidar es la vida, la existencia sola. No se ocupará entonces, de formular una ontología de la existencia, cuanto de una moral, una manera de “vivir con lo que se tiene”.

Es decir, al abandonar toda metafísica el héroe camusiano ya no puede aspirar, siquiera esperar, en la salvación –venga de quien venga, sea desde el lugar donde viniere; su único lugar es esta tierra, y en ésta ha hundido sus raíces: dar la vida no por una trascendencia, sino por esta tierra, donde sus dioses “tienen pies de barro”- como aquéllos, los escritores románticos, la esperaban: condenado y atado a esta tierra desde un inicio, a la naturaleza puramente mineral, a la única fuerza que reconoce: la de la belleza, se pierde sin embargo en el laberinto de su aparente sinsentido, o mejor dicho, de la fuerza de la belleza y de la naturaleza incomprensibles, que por mucho supera las explicaciones que pudiera dar la razón misma. Desde aquí se encuentra un enfrentamiento con la historia, pues ésta es la que niega, a cada momento, la belleza. Y el artista, tanto como el espíritu histórico, quieren rehacer el mundo, unificarlo, pero cada uno a su manera, dice Camus. Sin embargo el artista conoce los límites de la lucha, tanto, que el argelino dice de manera por demás polémica: “Todos aquellos que hoy luchan por la libertad vienen a combatir en última instancia por la belleza”,²¹ esto es, que los límites de toda lucha, y lo que hermanaría con el espíritu griego-trágico, sería este saber que existen límites, que la desmesura es una manera de ejercer el nihilismo, pensamiento opuesto al camusiano. Pero el héroe contemporáneo de Camus propone una solución, difícil por abierta, pero no menos deseable: “Rechazar el fanatismo, reconocer la propia ignorancia, los límites del mundo y del hombre, el rostro amado, la belleza”;²² el héroe camusiano, pues, estaría empeñado en una tarea que su época se empeña en no realizar.

Es cierto, no tuvo pretensión el héroe camusiano, desde siempre, de abandonar este mundo y volverse profeta de otro reino, ya fuera el del sueño o el de la Edad de Oro –nostalgia que no dice su nombre en Camus, la melancolía-, como el romanticismo de De Nerval o el de Hölderlin, por ejemplo. Desde un inicio, Camus apostó por este

reino, y lo que lo emparenta con el romanticismo es en efecto el sentido de tragedia y héroe griegos, que para uno y para otros tuvo un papel esencial en el desarrollo de sus respectivas filosofías, o dicho de manera correcta: en la elaboración de sus respectivas morales. Pues en efecto, si tomamos este término, el de tragedia, como una forma de explicar los actos de los hombres más que etiquetarlos como buenos o malos, tanto el argelino como los pensadores y escritores románticos se interesaron más en describir que en definir, más en explicar que en juzgar.

Si en un primer momento Camus parecía identificarse, inconscientemente es verdad, con ciertas tesis del romanticismo, lo hace como un “filósofo de la naturaleza”, es decir, como un filósofo al que no le bastan los dioses y la promesa de un reino que vendrá, lo hace como una forma de rebeldía frente a su época, donde los dioses precisamente han huido del mundo, y las ruinas, la guerra, testimonian su paso perdido: la obra camusiana es un testimonio de que los dioses han muerto, pero que no grita como si fuera el único problema por resolver. Su época fue así, y él no se pregunta por qué, sino lo que es posible hacer con eso. Panteísta en este sentido, pero que sabe que si en la historia, en la caída en ella, en el tiempo, se pierde la belleza y la unidad, no por ella renunciará a ella.

Lejos de los pensamientos que optan por una disyunción exclusiva, Camus elige un punto medio aristotélico: en la medida estriba el heroísmo, la exigencia a la que se está llamado a cumplir. Así, ante tal evidencia del abandono de los dioses y la providencia, en la imposibilidad de una Época de Oro pero de la cual se tiene nostalgia –“nostalgia de luz”, dice-, la afirmación camusiana de la vida en la tierra, se impone: si no hay dioses, hay belleza, y si no hay eternidad, hay solidaridad; pues justamente en la pérdida de la trascendencia puede encontrarse el hombre ante sí mismo, ante su realidad de muerte, ante su espejo que le dice que es un ser finito hecho para la muerte. Pero por otro lado, el “filósofo de la naturaleza”, de uno u otro modo, tarde o temprano, llega a la desesperación, ve de frente un vacío que prefería no mirar; descubre que también la naturaleza es silencio, y que las respuestas que le dirija, no importa cuán alto grite, ella permanecerá impávida; de que la naturaleza es haber

cambiado un dios por otro, más voraz quizá: el romanticismo en tal sentido, tampoco optó por la medida camusiana.

El romanticismo vivió igualmente el desgarramiento que le suponía las bodas con la naturaleza, pues creyó encontrar en ella su salvación, la explicación, el sentido que se exigía, pero que a fin de cuentas terminaba en sacrificio: en el sacrificio del Yo, por tanto, de los demás. Camus, al contrario de ellos, venía de la naturaleza, y en lugar de erigirla como la utopía que se necesitaba en su tiempo, vio que era imposible volver a ella, pero lo hizo con la aceptación del melancólico que contempla que la historia no es sino el esfuerzo por darle sentido al hombre en su tiempo; dirigió su mirada melancólica sin resentimiento pero sí con la afirmación de que era posible acercarse lo más posible a la belleza sin abandonar la historia; pero era una tarea difícil, por lo demás.

El romanticismo levantó una épica nueva, de su tiempo: el héroe vivía inmerso en el abandono y silencio de dios y de la naturaleza, pero, con excepciones, siempre de modo enfrentado a ellos, es decir, su concepto de dios y la naturaleza eran con frecuencia negativos, los convocaba para comprobar que no acudirían a su llamado de poeta, que las palabras y los ritos —y con ellos los mitos— se habían irremediablemente perdido: la palabra poética era la voz del desierto, un grito de desesperación sin esperanza que no callaba, en la dura obstinación de no querer perderse pues en ella, la palabra, era su única salvación: “El poeta romántico, más allá del dolor, celebra, pues sabe que su única gran esperanza es hacer prevalecer por encima del triunfo de la muerte, el triunfo de la palabra”,²³ pero esta celebración es ante todo estética, en el sentido camusiano de habitar el mundo: el nihilismo contemporáneo no es sino la falta de comprensión del valor de la palabra estética del poeta: “Nadie, en la actualidad, parece creer seriamente en la fortaleza de la conciencia artística para hacer frente al vértigo desconciador de nuestro tiempo. Para el artista romántico no es así. [...] todavía preserva [...] una función sagrada para la palabra poética”; el heroísmo romántico consistiría entonces en no sucumbir ante el silencio, sino en erigir el poder

de la palabra poética para dar testimonio en el mundo, aunque esto suponga el sacrificio del artista.

Camus, aparentemente contra el romanticismo, como ya lo apuntamos, lo “perfecciona”, es decir, lo lleva al término de sus consecuencias lógicas: la afirmación. Pues si como ya se señaló de que el poeta romántico “su única gran esperanza es hacer prevalecer por encima del triunfo de la muerte, el triunfo de la palabra”, la posición del argelino es mucho más “pragmática” en este sentido: en el de superar el pasmo por la muerte de dios y lo que ella conlleva. Es decir, que el lenguaje, la palabra que tanto buscó el romanticismo e hizo de ella otra forma de vida, de existencia, de realidad, no es sino el preámbulo para dejarla atrás, para buscar otra manera de decir: el silencio, la pura presencia extática que tanto se nota en los escritos camusianos, sobre todo en *El verano* y *Bodas*. Tanto el romanticismo como Camus, que cada quien a su modo intentaron encontrar o formular la felicidad como proyecto vital, anduvieron por caminos diferentes pero no de todo opuestos: uno continúa donde los otros llevaron, en ciertos casos, la negación total.

De aquí la altivez o desesperación ante el vacío y el sinsentido que el espectáculo de la vida les daba; de aquí, igualmente, la inmersión del poeta en su “mundo interno”, contrapunto del “externo”, hostil. Hijo bastardo, en línea directa, descendiente de los héroes románticos, los personajes camusianos son llamados con justa razón héroes de nuestro tiempo –Camus llegó a decir que el personaje de *La caída* era el Cristo de nuestro tiempo-, es decir, de una modernidad que ha abandonado toda religiosidad pero no la sacralización y cuya consecuencia es, por lo demás, esa misma modernidad y sus rituales; es decir, y con justa razón también Nietzsche vio el romanticismo parte de esa tradición metafísica occidental orientada a la superioridad de la metafísica sobre la vida, Camus hace de sus personajes una suerte de héroes que saben de antemano que no hay un reino que los espera, que la muerte es un acontecimiento de esta vida y cuya importancia de su existencia queda limitada a los seres que le son conocidos, se trata de la soledad como destino del hombre. La modernidad de la obra camusiana consiste en

esto, pues: en mostrar que las aspiraciones del romanticismo son aún vigentes, pero que el modo de exigir las requieren de otras formas para alcanzarlas.

En Camus encontramos la elaboración de un pensamiento dualista –herencia de Plotino y san Agustín–, lo que le llevaría ya a una visión del mundo trágica, pues toda tragedia nace del enfrentamiento entre una conciencia que no se adapta a su situación y que, además, se rebela ante ella: el héroe trágico que lucha en una situación que de antemano sabe le supera, quien se rebela de su destino, aun cuando sabe que éste le es siempre presente. Es pues, el héroe trágico, un personaje melancólico, como lo hace aparecer Camus al final mismo de su mito de Sísifo: hay que imaginar a éste feliz, cuando sabe que la muerte le supera, y cuyos actos signifiquen no gran cosa: ante el absurdo del mundo, de la incompatibilidad de los deseos y el silencio del mundo, queda la afirmación de la vida; el silencio que pudiera haber no tiene que llevar a la incomunicación con los demás hombres. La tragedia del héroe no es sino la evidencia de toda lucha, cualquiera que se lleve a cabo. En tal sentido, la melancolía no es lo opuesto a la felicidad, sino su complemento, o su condición de existencia; lo opuesto de la melancolía es la inacción, o Calígula: la suplantación de los dioses por la obstinación del deseo humano, esa reelaboración de los dioses y sus ritos que sólo dan vuelta a las respuestas que se requieren: dar sentido a la vida, cuando ésta carece de él.

La tragedia se mueve en el plano hasta cierto punto maniqueo: hay *una* justicia, *una* belleza, *una* verdad, etc., que están bien definidas, que fundan una visión del mundo, o por lo menos ante las cuales hay cierto consenso, pero también existe algo que las niega, es decir, así como hay valores positivos, hay negativos. Pero la tragedia trata precisamente de vivir en armonía tensa entre estas dos tierras: la de la Belleza y la de la Guerra; el héroe antes que abandonarse a una de ellas –desesperadamente, pues tiene que hacerlo, como cierto romanticismo lo hizo, por ejemplo– sabe, es consciente desde siempre, que no puede hacerlo impunemente, sin traicionar a la realidad a la que por otra parte se ha ofrecido; es decir, que el héroe romántico sabe que su triunfo supone al mismo tiempo una derrota: triunfo de su Yo, derrota de su relación con el mundo. Pues la realidad, o la Naturaleza, es a fin de cuentas el valor supremo al que los

demás se subordinan; contrariamente a una visión superflua que se pueda tener del romanticismo, éste es ante todo la aceptación de la realidad en cualesquiera de sus aspectos, aun los terribles, los oscuros callejones que se trazan en la razón —quizá sobre todo estos—, pues en tanto que el héroe-artista se ha ofrecido a ella, no puede abandonarla. Si para Camus el absurdo es el punto de partida del pensamiento más que su conclusión, lo es en tanto que permite poner en juego la situación trágica del hombre, que lo resalta; es decir, en tanto que asume la naturaleza trágica del hombre al igual que su condición melancólica, de ruptura, de relación tensa con el silencio del mundo. Y para no traicionar al hombre, el pensamiento debe representarlo. En otras palabras, si en varias ocasiones habla Camus acerca de una fidelidad a lo humano, es en este sentido: si la condición del hombre es trágica, sólo un pensamiento a su altura puede explicarlo en su justa dimensión, y no pedirle más que, acaso, sea injusto pedirle, hecho esto sin caer en soluciones ni gritos desesperados, ni en una predicación por creer plenamente en el hombre —en hacer de éste un santo en potencia, sólo por creer en su naturaleza, lejos ya del buen salvaje inserto en el pensamiento camusiano—. En tal sentido, Camus ya había visto cuál era el origen del romanticismo, y a donde lógicamente tenía que llegar —no referido necesariamente en sentido histórico: el marqués de Sade, como ya se explicó, y el pensamiento totalitario, nihilista, pues éste no es sino el pensamiento que no vive en tensión, que simplemente acepta y cuya lógica es la de una afirmación o negación absolutas, esto es, de una afirmación no de la vida y todo lo que ella supone sino de la forma en que pueda encuadrarse en una teoría. La lucha de Camus es en contra de esa modernidad del nihilismo.

En la secularización del mundo, en lo que puede llamarse modernidad, en la secularización de la razón, la lucha del hombre es contra el olvido, es decir, se le impone como deber el hacerse cargo de su propia historia, y sobre todo de construirse una a la medida de sus deseos —no ya de sus dioses: he aquí de las razones en que la épica es imposible en la modernidad: ya no hay dioses qué invocar, y los héroes son sobrevivientes—. Porque la melancolía es eso, en uno de sus aspectos:²⁴ darse cuenta de la lejanía, la desproporción entre la realidad y los deseos que el hombre puede llegar a

elaborar cuando siente, se da cuenta de la orfandad en que vive; tal como ese sueño de Jean-Paul, en el cual el mismo Cristo es quien se da cuenta y es el encargado de dar la noticia de que Dios no es: de que el universo está condenado a girar por la eternidad en un vacío del que no puede salir, sin sentido. En el poeta alemán Jean-Paul esto se trataba de un sueño –mal sueño- terrible. Pero Camus despierta en una época en la cual tal sueño es, parece más real, y cuyas huellas están presentes en todos lados: las consecuencias de tal destrucción o vacío metafísico con la guerra que le tocó vivir, y cuyas huellas en sus escritos son más que evidentes. La escritura camusiana es ese ejercicio por hacer de la literatura tanto el testimonio como la forma de nombrar el horror, no callarlo, pues esto haría cómplices con el mundo, y nada se remediaría del nihilismo. En una época sin dioses, la literatura sólo puede servir a los hombres, a la historia, pero sin tenerla a ésta al menos como el término hacia donde tiende toda la obra. La secularización también llevó a que si los escritores del romanticismo quisieron huir mediante el sueño a la pérdida de la realidad total, es decir, a la racionalización, sus sueños se convirtieron en la forma de escapar –pues ¿no sería esa construcción onírica, de los paraísos artificiales otra forma de llamar al nihilismo, como parece sugerirlo Camus en el caso del surrealismo, por ejemplo?-, pero a la vez de crear y decir que la realidad no puede escindirse, esto es, que en su enfrentamiento con un hiperracionalismo, el romanticismo dio mayor importancia a aquello que no era la Razón: el mundo de los sueños, el de la palabra que no cesa en su continua creación y que no se deja apresar por los claustros de una época donde se exigía medir todo: el romanticismo fue una manera de fugarse de un mundo, de expandirlo.

Camus está en constante diálogo con los escritores románticos: al mismo tiempo que los refuta, re-elabora los conceptos de ellos y los lleva a su término. Así, el romanticismo de Camus es una conclusión de tal pensamiento, una manera de haber llevado a cabo lo que ellos pensaron; pero, en efecto, si el romanticismo es más una sensibilidad que una escuela definida, más justo y correcto es decir que Camus caminó por esa sendera que ellos abrieron, pero con la aportación de que este argelino, al entrever lo que tal pensamiento pudo significar en su tiempo si se le adoptaba y no

adaptaba en su época, la claridad con la que contaba no hubiera sido posible: es decir, que en Camus la escritura está más marcada por la luz mediterránea y del mediodía que por la noche y sus hipnotismos de que tanto los románticos como tiempo después el dionisismo les proveyó.

Pero también hay que señalar que la melancolía no es lo opuesto de la felicidad, como ya se dijo y que es preciso explicar más, de su búsqueda, sino que de una dialéctica de ellas puede surgir la felicidad como aceptación de la melancolía inherente a la condición humana. Y como lo vio claramente Camus, la solidaridad, el amor, no son sino formas por las cuales la melancolía muestra su rostro: si ésta es lejanía, la compasión, su contraparte en más de un sentido, es anhelo de unión –por otra parte, no ya con la sola Naturaleza, sino con el mundo en lo que representa la totalidad: la hermandad de los demás hombres, la sociedad y la historia-. La filosofía sería ese ejercicio, ese proyecto por elaborar el duelo.

3. LA MELANCOLÍA COMO EJERCICIO FILOSÓFICO

Ya en la Introducción señalaba la importancia del “hecho moral”, como Sartre lo llamaba, en la obra de Camus; es momento de analizar qué significa y cuál es la importancia de tal concepto en su obra, pues ese término, lo *moral*, tendrá una importancia capital en su obra, en cuanto que se refiere a la elaboración de una conclusión de lo que es su pensamiento; es decir, el hecho moral tendrá en Camus el peso de una fundamentación y un fin en su pensamiento.

En Camus el moralismo es una exigencia del ensayo mismo: pues éste, género híbrido y casi hermano de la novela, es un estilo que no tiene claros límites, pero cuyo surgimiento está dado como una forma de expresar al individuo. Así, tanto la novela como el ensayo son géneros “modernos”: hacen del individuo centro de atención y lo expresan, sin querer falsearlo, por tanto lo presentan en todas sus fragmentaciones, en todos sus laberintos. Producto del humanismo, tanto la novela como el ensayo, éste último no trata de enunciar verdades definidas, como tampoco pretende ser un estudio exhaustivo de un objeto. Ya desde Montaigne, el ensayo se acercaba más a una forma de decir unas verdades, de ser fiel reflejo de la fragmentación de quien lo escribía que la conclusión de una idea, de un pensamiento. El carácter moral es inherente al ensayo, por lo cual no debe sorprender que Camus lo haya utilizado y a partir de los cuales su “fama” de pensador tibio le haya seguido. Pero la obra ensayística es la obra abierta, inacabada. Y toda moral, aun cuando quiera ser clara y delimitada, es abierta, no es conclusiva, todo lo contrario: mientras más se dude, mejor; mientras más se encuentren verdades, razones para dudar, mejor se elaborará una moral. Pues moral para Camus no es la sentencia ante la cual haya que rendirse, sino el momento pleno en donde el hombre se mira a sí mismo. De aquí cierta desconfianza cuando uno repara en el vocabulario camusiano; términos como hombre, belleza, amor, moral, fuerza, que de

tan amplios que son no parecen decir algo concreto, asimismo, parecen recordar las obras de viejos y casi olvidados filósofos; como si los términos que utilizara fueran fácilmente desechables. Por esto mismo, Camus es un filósofo clásico, esto es, cuya problemática es la que siempre está presente en las preguntas filosóficas pero a las cuales no se puede renunciar.

Detengámonos un momento en el prólogo que Camus elaboró a una obra de Chamfort, *Máximas y anécdotas*, en donde se explica claramente esto, y donde podemos ver, quizá, más un autorretrato que una descripción del autor: en efecto, aquí podemos rastrear algunos de los temas que hemos intuido y que señalan el pensamiento de nuestro autor. Comienza Camus haciendo una distinción entre distintos tipos de moralistas, tal como por un lado La Rochefoucauld y Chamfort por el otro, siendo el primero definido por el argelino como un escritor cuyas máximas no son sino una ecuación cuyos términos, intercambiables, no expresan la realidad del hombre, su estar en el mundo, así, comenta: “Este bello equilibrio en la frase, esas antítesis calculadas, este amor propio erigido en razón universal, están muy lejos de las debilidades y los caprichos que hacen la experiencia de un hombre” de tal modo que este tipo de moralista no es sino un elaborador de frases que nada muestran, cuya belleza expresiva es proporcional a su vacuidad de contenido; Camus dice, pues, que la máxima es una ecuación, y por tanto no es azar que haya sido cultivada en un siglo, el XVII, el de las matemáticas, en Francia. Por otro lado, recordemos el caso de Descartes, ese gran matemático, que cuando quiso hacer una antropología no fue más allá de un determinismo que se seguía de haber pensado al hombre inserto en unas coordenadas – las cartesianas, por supuesto-. Así, Bataille, por ejemplo, escribe: “El lenguaje nunca tiene como objeto la pura felicidad. El lenguaje tiene como objeto la acción, cuyo fin es recobrar la felicidad perdida, pero la acción no puede alcanzarla por sí misma. Si yo fuera feliz, ya no actuaría”, en donde se hace eco de esto que observa Camus en el caso de La Rochefoucauld: el lenguaje, si no tiene como fin la acción, nada es sino una metáfora.

El interés que provoca Chamfort en Camus, es que tal autor no escribe máximas en ese sentido explicado, pues no generaliza, a diferencia de la máxima; Camus ve que la obra de Chamfort bien puede ser parte de una novela completa, y para el escritor argelino, el logro de Chamfort consiste en elaborar “trazos infinitamente justos” de las situaciones o de los retratos que hace en su obra; y Camus ve en el conjunto de estos trazos una especie de “novela desorganizada, una crónica colectiva que se dirige del todo en los comentarios que suscitan en un hombre”; así, el arte de Chamfort sería el de hacer un retrato de una época, lo que Camus hizo, si reparamos en el hecho de que los temas en su obra no son abundantes, como apunta Paul Viallenix: su obra se trata más de una profundización de los temas que el de marcar nuevos caminos; por tanto, una primera afinidad entre Camus y Chamfort, o debiera decir, una especie de confesión pudorosa, escondida, es ésta: la que reside en hacer más una crónica que una crítica, y elaborar más una narración que un tratado de las costumbres. Continúa comparándolo asimismo con otros moralistas y escritores de su época, siendo Chamfort diferente por ejemplo, como ya se señaló, de La Rouchefoucauld y Vauvenargues, siendo que si éste último sólo se ocupó de confesiones, dice Camus en nota a pie de página, y que el gran artista requiere de una objetividad aparente, esto es, que según Camus el artista, si es objetivo, es sólo en apariencia, pues siempre está comprometido, explicando una época y tomando un lugar específico; y también lo compara con Benjamin Constant, quien sacrificó en cierto momento la verdad de retratar la vida a los artificios del lenguaje. Así, en estas comparaciones vemos lo que es una especie de arte poética en Camus: la verdad no debe ser sacrificada en aras de una belleza que excede y que termina por eliminar la expresión: la verdad no debe ser dicha ni más ni menos que como es presentada, vivida por el artista, aun cuando su genio lo lleve por otras formas de expresión.

“El escenario de la novela es [...] el mundo”, dice Camus, preparando ya las razones para llamar a Chamfort más un novelista que escritor de máximas, pues éste sitúa sus acciones dentro de un lugar y tiempo definidos, haciendo una especie de crónica, según Camus y cuyos trazos pintan, no concluyen, los personajes de su época,

pues “los seres siempre se representan en su acción”. Pero como sucede en casi toda novela, hay un héroe, y éste es Chamfort mismo. Camus pasa a enunciar que a partir de la obra de Chamfort se puede extraer el carácter de éste, que siendo un personaje más de sus *Máximas y Anécdotas*, se puede reconstruir casi del todo el carácter del autor. La novela, pues como confesión. La obra de Camus como confesión: ¿está hablando de él mismo? Pues se trata sobre todo de un personaje trágico, como lo define Camus: “[Chamfort] ha realizado esa mezcla de voluntad y de pasión que hacen el carácter trágico”, haciéndolo contemporáneo, en un sentido, de Nietzsche o Byron, y, añadiría, de los escritores románticos, para quienes el héroe se definía tanto por su carácter como por su destino, pues uno y otro no eran sino dos formas de su espíritu, intercambiables de cierto modo, pues el destino no era sino un llamado de su carácter.

Camus a continuación traza una biografía de Chamfort –traza los rasgos que le hacen llamarlo trágico-, para mostrar esto, que su carácter y su obra no eran sino un reflejo de sí mismo, que el carácter trágico de la obra de Chamfort viene dado porque él mismo había sido un héroe trágico: “Lo que aprendemos de la novela de Chamfort, es que es una historia de la soledad”, lo que hubo pasado a Camus igualmente, pues, hablando del éxito social de Chamfort, cuánto se recuerda que ese mismo éxito, tanto de público y crítica, llevó a Camus a endurecer más su soledad, en hacer más radical su opción por ser un artista solitario, trágico, romántico en más de un aspecto, en hacer del silencio la materia por la cual cribaba su obra y a partir del cual se comunicaba con los hombres. Pero al mismo tiempo, Chamfort rechaza ese éxito, ese mundo que le da, al parecer y al principio, todo. Entonces, se pregunta Camus, ¿qué puede hacer un hombre frente a un mundo que se rechaza? Situarse en la moral, responde, y agrega: “Se trata de una moral comprometida, y no de una moralidad”, pues Chamfort es inmoralista, muy en consonancia de su época. “He aquí a nuestro personaje en medio de sus éxitos y su desdén a un mundo corrupto”, animado por una moral personal, señala Camus para ubicar a Chamfort, pareciendo que habla casi de sí mismo.

Aquí aclara que si se tratara solamente de un rechazo, de una burla del mundo y su tiempo, Chamfort no pasaría de ser sino “un corazón vulgar”, pues se acompañaría

de una satisfacción propia, al hacer escarnio personal de lo que de vulgar hay en el mundo; así, el moralista sería simplemente quien ve la viga ajena y resistirse a mirarse a un espejo, algo que Chamfort, de acuerdo con Camus, no hace, y en esto consiste su genio, y en donde vemos además esa parte camusiana, la de no juzgar sino comprender ante todo; la de anteponerse a toda forma de totalitarismo, cuando éste comienza sobre todo en el absolutismo del pensamiento. “Es esto lo que me parece la moral del rebelde, en la medida exacta en la cual ha hecho toda experiencia de la rebelión vuelta contra sí mismo, sus ideas siendo una especie de santidad desesperada”, dice Camus, lo que le llevaría al silencio, a la obra absurda por otra parte, aquella que se pasma ante el mundo y no responde nada. El silencio como una especie de incompreensión pero también de expresión; la melancolía es una especie de silencio que grita en medio de la noche y se alza como una luz para hacer acercarnos a aquello de lo que se calla. Pero Camus dice: “El arte es lo contrario del silencio, es una de las marcas de la complicidad que nos une a los hombres en nuestra lucha común”; arte del silencio en el sentido de que se testimonia igualmente acerca de la historia. El silencio imposible pero presente que nos acerca a los hombres, pues es una experiencia común.

Para todo artista comprometido, como antaño se decía y Camus lo fue, además, Chamfort fue uno de esos raros ejemplos: su obra no expresa ni un amor a los hombres ni a sí mismo, pero sin caer en el nihilismo, en la negación de todo. Chamfort vio asimismo que toda revolución lleva su reverso, que toda lucha por la justicia tiene marcas de injusticia. Se trata la obra de Chamfort de una novela moral, por tanto, contradictoria: “Pues el trabajo del moralista no puede hacerse sin desorden, sin furoros y sin sacrificios” dice Camus, casi como un comentario que hubiera hecho de su hombre rebelde; se trata de una moral, pues, contradictoria, no porque sea incoherente, sino lo opuesto, esto es, que toda moral, al tomar partido por los hombres y en lo que estos tienen de contradictorios, una moral a nuestra medida no puede ser sino contradictoria; y en este carácter contradictorio de Chamfort ve Camus la esencia del moralista. De tal modo, lo que encontramos en estos comentarios es que Camus hace del moralista y el artista uno solo: todo arte tiene como fin, además de expresar la

belleza, hacerla común a los hombres, compartir la experiencia que abre a la justicia, pues la belleza, de acuerdo con Camus y en esto siguiendo al romanticismo, no es sino una expresión de la libertad a que está llamado el hombre.

El héroe camusiano no se encuentra en una situación fuera de lo común, como digamos en ciertas obras de los escritores románticos; lejos de situar su épica en la antigua Grecia, a excepción de Calígula, Camus hace aparecer el mito en su tiempo preciso: los mitos, cuando ya han dejado paso a la narración sola, pueden entrar a cualquier realidad, pero su significado, el sentido que ellos encarnan, permanecerá intacto; en la obra camusiana, lo cotidiano es lo monstruoso en sí mismo, lo trágico que permanece en cada acto, en cada gesto del individuo. Su novela *El extranjero*, por ejemplo, es la muestra de cómo una persona común –es decir, que no es hijo de los inmortales ni se enfrenta a un viaje iniciático hacia lo desconocido, más que a sí mismo, que quizá no sea sino un abismo más grande, más profundo, más incomprensible, ese viaje hacia las ruinas de la modernidad, además- se da cuenta que lo absurdo, la melancolía que ello provoca, no puede evitarlo: su destino trágico se cumple, por otra parte, tal como marcan los cánones de la tragedia; aun sin culpa, el extranjero está condenado, y es culpable de no sabe bien qué. Y vive como puede. En cierto modo sólo es, lleva a cabo el completamiento de una existencia de la que no puede dar cuenta. No se da cuenta del mundo: vive, en este sentido, inmerso en su historia, es contemporáneo a muchos, a todo un mundo del cual es ignorado y a su vez ignora. La historia le es ajena porque no puede ver que está inmerso en ella; la rebeldía le es ajena pues no puede levantarse contra de nada: su existencia silenciosa es la marca de una modernidad que sólo la encuentra como una de los demás características en la que se inmersa uno sin pedirlo. Pero sólo cuando se enfrenta a la naturaleza, cuando entra en contacto con ella –recordemos esa escena donde entra al mar con María, en donde hay que ver una especie de “bodas” con la naturaleza-,¹ a su poder en cierto modo omnipresente, y bastará un poco para hacerlo consciente de su existencia: su acción que se rige por la nada le lleva a actuar de modo que no tenga explicación ante sí mismo: la muda presencia de la naturaleza, del sol como dios antiguo pero del cual el hombre ha

olvidado su lenguaje, cansado de hablar por otra parte, y que no es sino un recuerdo lejano, perdido en la memoria de los mitos que le dieron sentido; en tal momento, el sol, pues, se le aparece como una forma de recordatorio de la naturaleza de la cual no puede huir. La tragedia comienza cuando el héroe se da cuenta de su destino, y al extranjero le sucede de este modo: cuando comprende que su soledad, que su vida entera, no era sino el cumplimiento mudo de una manera en la cual la naturaleza le había hecho vivir, y fue ésta misma la que lo despojó de su lugar tranquilo en la historia; la naturaleza es más fuerte, más paciente también, que la historia.

MELANCOLÍA Y FELICIDAD

La reflexión filosófica –conocimiento global y laico de la realidad, dice Savater, actividad ya por tanto lejana de los dioses, pero de los cuales no consigue superar el duelo- tiene en la muerte como concepto un destino del cual no puede huir; es decir, toda filosofía, si se cree en su papel esclarecedor del mundo, el de explicarlo y darle una unidad acaso perdida o confusa entre la historia –*fe* que aún continúa, y que por lo demás es una tarea urgente de acuerdo con Camus; *fe* con conocimiento de causa, como diría Comte-Sponville: “No es cuestión de creer: es cuestión de conocer y de amar”,² es decir, de un conocimiento que sin embargo no conoce los últimos pasos, el final hacia el cual se dirige- no puede rehuir de la realidad de la muerte sin falsearse ella misma, pues ésta marca el origen y el fin, y el sentido, de la actividad reflexiva, ya que si ésta, la filosofía, no es sino reflejo del hombre, de sus temores pero también de sus deseos, entonces explicar o pensar la muerte es pensar en lo esencial que existe en el hombre; pensar la finitud es pensar en la libertad del hombre. Hablar acerca de una filosofía trágica por tanto es hasta cierto punto una redundancia, pues ya toda filosofía es trágica en sus orígenes, es desgarramiento de la conciencia, apertura que significa preguntar y tener como respuesta que cualquiera de ellas tiene como destino encontrar la muerte, explicarla, iluminarla aunque sea brevemente.

La filosofía, además y como ya se mencionó, no es sino aquel melancólico intento de unidad, de anhelo por la unidad originaria del hombre con el mundo, utopía que conforma gran parte del hecho de la muerte, es decir, el de hablar de una unidad originaria supone ya pensar que en la muerte no se termina todo, que es un plazo que puede no llegar, o de otra manera, pues toda filosofía sería entretenimiento en lo que llega la confirmación de la muerte, a desengañar todos los discursos que sobre de ella se gastan. La melancolía sería también esa mala jugada que viene a contraponer su sentido al de la vida, es decir, que la melancolía viene no tanto a desengañar la vida y su felicidad, su goce, cuanto a hacerlo más evidente, pues su duración, si poca, la melancolía la resalta. Sabiduría de la melancolía: la de hacer ver que en la finitud no se termina todo.

La reflexión filosófica nace de la melancolía y no puede expresarse sino trágicamente, esto es, afirmar la existencia como un todo, con lo que parece negarla incluso; retorno a una unidad o comprender que algo, el arte o la filosofía, incluso, puede explicar esta finitud: he aquí una filosofía que no puede ser sino melancolía; la filosofía y el arte serían entonces los intentos que se realizan para restablecer –o dar- la unidad al mundo, o al menos para darle sentido, o de menos para intentarlo, a la manera del Sísifo camusiano: llevar a cabo la obra aun cuando no se llegue al final; pero además, ¿cuál es el final, en dónde se encuentra? ¿En la muerte, en el testimonio de ella? ¿Cómo, de qué manera decir la muerte? Literatura del testimonio, pues, la única posible en la melancolía: las ruinas dicen aún, quizá más, ya despojadas de toda la historia que las construyó.

Decir la melancolía es también decir la felicidad: el decir es ya un testimonio; la literatura desesperada, dice Camus, es una contradicción en términos; del mismo modo el nihilismo, cualquier pensamiento que niegue, aún la vida, aún la muerte. Si no, véase el caso de Cioran: toda una literatura desesperada, pero que “curó” al artista; es decir: aún la literatura, la obra cuyo término es la destrucción de la vida, requiere de una parte de luz, toda obra dionisiaca, para serlo, necesita de su medida apolínea, aunque sea para decirse. De otro modo queda el silencio, y aún así es difícil llegar a él, y este no es sino

otra forma de afirmar. Si puede hablarse de una literatura, aún hoy, comprometida, la de Camus lo es: compromiso con la vida, con el testimonio para hacer presente la vida aun cuando todo parezca negarla.

Lo que se encuentra en la obra camusiana, a decir de Jean Daniel, no es una filosofía, sino un saber que puede aportarnos una sabiduría “para vivir mejor, para enfrentar mejor las agresiones de los acontecimientos, para adaptarse mejor a las sorpresas del mundo”,³ pero que esto lleva a paradojas que sólo en el plano moral, es decir, ético, pueden salvarse; en efecto, Jean Daniel continúa: ve en Camus a “un hombre que se considera artista pero que no sitúa su arte por encima de todo; un escritor que se considera solitario pero que se impone la solidaridad con todos los sufrimientos del mundo; un novelista que quisiera consagrarse a sus personajes pero para hacerlos que reflejen mejor las contradicciones y las bajezas de la condición humana”; así pues, el pensamiento camusiano refleja sin cortapisas la esencia de la tragedia y del hombre: la contradicción que parece insalvable entre la vida y el mundo que le ha tocado por destino vivir, presenciar. Pero siempre hay como un abismo, un área de duda que persigue estos intentos por darle término a la obra, ya sea artística o vital. La melancolía siempre presente en la filosofía, no tan oculta por cierto, que se presenta en las preguntas filosóficas, acerca de los fines y de los sentidos del actuar. La obra camusiana: testimonio ante la finitud y goce en la libertad. De lo que se trata en su pensamiento es de saber vivir sin dioses, pero sin hacer a un lado la melancolía, por otra parte, ésta tan presente siempre, como una marca que hayan dejado los dioses, esas verdades que se buscan pero raras veces se encuentran.

Pero ella, la muerte, el acontecimiento de la muerte –y no hay que ver sólo la muerte física, sino en general la pérdida, el duelo, pero es la muerte la que por cierto termina toda discusión acerca de las pérdidas-, inaugura el camino de la reflexión: se comienza a hacer más preguntas que a darse respuestas, o mejor dicho: las preguntas tienen más sentido, dicen más que las respuestas, ahondan en los cimientos de la reflexión, ya que éstas son siempre cambiantes, siempre otras, pero a la vez las mismas, al contestar un acontecimiento que se vive siempre –la cultura no sería sino la forma en

la cual se contesta al hecho de la muerte, de la finitud (la cultura como anhelo de eternidad), y la filosofía intentaría precisamente fundar una respuesta que sea esencial, es decir, acorde con lo que sea el hombre: la filosofía, pues, explicaría una cultura, y sería a la vez una forma de cultura ligada a ella-;⁴ así, las respuestas que se den acerca de la muerte, de su evidencia, son desmentidas, siempre, por la realidad que exige silencio ante tal suceso -¿cómo decir la muerte, cómo hablar de ella?, sobre todo: ¿cómo verla como componente esencial de la vida?--; es decir, la muerte, en tanto acontecimiento que revela la finitud del ser humano es entonces una exigencia el explicarla, el partir de ahí mismo para encontrar un pensamiento que no traicione lo que es el ser humano.

Comte-Sponville dice: “La muerte no es una disciplina entre otras, una verdad entre otras; es el horizonte de todas y, para el hombre, el destino mismo del pensamiento. Por lo menos para quien acepta sus lecciones. También se puede hacer como si nada, negar el sufrimiento y la nada, pensar en otra cosa...”⁵ la muerte como el acontecimiento del cual no se sale nunca impune; ni pensarlo siquiera, pues ¿sólo puede pensársele?, pensar la muerte, encarar las preguntas que hace, que interpela. Si es el destino del pensamiento, ¿qué será la filosofía sino pensar ese destino? Si bien Camus expresó que “lo importante no es remontarse a la raíz de las cosas; puesto que el mundo es lo que es, hay que saber cómo comportarse, sobre todo cuando uno no cree ni en Dios ni en la razón”,⁶ hay que ver esta declaración como una forma no de eliminar el horizonte de la muerte y descartar a ésta del pensamiento; justo lo contrario, o al menos, no del todo. Pues en Camus uno de los temas principales y constantes en su obra es la de saber cómo alcanzar eso que se llama felicidad, a falta de otro nombre, a pesar de la muerte, de la finitud, como formas de derrotas parciales del hombre. Afirma este autor: “No tenemos tiempo de ser nosotros mismos. Sólo tenemos tiempo de ser felices”, lo que quiere decir que la felicidad es la urgencia en su pensamiento, y de esto tratará su obra, de la búsqueda de la felicidad, pero trágica, melancólica, es decir, a la medida de los hombres. La felicidad inscrita en el cuerpo, como forma de goce, entonces, pues en Camus la condición de existencia es la felicidad: “lo que existe antes de todas las cosas, en el inicio, es la Felicidad y la Inocencia” y cuyo fin de éstas estarían

marcadas por el absurdo, que no es sino un enfrentamiento entre el sentido que da el hombre al mundo y el silencio de éste a las preguntas que se le hacen. La melancolía y el absurdo nacen de una confrontación, en el caso del absurdo, dice: “el absurdo es esencialmente un divorcio. No está ni en uno ni en otro de los elementos comparados; nace de su confrontación.”⁷

La tragedia camusiana es por una parte el enfrentamiento entre la vocación de felicidad del hombre –lejos de toda historia- y por otra, el mundo al que está llamado a ocupar –lo que supone entrar irremediamente a la historia-, llamado que no ha escogido; su libertad se encuentra en saber cómo puede hallar un sentido a este hecho. Si la guerra de la que tuvo que formar parte no fue decisión suya, sí lo fue el modo de conocer y saber por qué luchaba, su libertad estribaba en saber qué podía hacer con esa realidad sin renunciar a ella –de otro modo, habría caído en el nihilismo del que trataba de huir. Si el hombre está condenado a morir, si su condición es la de ser finito, Camus dice que hay que encontrar sobre todo la felicidad como vocación, como esencia y manera de enfrentarse a un mundo que parece demandar sentido. En este sentido, en Camus encontramos un pensamiento que parte de considerar la muerte y la afirmación de la vida como parte esencial de su desarrollo. La lucidez consiste en encontrar sentido a la vida aun a pesar de saber que se es mortal, de que quizá el sentido es el incorrecto, pero que hay que decidirse por uno.

Como comenta acertadamente G. Rivara: “Hablar de la muerte es ya un problema. ¿Cuál perspectiva es válida? ¿Desde qué criterio? [...] Pero si queremos de verdad hacer la pregunta que interroga por la muerte debemos entonces situarnos necesariamente en la filosofía, ya que la pregunta remite [...], a la pregunta misma por el ser y por el ser del ente que pregunta”;⁸ estrecha relación entonces entre la pregunta por la muerte y quien la hace; diríamos incluso que ahí se le va gran parte del destino al *ente* que pregunta, que dependiendo cómo la conteste, cómo la formule, estará ya haciendo un juicio. Pensar la muerte es ya, si no se escamotea nada, un juicio: la muerte es un acontecimiento del cual no se sale, pensándola, indemne: se ha llegado a vislumbrar lo que de esencial hay en el ser humano, lo que lo define, además. No se

trata tampoco de reducir el pensamiento como producto de la muerte, sino que ésta marca el horizonte a partir del cual y desde el cual la filosofía puede pensar el mundo, el hombre, a partir desde donde la filosofía encuentra un carácter “humanista”. Pero es por medio, primero, de la palabra a través de la cual se acerca a la muerte: la palabra del poeta es la que revela la existencia, el hecho –doloroso, pleno, inevitable- de la muerte; la reflexión filosófica, como otra manera del decir de la poesía, elabora este hecho que es la muerte, es decir, reelabora lo que es el acontecimiento de la muerte, sus, por llamarlo de alguna manera, “orígenes” y consecuencias. Lo que tuvo de grande el romanticismo es que fue un movimiento que se atrevió a situar la muerte dentro del horizonte de la vida, es decir, no separarlas, sino que lo que vieron los escritores del romanticismo es que cohabitaban en el mundo de la vida cotidiana, y sólo quienes se atrevían a verlas eran los poetas, los héroes de que tanto usó tal movimiento, tal actitud vital que fue el romanticismo, se trataba de una realidad inmediata, y cuya certeza era quizá demasiada; de aquí que tanto se relacione locura con el romanticismo; más bien era otra forma de melancolía esta certeza de saberse mortales y encontrarlo en cada movimiento, en cada gesto que hiciera el hombre; ante tal grave evidencia, el poeta romántico sólo gritaba, o callaba, y su silencio era la expresión justa ante ese hecho. La palabra del poeta y la del filósofo, entonces, se enfrentan con el mismo problema: la muerte es un hecho y la finitud nuestra esencia. Camus, el artista, une ambas visiones, es decir, que ante el hecho de la muerte no se acongoja, sino que encuentra en ella la esencia de lo que es el hombre.

El decir entonces de la muerte es una manera de testimoniar la vida. Como dice E. Cohen,⁹ comentando *La peste*: “‘Testimoniar por los apestados’ es testimoniar por los excluidos, por quienes han quedado fuera de la historia, como desperdicio humano; dar cuenta de la degradación de la especie humana no es [...] una simple actividad lingüística: contar implica [...] un ejercicio de memoria y esta práctica de rememoración tiene a su vez un vínculo con el ejercicio de la justicia”, pues esa rememoración es un acto de vigilancia, a la vez que de conciencia. De este modo en Camus confluye el problema de la muerte con el de la justicia: al decir aquélla, al explicarla y exigirle un

sentido, sólo puede hacerse desde la solidaridad en tanto desde nuestra condición finita, como parte de esa comunidad de murientes solidarios. Dice Camus,¹⁰ en tono más de confianza que de análisis: “Crecí [...] entre los tambores de la primera guerra y desde entonces nuestra historia no ha dejado de ser crimen, injusticia o violencia”, pero eso no basta para hacer de él un pensador de la desesperación; “en medio del más negro de nuestro nihilismo, sólo busqué razones que permitieran superarlo” hecho por una “fidelidad instintiva a una luz” en la cual los hombres “aprendieron a celebrar la vida hasta en el sufrimiento”. La justicia de que se trata es entonces resultado de esa fidelidad por la cual la tragedia no se queda en desesperación, ni resignación o nihilismo, sino en afirmación total de la vida.

El contenido de la tragedia que aquí insinúa es la luz. En efecto, en este escritor argelino la tragedia será más apolínea, en términos nietzscheanos. El sol que lo ilumina todo, incluso a lo terrible, lo hace aparecer claro, el símbolo –pero no sólo- del anhelo de claridad en Camus, esa nostalgia por la luz de la melancolía. Si su siglo es el de las tinieblas, el del nihilismo, el de la oscuridad atroz que separa a los hombres de su elemento que es la tierra y el mar, la naturaleza en su presencia material, en fin, si su siglo es el del negro sol de la melancolía, Camus propone una vuelta al sol apolíneo: luz del héroe griego que tiene el valor de mirar de frente a su destino; de tal modo que si el Empédocles holderliano tiene como fin el de consumirse en el fuego del volcán, Camus parece decir: hay que sobrevivir a tal ofrenda; o mejor dicho: al entregarse a la luz, el héroe encuentra su salvación. En este escritor, pues, la luz tiene una connotación positiva, lejana de la oscuridad dionisiaca y sus ritos nocturnos, atroces, sacrificiales. La tragedia camusiana intenta explicar y comprender el mundo que le ha tocado vivir.

Podría pensarse incluso esta tragedia luminosa, apolínea, como contrapeso a la melancolía-absurdo camusiano: esa manera de no sucumbir a lo terrible, al nihilismo –tan próximo, por otra parte, a la acedia, a ese mal que aquejaba a los monjes solitarios del desierto cuando veían tan cerca, tan lejos, la luz divina, cuando no podían expresarla con estas palabras humanas, demasiado humanas; pero ¿no se encontraría en esto, en la expresión, en el afán de expresión de otra forma de desmesura?-, a la oscuridad que

Camus diagnostica en su tiempo. Esta empresa supone, en todo caso, una soledad por vivir: la del héroe, enfrentado al silencio del mundo y de dios, pero también a la incomunicación con los demás hombres. Si el extranjero camusiano es el Cristo que merecemos, ¿no veríamos, asimismo, una forma de moral en ese nuevo Cristo?, esto es, una forma de evangelio, el cual por otra parte Camus en cierto modo elaboró. Pero resulta que el héroe camusiano no puede, como fue la pretensión de los románticos, abandonarse a un más allá del mundo, a un más allá de la moral. En Camus, la primera forma de encontrarse con/el mundo es a través de una moral, inseparable de un acto estético, artístico. El moralista, pues, sería el héroe camusiano. Pero hay que tener en mente que se trata de una moral “diurna”, apolínea, para diferenciarla por ejemplo de la de Nietzsche, dionisiaca; la moral camusiana trata del goce de estar atado en el mundo y de la certeza, la evidencia continua de la finitud.

Hecho impune que es la muerte, no puede dejar impasible a la filosofía que la piense. Eso es verdad en el caso de Camus, pues él la vio como un hecho del cual no se debe dejar de pensar. Ya desde el comienzo de su obra, uno de los problemas que se observan es el de la muerte, pero dicho en otro modo: el de si vale la pena vivir o no. Y aquí, en esta disyuntiva, desde detrás del escenario que es la palabra, se deja ver una consecuencia de preguntarse este hecho, el de la muerte: la libertad. Pues si el morir revela nuestra condición finita, ésta nos muestra asimismo la libertad que existe, al no haber ya respuestas absolutas para nombrarla. Esto es: el cómo asumirla. Citando de nuevo a G. Rivara: “Pienso que [...], la experiencia de la finitud es trágica; sin embargo, la experiencia de su asunción puede ser existencialmente deseable en tanto que pueden ser ampliadas las posibilidades de la libertad”,¹¹ pues toda conciencia trágica de la vida es un llamado de libertad. La tragedia se convierte entonces en la expresión de rebeldía, en la manera en que el héroe, siempre trágico -¿hay héroe que no sea trágico?- exige su libertad; y es que aquél siempre tiene su sino de muerte, cada símbolo, cada realidad que se le presenta, es una más de la muerte. Pero en Camus, nos lo dice, no hay lugar para símbolos, es decir, de esperar un sentido que llegue de lejos, que lo recibamos: se trata de dar sentido al símbolo, de darle carácter y sentido humanos. En la embriaguez del

presente, se requiere lucidez del pensamiento para no sucumbir al nihilismo, para cumplir con el duro oficio del hombre: la afirmación de sí a través del amor, que en otros términos no sería sino la fundación de una ética a partir del reconocimiento de que sólo la acción es posible, cuando el tiempo es de negación, de muerte. La solidaridad como virtud en Camus: ésta es el cumplimiento del amor en el sentido de aceptar el mundo como se presenta, sin quitarle nada, sin ocultar nada, *amor fati*: la luz mediterránea que da orden y armonía a todo, y cuyo advenimiento, en sentido nietzscheano, se dará cuando los hombres estén preparados para comprender esa luz que significa fin del nihilismo y fundación de la solidaridad. La historia en Camus es inevitable, como la culpa en sentido cristiano: es decir, que la historia no es sino la forma en la cual ejercer la vida del hombre ante los demás. Si Camus vio que el romanticismo no salía de una revuelta metafísica, fue porque, tal vez, vio en él la manera de explicarse el mundo antes que entrar a él, siendo que el filósofo argelino pretendía no tanto conocer los orígenes del mal en el mundo, sino aceptar su existencia y luchar contra él. Así, el sentido de justicia en Camus estará ligado a aceptar la historia como un hecho del cual no se puede huir, y del cual es preciso tomar partido.

Paradoja primera de la filosofía: ante el mundo que exige la apertura, la vida, las palabras sobran; pero es que el hombre no es sino hasta que nombra, habitando, el mundo. Así, la filosofía sería la paradoja originaria en la existencia del hombre, en cuanto a que da respuestas a lo que sólo necesita ser vivido. No por esto se llega a la desesperación, como parece haberlo hecho el romanticismo. Camus es consciente de que el silencio ante el mundo es signo de desesperación: “Desde el momento mismo en que se afirma que todo carece de sentido, se expresa algo que tiene sentido. [...] Pero vivir, y por ejemplo alimentarse, es en sí mismo un juicio de valor. [...] La desesperación es silenciosa. [...] Si la desesperación habla, si razona, sí, sobre todo, escribe, entonces el hermano nos tiende la mano, el árbol queda justificado, el amor nace.”¹² Vemos en Camus entonces un pensamiento de la afirmación, no del absurdo solamente o de la muerte como sentido único que dé a la existencia; la desesperación que se comparte, que se habla, es la de hacernos copartícipes de un destino que en

tanto hombres ayuda ante los tiempos de crisis: la melancolía que provoca la huida de los dioses es la misma que une, comunica. La melancolía es la desesperación que se habla, que puede decirse, aun cuando no se conozca el origen del tal estar melancólicos. Si la melancolía surge al romperse una sociedad, también es la que nos hace decir tal experiencia. El héroe-individuo del romanticismo desespera de la nada ante la Nada, puesto que no ve sino quimeras, simulacros en todos lados, ve un universo a la deriva, la nada que se multiplica en cada acto –el absurdo, la náusea-. Camus, por fidelidad a la tierra y a la luz, no lucha en contra de la melancolía sino que su héroe-solidario ve aquí una forma de afirmación de sí mismo, ya se trate del extranjero o del primer hombre. No desesperación sino gozo; no nihilismo sino lucidez. La máscara apolínea permite la contemplación del mundo tal como se da, así como la dionisiaca. Pero la desesperación no es sino el primer paso para hacer de la felicidad algo más que un concepto que guía a la actividad filosófica: “¿qué es la felicidad sino el simple acuerdo entre un ser y la existencia que lleva? ¿Y qué acuerdo más legítimo puede unir al hombre a la vida, sino la doble conciencia de su deseo de durar y de su destino de muerte?”¹³ que no es sino una “felicidad trágica”, como acertadamente le llama Á. Ramírez a esta postura camusiana; pues la tragedia sería al mismo tiempo un tiempo entre dos formas de cultura, de civilización. En efecto, pensar la muerte es pensar nuestra finitud, y al pensarla nos asomamos a lo que más esencial es en nuestra existencia: un cuerpo que vive y que muere. Pues, y ésta puede ser una de las enseñanzas de la época que tocó vivir a Camus, y quien apreció claramente, la realidad de la muerte va en el mismo sentido con la del cuerpo. Pensar la muerte, como dice G. Rivara, es la forma a través de la cual es posible comprender el ser, y plantear los problemas que ya Camus proponía como urgentes, desde *El mito de Sísifo*: el verdadero problema filosófico es saber, como ya se señaló, si vale o no la pena vivir. La vida, entendida como la actividad inseparable del cuerpo, de la existencia del cuerpo, como forma de presentarse ante el mundo. Y es que en Camus no debemos olvidar el papel que tuvo desde el inicio de su itinerario intelectual el cuerpo como medio a través del cual se va a levantar una reflexión cuyo término es la tragedia, es decir, que a partir de darse cuenta de la

corporalidad como tema inseparable de la reflexión filosófica, Camus va a llegar a la conclusión de que una filosofía que termine por negar la vida del cuerpo no es sino nihilismo, lo que su época parecía privilegiar. De esta manera, en el pensamiento camusiano estará presente siempre una consideración del cuerpo como forma de pertenencia al mundo.

Nietzsche fue quien primero dio una formulación filosófico-ontológica de la tragedia, es decir, si bien partiendo de un contexto histórico determinado sus análisis distan de ser, diríamos, correctos o definitivos y a la vez configura lo que sería un concepto moderno de la tragedia. De aquí que no sea indispensable indicar el contenido histórico como el contenido simbólico, hermenéutico que elabora Nietzsche a partir de los conceptos *dionisiaco* y *apolíneo*; como señala E. Cross: “Parece que tal concepción [de tragedia] surge de una intuición personal más que de una investigación erudita, presente por otra parte en la obra, pero sólo como un instrumento auxiliar”,¹⁴ de tal modo la tragedia tal como se va a desarrollar en Camus va a deber mucho de esta intuición personal nietzscheana, sin embargo no va a quedar como apéndice, sino que, como veremos, Camus elabora una suerte de “transvaloración” de los términos nietzscheanos, en cuanto se refiere a las conclusiones de una filosofía trágica, por tanto, la interpretación de Nietzsche acerca de la tragedia parte de un hecho: rastrea su origen en el mito dionisiaco, por lo cual no será su investigación meramente histórica –ni, subrayemos, será histórica en absoluto: a partir de donde elabora su concepto de tragedia es a partir de los textos griegos que la representan, para a partir de ahí “saltar” de una concepción trágica de la obra a una ontología. Es decir, ve en la unión de los elementos dionisiacos y apolíneos el origen de la tragedia. Pero no se trata sólo de una estética, cuanto de una ontología.

Pero entonces, ¿cuál fue el papel que desempeñó el héroe en el romanticismo? Enumeraré algunos aspectos.

Primeramente, la tragedia es la aspiración de unidad –unidad tanto del hombre con la naturaleza como consigo mismo, esto es: el romanticismo quería unidad en el ser y su vida, cada aspecto de ésta, aun si fuera “peligrosa”-, pero sabiendo que es

imposible; sin embargo, lejos de renunciar, se exige del hombre lo irrealizable: bajar a los infiernos, captar con los sentidos lo que de eterno hay en la realidad sin sucumbir a su propia fuerza: se hace necesario un héroe, un personaje moderno trágico a fin de cuentas para no caer ante la verdad. Toda época trágica, es decir, aquella en la cual los dioses han perdido sus pasos en la tierra, cuando los hombres han abandonado sus mitos y se abandonan a la realidad palpable, cuando nada hay de misterioso en lo que se percibe –pues detrás de la realidad no se esconde nada: puros mecanismos que nada dicen–; es decir: la época trágica es aquella en la cual toda interpretación simbólica se deja de lado. En tanto que melancólica la época, su tragedia es la de la huida de los dioses. Pues la tragedia no es sino demanda de unidad en el mundo que parece fragmentarse frente al hombre: el racionalismo develó sus mitos y el hombre, huérfano, recién despierto a la noche, a los primeros pasos en su historia, quiso regresar al seno de los mitos, pero ya era demasiado tarde. De aquí el arrojío, el heroísmo que tanto y tan bien cultivó el romanticismo, de aquí que uno de los temas principales fuera el de la muerte de Dios, el de su ausencia. Pues, ¿en cuál otra situación el héroe se hace presente sino cuando lleva a cabo su destino, por una parte, y cuando, por otra, se enfrenta al hecho trágico de la inexistencia de los dioses?

La tragedia nace cuando la época mítica termina: ahí cuando la creencia en los dioses –y estos mismos– no bastan para explicar la existencia, o mejor dicho: cuando su existencia no da sentido a la de los hombres, y la desproporción entre explicación y mitología se abisma, se vuelve insoportable, y asomarse en el interior del hombre mismo es aventurarse a un abismo del cual la oscuridad se le hace esencial. La filosofía y la melancolía modernas no serían sino la elaboración de este largo duelo por tal suceso. Pero fueron los escritores del romanticismo quienes configuraron el sentido actual, moderno, de la tragedia, separada de su historia y vuelta un concepto, un elemento por medio el cual explicar su época, “el triunfo de la razón esconde males terribles para la existencia humana”,¹⁵ es el diagnóstico que desde Nietzsche, se ha hecho para justificar la existencia de una filosofía trágica. Si el mismo Nietzsche ve que la tragedia surge como uno de los aspectos de la pugna entre dos visiones del mundo: la

optimista y la trágica, considera ésta como propia del espíritu griego, a la vez que la tiene como la que muestra el espíritu griego total. Es decir, la tragedia estará caracterizada sobre todo por el enfrentamiento entre dos términos igualmente fuertes, cuya existencia no se trata de una disyuntiva exclusiva, sino lo contrario, cuya existencia de una esté determinada por la otra.

La tragedia fue para el romanticismo el medio por el cual expresar esta realidad de la cual se dieron cuenta, y cuya única salida era la de la soledad, la de verificar que ese solo hecho de la ausencia de dioses llevaba a dejar intranquilidad en la propia vida. Recordemos que en cierto modo el romanticismo fue una respuesta al racionalismo, y si éste se estaba tan quieto en la razón, el “reino” del romanticismo, la imaginación, el sueño, no podía ofrecer calma, aunque ellos hubieran pensado lo contrario: exiliados de un mundo donde orden se contraponía al de voluntad, en un mundo en el cual la poesía salía sobrando, el romántico apostó por mirar más de cerca este mundo; el romanticismo es una manera nueva de mirar el mundo, de asomarse por donde se muestra en su totalidad. La tragedia es el resultado de saber que no hay sino desorden, el mundo de la naturaleza que no es tranquilidad. En Camus, hay que aclararlo, existe una transvaloración de esos valores: para este escritor argelino primero fue esta unidad con el mundo y luego su pérdida, por medio de una caída, de un mal del cual no se sabe cuál es su origen; es decir, la Historia. Pues si el hombre está condenado (¡sin culpa!) al mal, a la muerte del sentido, a la vida absurda, ¿qué felicidad le espera, cómo evitar la tentación del nihilismo? Por medio de la creación. Y aquí es donde el romanticismo como Camus llegan a una meta común por medios distintos: la creación poética del romántico y la creación artístico-moral en Camus tratan de dar unidad al mundo, al mundo de los hombres, pues en éste último ya no hay un regreso a los paraísos perdidos; perdidas las bodas con la naturaleza, lo que hay es la tragedia: tener la lucidez necesaria para no desesperar. “Para el héroe [romántico], lo que da alas a la voluntad y le hace volar más allá del desfiladero de la desesperación es, precisamente, esta percepción absoluta de la propia condición”, dice Argullol.¹⁶

La muerte de dios representó para el romanticismo –y no sólo para él, sino para toda la modernidad, que aún se deja sentir- un tema cuya importancia, me atrevería a decir, todavía corre por el pensamiento actual: tal acontecimiento anunciado desde tiempo atrás, pero que tiene en el romanticismo carta de naturalización, por ser éste el que da sus rasgos definitivos. Así, el tema de la muerte de dios en el sentido filosófico tiene consecuencias que Camus pudo ver claramente: escoger entre nihilismo o rebeldía. Pues, ¿no fue el romanticismo el que vislumbró, vivió esta experiencia que es el abandono de dios, su silencio cuando el hombre le pregunta por su propia existencia? ¿No fue el romanticismo, de un modo u otro, ese grito desesperado ante la nada? Grito desesperado, pero que no quedó en el nihilismo: ante el vacío que supuso tal muerte, el romanticismo aún se alzó para comprenderla: la condición trágica exigida por él no fue sino la respuesta lógica ante esa muerte. Pues el romanticismo, y aquí hay que trazar una línea que va de éste a Nietzsche y concluye en Camus, la pregunta por contestar es: ¿Cómo vivir sin Dios? Pues si dios es el fundamento de la existencia del hombre, ¿entonces qué con éste, sin fundamento? Pero entendamos primero qué es lo que significa, y luego cuáles sus consecuencias, de tal “gran acontecimiento”. Pero hay que tener en cuenta, primero, estas palabras de Á. Ramírez Medina, comentando cómo Camus evita caer en una “cultura” del nihilismo y la muerte: “Aun cuando [Camus] coincide con el diagnóstico nietzscheano [de la muerte de dios y el advenimiento de un *superhombre*], Camus no comparte la terapia: prefiere hablar de un primer hombre que, huérfano de Dios, inicia, desde planteamientos morales nuevos, la construcción de un sentido para su existencia. [...] una de las tareas fundamentales que se propone crear [Camus] es la de crear una moral laica de fraternidad humana, que dé sentido a la nueva vida anunciada tras esa muerte de Dios.”¹⁷ Valga esta extensa cita, porque ahí se comenta lo principal del desarrollo del pensamiento de Camus, lejos del estigma de un pensador del absurdo, y que, más en el sentido afirmativo nietzscheano de la vida, concluye tal sentido; es decir: Camus, consciente de la muerte de dios y de la pérdida de los paraísos perdidos, ve como salida a ella no el refugio en la melancolía de la inacción ni en la creación de otros paraísos, sino en la elaboración de una historia que venga a

rehacer el sentido por el cual la belleza no esté inseparable de la justicia ni de todo quehacer humano; lo que el pensamiento camusiano tiene de griego es el afán de encontrar una unidad en el sentido, no tanto una justificación, pues ésta se puede hacer de cuanto pueda ser posible, como de una manera de encontrar que la unidad, si imposible, no es menos deseable que la lucha por conseguirla. Así como el romanticismo vio que al hombre pertenecía lo más elevado de cuanto su espíritu deseara, Camus vio que era en la historia en donde se deben realizar los valores que afirmen la vida en la historia, pues ésta no está separada de el ejercicio de la justicia, que es el de la belleza asimismo. La creación artística comparte con el ejercicio de la libertad la preocupación y el fin de rehacer el mundo en contra de toda forma de nihilismo y totalitarismo.

En tal sentido, el romanticismo para Camus es el absurdo, ese heroísmo de la contradicción, la tragedia en tanto “dialéctica sin perdón” cuyo desenlace consiste en la desaparición del héroe. Quizá esta consecuencia del razonamiento romántico fue lo que no tenía lugar dentro de la obra camusiana. Si puede llamársele optimista a su obra, con un trasfondo que a veces, por cierto, peca de “ingenuo”, lo sería en tanto que ese optimismo sea descontento, insatisfecho. Nacido en la “Edad de Oro” que era para los románticos el lugar de destino, Camus da vuelta a la tragedia nietzscheana y por tanto romántica, en lo que Nietzsche tuvo de romántico, pues si para el romanticismo la tragedia expresaba el drama del destino ante el cual el individuo no podía más que cumplirlo, para Camus el papel del individuo tuvo gran importancia, pues era quien ya podía enfrentarse a un mundo vacío de los dioses, y se enfrentaba, entonces, a otros hombres: la tragedia existía entre dos órdenes humanos, más que con el mundo.

ABSURDO Y REBELIÓN

En Camus, la certeza de la muerte, de que toda forma de eternidad es imposible, absoluta, es lo que impide la desesperación o la espera en la utopía de cualquier tipo, la

primera en tanto que lleva a la inacción, por tanto al silencio, y la segunda, como consecuencia, al grito desordenado, a la construcción de realidades –otras- que están más allá de cualquier esfuerzo humano. La utopía en cierto modo no es sino una respuesta a la desesperación, al nihilismo. Pero he aquí que ella misma puede ser la imposibilidad de la construcción. La utopía destierra la melancolía, al tenerla tan presente, al coexistir necesariamente. La rebeldía tiene una fidelidad a lo humano, es decir, a los valores de la finitud y el error, pues de otro modo la historia estaría destinada a perpetuar la condena de los humanos, es decir, de todos. Pero existe el riesgo de querer ocupar el lugar de los dioses.

Si el romanticismo tiene en la tragedia del héroe –esto es, de aquel que se atreve a acercarse a la Unidad, luego de darse cuenta de su exilio- un elemento principal para expresar y explicar la situación del hombre, y cuya tragedia no es sino lucha, agonía, en Camus tragedia y felicidad son términos sinónimos, o al menos inseparables, pues como señala: “La exigencia de la felicidad y su búsqueda paciente. No es necesario desterrar la melancolía, pero sí, en cambio, desterrar esa inclinación por lo difícil y lo fatal. Ser feliz con los amigos, estar en armonía con el mundo, y lograr la felicidad siguiendo un camino que conduce, sin embargo, a la muerte”, sin sabotear la existencia, es decir, y aquí hay que ver enumerados los temas esenciales por los cuales transita el pensamiento camusiano, la felicidad se vuelve una exigencia de la existencia pero siempre bajo la sombra de la muerte. Ya vimos que la finitud es condición de la libertad, en tanto que aquélla nos revela nuestra condición propia, lejos de cualquier abstracción, de volver absoluto que pueda definirla. Desterrados los dioses de la convivencia humana, exiliados y solos los hombres en la tierra, ya los mitos quedaron perdidos entre el humo de las palabras que fueron dichas con algo más que aliento; sólo asumiendo esto la felicidad es posible; es el hecho que previó Nietzsche en la muerte de Dios, el gozo futuro y prometido. El hombre se encuentra consigo. El vértigo en que vivió gran parte del romanticismo en Camus se transformó en luz; allí donde aquellos engeguieron bajo el negro sol de la melancolía, Camus vio el sol que permanece, ajeno a los dioses y a los hombres, indiferente, impávido a las guerras de éstos, y los

caprichos o inexistencia de aquéllos. Esta inmersión en la Naturaleza, estas bodas que el hombre sólo apenas puede vivir un instante, es sin embargo su destino. Es decir, la vuelta a la Edad de Oro es imposible, pero no por eso se llega a la desesperación. “No hay verdad humana si no existe, finalmente, una aceptación de la muerte sin esperanza. Es la aceptación del límite, sin resignación ciega, mediante una tensión de todo el ser que coincide con el equilibrio.” La certeza de la muerte asegura, pues, no caer en el nihilismo –a la derrota de la razón- así como en la derrota de la acción –el cinismo, la indiferencia ante el otro-.

El verano, libro inagotable del pensamiento camusiano, es una recapitulación de conceptos que el autor utilizó a lo largo de su obra, asimismo, una expresión de su estilo en donde la escritura lleva a cabo su ejercicio de testimonio y de iluminación. Fuente de “referencia rápida” para aproximarse a los grandes temas del pensamiento camusiano, cada página lleva una moral. Y en esta obra se da precisamente esa tragedia luminosa de que trata la obra camusiana, tragedia apolínea que se contrapone a la dionisiaca de su tiempo, que llevó a olvidar la medida, y por tanto desembocó en el nihilismo.

La culpa sin dios es la caída en la historia. La historia marca el comienzo de la desmedida: al atreverse a traspasar los límites –apolíneos- el hombre se condena a seguir su destino: traspasar los límites es propio de esta época. Luchar por la belleza es luchar por la libertad. Pero también la historia es regresar del exilio al que se condenó el hombre: regreso a la belleza; mas ésta parece siempre tan lejana, cada vez más. He aquí entonces otra de las razones por las cuales Camus difería del romanticismo: por el tipo de tragedia en la que se basaban.

El romanticismo fue un anhelo de abarcar la totalidad: de conocer la realidad en su esencialidad: más allá de los fenómenos puramente físicos debía existir una realidad que les diera cohesión, sentido. Si los escritores románticos vieron en el avance científico de su época, en la parcelación de los saberes una manera de limitar el conocimiento y por tanto las posibilidades a que estaba destinado el hombre, se empeñaron en unificar razón con imaginación; en otras palabras, vieron que el grado

más alto del conocimiento era la imaginación y su reino, el del sueño, y no sólo la Razón.¹⁸ Pero entonces no se trata de un conocimiento, en el caso del romanticismo, de que pasivamente el sujeto reciba datos del mundo, o de que siquiera estén separados y el conocimiento venga a rellenar ese espacio entre el hombre y el mundo: la razón como puente por el cual se transita de una realidad ajena a una verdad subjetiva. Pero el hombre ante todo, crea; esto es, hace poesía: se desborda ante la realidad que parece “engullirlo”. Para el romanticismo el conocimiento se basa sobre todo en símbolos. Aquella realidad que pretendió el romanticismo era la del mito. La naturaleza a la que pretendían acceder los románticos era la de la vida, cuya presencia es absoluta en cada momento del hombre.

¿Sería lícito ver en la etapa solar camusiana una primera formulación del mito de la unidad, de la edad de oro? En cierto modo sí, si entendemos por mito del Paraíso la formulación de un tiempo o edad en la cual se da una justificación a la existencia, un antes o fuera del tiempo y el espacio que no necesitaba ser explicado, sino solamente vivido, presenciado. La razón es una especie de divorcio entre el mundo y el hombre, entre el sentido que pudiera dar el hombre a su estar.

Pero no hay que olvidar el aspecto terrible de Apolo en la obra camusiana. Por ejemplo, en *El extranjero*, el sol tiene ese papel: obra ubicada en el ciclo del absurdo, se expone la tragedia apolínea cuando, como en la caverna platónica, la luz de la verdad enceguece a los seres, iluminándolos. Divinidad de la luz que es Apolo y de los mitos diurnos, de la medida asimismo, de la medida. El concepto apolíneo es precisamente el que a mi juicio rescatará Camus en la elaboración del término de tragedia y el que lo alejará del “canon” trágico, lo que explicaría otra de las razones del desinterés con respecto de su obra. R. Argullol dice que Apolo simboliza “la fuerza articuladora de la voluntad” a diferencia de Dioniso, el que la disgrega. “Apolo viene a representar el retorno a la acción individual que, en su búsqueda de su propia identidad, trata de salvar al hombre de la vorágine en que le ha sumido la experiencia trágica.” Así, ante el nihilismo de la época camusiana, Camus anteponía la claridad apolínea como una forma de volver a integrar la identidad del hombre a partir del mundo, de la aceptación de su

identidad con la tierra y el reconocimiento de la finitud como forma de hermanar a los hombres. Pero el Apolo romántico era indisoluble del Dioniso: se habla entonces en ese movimiento de una belleza apolínea inseparable del dolor dionisiaco que provoca la belleza. Principio individualizador, el principio apolíneo en Camus va a desempeñar el papel de elegir la medida ante la desmesura del nihilismo; o como también expresa E. Cross: “Apolo dice al hombre que no debe olvidar la distancia que lo separa de los dioses; lo previene en contra de todo orgullo sacrílego, de todo desafío a fuerzas que son superiores a él y que pueden aniquilarlo. La medida, los límites, son muros de contención”, de tal modo que en Camus encontramos la tragedia, más cercana a la medida apolínea, pues ve en su tiempo que justamente el nihilismo es la pretensión de derribar esos muros, de no encontrar lo que para Camus era característica del pensamiento griego, la medida, el orden. Pues al tratar de derribarlos la realidad que encuentra el hombre es la de que todo le es superior: la naturaleza, la justicia que se vuelve en contra de él.

Sí, la lucha y todo el trabajo que implica la lucha por la justicia –la creencia en la historia-; pero también la belleza es exigencia del ser: el arte no como agregado sino como “otra parte” de la historia.

Pero la felicidad camusiana hay que encontrarla en el cuerpo, inscrita, encarnada en el sentido absoluto del término: es a partir del cuerpo desde donde la felicidad toma cuerpo; pero por lo mismo, ¿no sería esta felicidad finita, un goce más bien? ¿Y qué diferencia entre esa felicidad y el placer? Se es feliz, y solamente. El placer, el goce, la felicidad: el cuerpo no diferencia entre los términos. Pues si el cuerpo tiene su propia lógica, ¿no sería su fin último la plenitud encontrada en el goce? La felicidad a la medida de nuestra finitud: el goce camusiano, las bodas del cuerpo con los elementos naturales. Y la conclusión de la filosofía trágica es una ética trágica; una moral que hace Camus y que no termina en el goce solipsista, en el placer del individuo. La felicidad camusiana, pues, sería ese goce indiscernible de la felicidad buscada por Aristóteles, por ejemplo, como término de la reflexión filosófica.

La narración camusiana expresa esa memoria, esa otra forma de escribir la historia, lo que la Historia ha dejado de lado; reconstruir los fragmentos que la Historia ha dejado en la sombra: la obra camusiana es una literatura desde “los apestados”, es decir, desde quienes la hacen, a veces más padeciéndola que otra situación.

Si Camus habla de que en *El anverso y el derecho* existen los temas fundamentales de su obra, “el apetito desordenado de vivir”, que “hablara de una cierta forma de amor”, ¿podremos ver esta declaración como una exageración o producto de una vanidad mal ocultada, o por el contrario, de una verdad, un juicio que hiciera de su obra? Más bien esto último. Pero también hay otros temas: la certeza de la luz, la presencia perenne de la muerte, el valor del testimonio; de cualquier modo, la obra camusiana sigue ese movimiento pendular que ya señalaba Á. Ramírez Medina; a tal pensamiento trágico le sigue la condena de la lucidez, saber que en la búsqueda por la luz se encuentran las sombras, que parecen mayores. Sin embargo, es la esencia de la tragedia, de una filosofía trágica.

La obra camusiana, y eso explicaría gran parte del rechazo que provoca, tiende a la claridad. Es decir, que es una obra que no grita, si puede decirse así, sino que muestra, da la visión de su tiempo. Si Bukowski tiene razón y Camus escribe *como si* no le sucediera nada, y que el escritor estadounidense prefiera a quien grite cuando lo quemaran, ¿no hizo esto precisamente el romanticismo, y parte de su fama y malentendidos no nacieron de esto justamente? Los románticos gritaron cuando se quemaron, y Camus no: testimonió. Una diferencia muy grande entre el romanticismo y Camus es ésta, y no hay que perderla de vista. Debajo de la aparente calma del estilo camusiano se esconde un grito que comenzaron los escritores románticos: pero es un grito que ya se ha cansado de interpelar a quien los románticos lo hacían: Dios. Camus ha aceptado que el cielo está vacío pero también que hay luz en él, y que la muerte de dios es un hecho consumado pero que no significa que sea determinante para los hombres, es decir, que sea el único hecho definitivo y absoluto que explique toda la historia, y sobre todo, el mal al que parece llevada trágica, fatalmente, la historia.

El momento en que Belleza e Historia se encuentran se llama tragedia. Pero Camus, aun cuando se apresta a luchar por la Belleza –luchar en el sentido de vivir de acuerdo con ella- a contrapelo de la historia, sabiendo que, como dice en tono dramático, la puerta se cierra a su espalda. Entonces, ¿cómo armonizar el anhelo de Belleza con la obligación de la Historia? Mediante la solidaridad –el amor-, dice repetidamente, aunque no del todo claro. Esto es, precisamente hay que encontrar en el amor, entendido como la solidaridad con los otros hombres que sufren, la raíz del pensamiento camusiano. Se trata de una moral de la compasión, de una solidaridad en la cual el valor ontológico total es la vida del hombre. El valor desde el cual se jerarquizan los demás. El pensamiento de Camus termina, desde el absurdo, en un pensamiento de la afirmación de la vida, a través de una consideración de la tragedia como forma de pensar la situación del ser humano a la vez que su esencia, por llamarla de alguna manera: su finitud, el hecho de que muere y ante este hecho, el héroe camusiano, trágico, comienza a trazar un itinerario que le lleva a afirmar el valor de la afirmación de la vida como lo más urgente para un pensamiento. Si Camus habla de que hay que luchar por la justicia y en la historia sin olvidar la belleza, lo que quiere decir es que el pensamiento histórico no debe olvidar el porqué de su lucha, que es la unidad del hombre con el mundo; si el absurdo indica la situación en la cual el hombre se da cuenta de su situación, y de su relación con los demás, la melancolía intenta esclarecer esto: la melancolía es una forma de aceptación la condición humana, ávida de tiempo, de eternidad, pero que a cada paso de su historia comprueba que es un ser que muere, irremediamente. Si hablo de un pensamiento trágico apolíneo en Camus es en este sentido: que Apolo, a diferencia de Dioniso, busca la unidad del hombre, ya no con los dioses, cuando estos han huido, sino con el mundo. Si un pensamiento apolíneo buscaba respetar las normas y las leyes cuando provenían de los dioses, en Camus la norma y la medida serán la medida de los hombres las que limiten las acciones. La historia, en este sentido, tiene que ser un deber humano, y toda abstracción que se haga de ésta, indica un paso más a la desmesura de que habla y testimonia el pensamiento camusiano: la luz que hay que anteponer al nihilismo.

Tal vez se trate de este silencio de dios –aún más angustiante que su muerte, más elocuente es su silencio- el que Camus tenga presente al elaborar un pensamiento sobre la base de una afirmación que no se detiene ante ese hecho, terrible e inexplicable. Es decir, si el romanticismo se encontró de frente con la muerte y el silencio de dios y no pudo sino desesperar, Camus, para quien el mundo es ante todo mineral, material, y cuya existencia inicia sobre antes que nada en la inocencia, pero también para quien la luz del mundo se prolonga más allá de toda historia, en toda compasión, pues supera a todo lo que pueda crear el hombre, en este sentido, digo, Camus parte de la certeza de que dios, si existe, es silencio, y que no tiene sentido el preguntarle. Si no, véase el caso del Calígula camusiano: el tema de esta obra es el silencio, y el absurdo que se sigue, cuando dios falta en el cielo. Saber si existe o no dios no es el problema en la obra camusiana, sino saber qué es necesario hacer en ese mundo sin dioses y en donde la historia parece sustituirlo, y donde de este modo parece negarse al hombre a cada paso. La historia es tan exigente como un dios menesteroso de cuidados humanos.

La creación novelística misma es un acto melancólico: busca restituir la unidad del mundo, dotar a éste de un sentido que al parecer ha perdido, o no se le ha encontrado pero que exige hacerlo sin nostalgia, es decir, sin una tentación utópica; la utopía en tanto concibe y representa una “contra-imagen”, lo “otro” que es, fue o será posible, presupone siempre una separación en el tiempo o en el espacio, pero esta separación es siempre inmanente al mundo: así, al decir tentación utópica como otra forma de nihilismo, es que en Camus una utopía ya no es posible: la imagen del mundo que se tiene es la única que se puede encontrar, y con ésta es con la que se tiene que vivir. El novelista, así, en un sentido, se ubica a la altura de un dios, o mejor dicho, de un demiurgo; para el romanticismo, el artista era quien ocupaba el lugar que dios había dejado vacío. “Es, pues, justo decir que el hombre tiene la idea de un mundo mejor que éste. Pero mejor no quiere decir diferente, mejor quiere decir unificado. Esta fiebre que levanta el corazón por encima de un mundo disperso, del que, sin embargo, no puede desprenderse, es la fiebre de la unidad. No desemboca en una mediocre evasión, sino en la reivindicación más obstinada. [...] El mundo novelesco no es más que la

corrección de este mundo, según el deseo profundo del hombre”, señala Camus, y, en efecto, el artista no tiene sino esta función, la de rehacer el mundo de acuerdo con la idea de medida, en Camus. La novela, específicamente –pero en el caso camusiano se extendería a toda su obra-, sería la corrección del mundo en que se vive: “la esencia de la novela está en esa corrección perpetua, dirigida siempre en el mismo sentido, que el artista efectúa sobre su propia experiencia. Lejos de ser moral o puramente formal, la corrección [de la novela] apunta primero a la unidad y traduce, con ello, una necesidad metafísica. La novela, a este nivel, es en primer lugar un ejercicio de la inteligencia al servicio de una sensibilidad nostálgica o en rebeldía”; tiene pues en su corazón la novela la rebeldía, la forma de “superar” la melancolía que la supone. “Nombrar la desesperación es superarla”, el decir, como la palabra poética del romanticismo, tiene esa fuerza creadora que ya es un intento por rebelarse, por decir de otro modo el mundo, la situación. El silencio, una literatura desesperada, son en Camus antípodas de la obra y el papel del artista. En efecto, la novela, y para Camus en general el artista, el creador, busca ante todo dar un sentido a su mundo. La narración es un elemento por tanto tan importante en la obra camusiana, pues en ella se testimonia lo que la Historia ha dejado en silencio.

Esas bodas con la naturaleza, con el mundo, en Camus, con el origen de la existencia –con la mudez de la naturaleza, con el único testimonio del cuerpo-, en los románticos se llama correspondencia: pero si estos vieron aquí, en la naturaleza, el asiento de lo divino, aun cuando los dioses hayan dejado ese lugar vacío, el templo sagrado que para algunos marca el inicio de la angustia –sólo en la muerte se une a la naturaleza, se regresa a ella, mejor dicho- en Camus tal correspondencia se da sin trascendencia: en la tierra es donde se encuentra que la trascendencia no tiene sentido y es aquí donde se encuentran todos, o a los cuales hay que darles un sentido.

En la naturaleza no habita dios alguno; se trata de una naturaleza deshabitada, mineral, petrificada, desierta de la presencia de los dioses –cuando el mito, esa otra forma de llamar a los dioses, deja de ser fundante de los hombres: cuando la realidad pierde su consistencia y se vuelve esa parte que se opone a la naturaleza, y ésta es la que

resulta total- es ante todo gozosa: el mar inagotable de que habla repetidamente, la luz mediterránea como contraparte del nihilismo, donde hay que buscar la salvación al nihilismo europeo –que no es sino el olvido de los límites: el nihilismo como forma de desmesura-. Pero en lo mismo que en la naturaleza se encuentran los hombres, es decir, en Camus el aspecto de las bodas con el mundo se da al mismo tiempo con el encuentro de los demás hombres: se trata de un encuentro con esos hombres que son parte de una *patria*, esto es, de una forma de ser en el mundo. El primer hombre es quien busca no tanto ese paraíso perdido, esa edad de oro que el romanticismo quiso encontrar; es quien, sobre todo, fundaría una nueva moral, otra forma de ser en el mundo a través de los demás, el hombre como forma de estar en el mundo.

La muerte de dios, su ausencia, representa el caos en el romanticismo, el sinsentido, la nada a la que se está arrojado el hombre; tal acontecimiento representa además la pérdida del sentido mítico que pudiera haber salvado al hombre, es decir, que le hubiera dado un sentido, más allá de su existencia en la tierra: la tragedia como forma de expresar el sentido, aún cuando el destino no sea de todo favorable al hombre, pero en ella aún habían las huellas de los dioses; sin tragedia, el absurdo representa la forma de expresar la situación del hombre que ha perdido sus dioses. Hasta acá el romanticismo corre parejo a Camus: si no hay dios, si las posibilidades de la existencia del hombre se rigen por el azar –si el destino es otra forma de no nombrar la muerte, de evitarla- si, como dice ese autor atormentado y lúcido, y tan cercano a Camus además, si dios no existe entonces todo es posible, el escritor argelino ve en esto una manera de subyugarse por el nihilismo: esto es, aceptar la muerte de dios y aceptar que todo es posible, Camus lo acepta sólo como una forma de razonamiento del nihilismo pero para salir de él precisamente; esto es, lo que importa no tanto es la muerte de dios como saber qué hacer con ello.

Si bien Camus comparte con el romanticismo la melancolía como parte de la condición humana, no lo hace con respecto a la nostalgia: para el argelino, la caída del Paraíso es inevitable, y cuanto más se empeñe un pensamiento en querer volver a esa condición, desespera, es decir, se vuelve imposible –absurdo-. Siendo que el itinerario

tanto vital como de pensamiento de este escritor francés partió de la Edad de Oro, de la Inocencia, la nostalgia no tiene sentido en Camus: en asumir y encarar la historia y la finitud se la juega el héroe, además que está llamado a hacerlo. La tragedia es aceptar el destino y habérselas con el sinsentido, pero sin caer en él simplemente. Pensar al hombre sin nostalgia, asumir el destino de muerte sin llegar a la desesperación absoluta pero tampoco a un pensamiento de la bienaventuranza, es decir, a una afirmación que no tenga sino luz y felicidad. El pensamiento camusiano en este sentido es uno que parte del absurdo, de la melancolía, de la realidad de la guerra y de la muerte, para poder vivir en ello: por tanto, se exige una moral, de una valoración ante el mundo y no callar. Su obra es un testimonio en tanto que el silencio no existe, o es una forma de afirmación ante lo que une a los hombres: el pasmo o la inacción no tienen cabida en su pensamiento, pues si desde sus primeras obras hablaba de una injusticia en cuanto a la miseria, la justicia sólo era posible si se le nombraba. Entrar a la historia no para hacer desde ahí un tribunal y decidir lo que debe entrar y lo que no; siendo que todo exige tener sentido, su pensamiento asume esta dificultad de afirmar.

La interminable construcción de la historia, el testimonio que es ya lucha contra el olvido. La historia puede ser por otra parte ese intento por el cual el hombre aún lucha en contra de su condición mortal: paradoja del ser humano, la de ser finito y crear lo que parece ser su eternidad. El hombre rebelde es el héroe de nuestro tiempo.

CONCLUSIÓN

Si se ha señalado que el ensayo camusiano adolece de rigor argumentativo presente en su antípoda Sartre, por ejemplo, o que está lejos de esa escritura casi mística del, este sí, santo laico más que apóstata que fue Cioran, o de la mordacidad profunda de Nietzsche, hay que convenir con James Wood, cuando al hablar de *El mito de Sísifo*, explica, “no hay que señalar a Camus como si estuviera presentando un examen de metafísica, sino juzgar su ensayo como una obra de arte. Es decir, hay que juzgarlo por la dignidad de su argumentación, no por el rigor de sus pruebas; por la belleza de su esfuerzo, no por lo concluyente de sus resultados. Bajo esta luz, sin duda se trata de una obra conmovedora e impresionante”; sin embargo, hay que hacer algunas precisiones. Primero, cuando habla de “la dignidad de su argumentación” hay que entender como la forma en que Camus sigue una lógica que no es sino implacable: si lo que hace es mostrar la historia de la desmesura en el espíritu europeo, lo hace sin concesión alguna. Tanto, que ve en el nihilismo una consecuencia lógica de la historia de la filosofía; pero ésta siempre tomada como una expresión más profunda, espiritual digamos, que se hace patente en la historia, es decir, su lógica lo lleva a una afirmación de lo que el pensamiento parece negar: el nihilismo. Y ésta no es sino la forma en la cual los hombres viven la filosofía de su tiempo. Es decir, *El mito de Sísifo* es una obra que expresa, simboliza, más que explica; y de aquí se sigue una segunda aclaración, con respecto a la “belleza de su esfuerzo, no por lo concluyente de sus resultados”, hay que decir que, siguiendo la lógica camusiana, él no intenta concluir: hace un diagnóstico de su época que, aún ahora, refleja ese tiempo. Lo diría Comte-Sponville, como ya se señaló: “No es cuestión de creer: es cuestión de conocer y de amar”; la importancia en este sentido, de un pensamiento como el camusiano, es que hace las preguntas relevantes sin perderse en un laberinto melancólico, a una enumeración de sinsentidos que se encuentran en el mundo y bajo de los cuales el hombre cae irremediamente.

Sin embargo, su obra sí hay que mirarla bajo la luz de una obra de arte, que testimonia su tiempo y lo refleja desde el punto de vista de las víctimas, de los vencidos por la historia, pero también desde quienes han optado por reflejar la lucha de la justicia a través de la belleza, de quienes no han separado estos valores que los griegos tenían muy en alto: la libertad y la belleza.

El pensamiento de Albert Camus está aún inacabado: no tanto por el carácter incompleto de su obra, terminada abruptamente, sino también porque aún nos interpela; como toda obra que pervive a través del tiempo, su obra parte de esas dudas, e intenta darles respuesta, que son siempre la de todos los hombres, en todas épocas, en todos los tiempos: ¿qué es el hombre? ¿Cuál es el carácter, el sentido de su existencia? Si Pascal se hacía esas preguntas y no encontraba sino melancolía, si por otra parte la melancolía no es sino una respuesta que enmudece al preguntar por el sentido del mundo, de la relación del hombre con él, Camus opta por no penetrar hasta los últimos principios, sino en lo que, como los misterios eleusinos, quedarse fuera, esperar encontrar el sentido propio en las manifestaciones cotidianas, pues no se precisa ser héroe de la antigüedad para comprender lo que de terrible tiene ese enfrentamiento con los diferentes modos de leyes. Es decir, que Camus mostró que la tragedia se vive cotidianamente y de que el absurdo es una de sus manifestaciones.

La melancolía es uno de esos temas que no se dejan aprehender tan fácil, pero que en la filosofía se encuentran como mitos que permanecen a pesar de los esfuerzos por desterrarla. Pero no sólo en la filosofía: la melancolía es una manera tanto de nombrar cierta sensibilidad como de diagnosticar toda una época, una visión del mundo. La melancolía, pues, no es sino ese oscuro objeto de deseo de la filosofía, que a la vez que lo quiere expulsar, por ser tan profundo, se ahonda más en ella; pero es que tal vez sea el caso de que la filosofía no sea sino otra forma de melancolía. O tal vez que la melancolía sea parte inherente a lo humano, y que toda reflexión tenga un signo melancólico. Y quizá no sea la huida de los dioses lo que la provocan, sino que son un pretexto genial para poder vivir en ella: la melancolía sería entonces parte de la constitución humana; la melancolía como esa falta que le lleva a hacer al hombre una

historia, testimoniar su paso. La melancolía como forma desgarrada de mirar la realidad de la condición humana.

Por otro lado, Camus mostraría que otro modo de expresar la tragedia, paralela al “canon nietzscheano” como se ha hecho, es mirarla desde su contraparte, es decir, desde el lado apolíneo: como una forma de medida, de sentido de los límites que el hombre no debe rebasar. La tragedia como manera de entender que los límites son necesarios, que de otra forma se llega al nihilismo. Camus sería parte de esos pocos filósofos que se separan de ese canon trágico, y ve en la tragedia misma tanto la salvación como la razón de la desmesura de su tiempo.

Pensamiento de los límites, no limitado, porque los acepta. Pensamiento asimismo de la luz, que opta por encontrar el sentido a lo que parece no tenerlo. En fin, el pensamiento camusiano es a la vez expresión de melancolía como una forma de erradicarla; desterrar la nostalgia, ese doloroso mirar las ruinas, y sí, con ese negro sol, que sigue iluminando, de la melancolía, encontrar en las aparentes ruinas de la historia, el sentido que pudiéramos encontrar para continuar construyéndola.

NOTAS

Introducción

¹ En Florence Estrade, *El lector de...Albert Camus*, Océano.

² Ángel Ramírez Medina, *La filosofía trágica de Albert Camus. El tránsito del absurdo a la rebelión*, p. 99

³ Léase por ejemplo la crítica-comentario que hace Héctor Manjarrez de Camus, sobre todo a partir de una lectura que hace de *El hombre rebelde*, donde abunda en lugares comunes, y que se han repetido a lo largo del tiempo al abordar una obra como la de Camus: a la vez que compararlo la mayoría de las veces con Octavio Paz en sus posiciones políticas y de hacerlo un novelista menor y de tesis, además de ensayista de lugares comunes, añade: “Su filosofía, que es muy amateur y solemne”, “el insufrible santurrón católico que es Camus”, novelista “de la adolescencia”, aun cuando su “mayor logro” sean algunas intuiciones no del todo desarrolladas en *El hombre rebelde*; en fin, la lista de “errores” de Camus se reduce a la frase tan conocida que decía: más vale equivocarse con Sartre que estar en lo correcto con Camus. La “crítica” más satisfactoria, es decir, que señala lo esencial del pensamiento camusiano, que he encontrado viene precisamente de un escritor, antípoda de Camus en más de un sentido, pero igualmente con ciertos aspectos que los hermanan, por lo que hay que pensarlo bien y no desecharla por principio: Charles Bukowski, en efecto, en su libro de cuentos *Música de cañerías*, comenta a través de uno de sus personajes la impresión que le deja la lectura de Camus; valga la extensa cita, además, pero que a mi parecer acierta en lo esencial para acercarse a una obra como la de Camus, el estilo: “Camus hablaba de la angustia y el terror y la miserable condición del Hombre, pero hablaba de ello de un modo tan florido y agradable [...] su lenguaje [...] yo tenía la sensación de que las cosas no le afectaban ni a él ni a su forma de escribir. En otras palabras, las cosas igual podrían ir sobre ruedas.” Y es precisamente acerca de su estilo donde se han perdido la mayoría de las discusiones acerca de Camus y su obra. Tal como veremos, es este estilo “florido y agradable” el que será en Camus una necesidad de claridad para comprender su tiempo; anteponiendo las brumas del nihilismo que había y veía en su tiempo, este argelino apuesta por la luminosidad mediterránea: es la elaboración de una tragedia apolínea, de luz, más que una dionisiaca, de la embriaguez. Como tampoco se trata de hacer en este trabajo un panegírico de Camus o su obra, parto de la afirmación de la importancia y actualidad de la obra camusiana según lo dice G. de la Fuente: lo que interesa de su obra es esa “voluntad secularizadora” para la tarea de pensar, aún. Cf. “¿Por qué Camus?”, en Héctor Manjarrez, *El camino de los sentimientos*, y “Elogio y recuerdo de Albert Camus como filósofo”, en Alberto Constante y Leticia Flores Farfán (coords.), *De olvidados y excluidos. Ensayos filosóficos sobre marginalidad*, Itaca-UAEM, 2007.

⁴ Este trabajo nace en gran parte pero no solamente gracias a la lectura de un ensayo: el de Anne-Marie Amiot, “Un romantisme corrige, ‘entre oui et non’”, aparecido en *Europe*, pp. 77-89; me parece que este trabajo problematiza acerca de esta relación difícil que tuvo Camus con el romanticismo, y ahonda en cuestiones que, en el presente trabajo, comento.

⁵ Cf. el ya mencionado estudio de Ann-Marie Amiot, p. 84.

⁶ Adriana Yáñez, *Los románticos: nuestros contemporáneos*, Alianza Editorial, p. 57.

⁷ “Montaigne habla con y desde la memoria humana. Su escritura es una certera y amena combinación de experiencias personales en comunicación con el tiempo de la humanidad [...] Leyendo a Montaigne nos convencemos de la profunda significación moral de su escritura. Escribir para entender y entender para ayudarnos a vivir”, en Alberto Constante, “Un contemporáneo del barroco: Montaigne”, en *De olvidados y excluidos. Ensayos sobre marginalidad*, pp. 11-29.

⁸ Véase su prólogo a las Máximas de Chamfort; sobre este trabajo nos detendremos más en otra parte, pero valga la pena esbozar algunas ideas que serán importantes para comprender la obra camusiana. Camus considera que la diferencia entre Chamfort y los moralistas de su tiempo es que aquél elabora una obra novelística, que a fin de cuentas es una obra moral, es decir, que mientras, por ejemplo, La Rochefoucauld elabora “ecuaciones”, Chamfort hace una descripción que llega hasta el ámbito de la acción del hombre, esto es, que retrata más una moral, una manera de estar en el mundo, que una verdad reducida a su mínima expresión.

⁹ Ángel Ramírez Medina, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰ André, Comte-Sponville, “El gusto de vivir”, en *Impromptus*, p. 56

Capítulo 1

¹ Roger Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, p. 31; añade: “La melancolía podía desequilibrar a quienes traspasaban fronteras prohibidas, invadían espacios pecaminosos y alimentaban deseos peligrosos”, y podría preguntar: ¿no fueron esas fronteras, esos espacios por los cuales el romanticismo transitó siempre?, y por otra parte, ¿no habría visto esto precisamente Camus? Esto es, pudo haber visto Camus en el romanticismo una forma de desmesura, que inevitablemente llevara al nihilismo, a la negación de lo que supuestamente se quería restablecer: la vida.

² Cf. Aristóteles, *Ética nicomaquea*, Libro X, donde señala: “Que todos estos atributos se encuentran sobre todo en el filósofo, no es difícil verlo. Por ende, él es el más amado de los dioses, y también naturalmente el más feliz; y de este modo, aun por este concepto, el filósofo será el más feliz de los hombres”, 1179a 22-23. Aquellos atributos que se encuentran sobre todo en el filósofo son: “que desenvuelve su energía espiritual y que cultiva su inteligencia [...] Si los dioses toman algún cuidado de las cosas humanas, parece puesto en razón que reciban contento de lo que es el hombre lo mejor y lo más próximo a ellos (a saber, la inteligencia) y también que recompensen a los hombres que aman y honran sobre todo este divino principio, puesto que éstos cuidan lo que los dioses aman, y se conducen con rectitud y nobleza”. La cuestión entonces de la relación entre los dioses y los hombres, y la consecuente felicidad que se provoca en éstos, se remonta ya muy lejos. La melancolía romántica y por tanto la moderna no serían sino la expresión de este desacuerdo, entre los dioses y el hombre, en esta difícil relación con la divinidad. Véase también Kyzza Terrazas, *Melancolía y reflexión filosófica*, tesis de licenciatura en Filosofía, 2001, p. 55, donde retoma el tema de la felicidad en un autor tan poco atendido en este aspecto como Freud: “Pero antes que esto [de la pregunta por el sentido de la vida] ¿qué espera el hombre de la vida? Freud da una respuesta sencilla y convincente: la felicidad”. En este sentido puede verse el tema de la felicidad como un tema siempre presente en la filosofía, y más aun, humana, problema me atrevería a decir esencial para su propio desarrollo, pues es a donde a fin de

cuentas van a recaer todas las reflexiones de los filósofos, en la felicidad como una pregunta ante este estar en el mundo.

³ Anabelle Quesada Guardia, “El humanismo de Albert Camus”, en *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XXVIII (67-68), p. 131.

⁴ Hay que recordar las palabras de Fernando Savater en cuanto al carácter de extranjero del filósofo: “Insisto en el carácter de [...] *desarraigados* [subrayado mío] de los primeros filósofos [...] Ese filósofo con memoria pero sin raíces, que ha roto amarras, [...] expresa [...] el asombro y la desazón de quien se encuentra solo frente al abigarramiento extenso del mundo, asediado por mitos, leyes, supersticiones y conocimientos prácticos de diversa índole”, parecido además a las características que se mencionan de la melancolía. Aristóteles, filósofo extranjero, y paralelo de Camus: filósofos marginales, o de la marginalidad, que escriben desde el centro, desde un centro que parece incomprensible; ambos son pensadores que las más de las veces expresaron su condición de extranjeros.

⁵ Véase la nota 2 de este capítulo. Insisto en el carácter no tanto racional de la filosofía, como práctico, pues de lo que trata el pensamiento camusiano a fin de cuentas, como lo expresa él mismo, es de saber no tanto cuáles son los principios últimos del mundo, o de expresar un saber racional, valga decir metafísico, sino se trata de un saber de índole práctica: asumiendo la muerte de dios, se trata de saber cómo vivir sin él, sin principios racionales en el mundo, pues en todo caso, si hay un sentido último que fundamente toda comprensión racional, no puede conocerse. Se interesa, pues, su pensamiento, no en el carácter “ontológico” de la existencia, cuanto del sentido que se le pueda dar a ella.

⁶ Albert Camus, *Bodas, passim*. Esta obra hay que verla como una especie de *summa* camusiana, esto es, donde se condensa lo que, con palabras más o menos, trató su quehacer tanto literario como de pensador; son un conjunto de ensayos en donde, aparte de la belleza y parquedad de su estilo, tratan de los temas esenciales de su obra.

⁷ Se trata de una tragedia en el sentido que exige un cumplimiento de un destino, y éste es para Camus la felicidad, el desarrollo del hombre en su mundo, aceptando lo que lo puede negar pero sin dejar por eso de pelear en contra de ello. Si la tragedia es el conflicto entre dos órdenes distintos, y de esto la tragedia griega es pródiga en ejemplos, en Camus se trata sobre todo del orden de la vida, del mundo, de la naturaleza y el silencio en que se puede vivir en ella, y la exigencia histórica, el mundo de los demás: la soledad y el compromiso con la libertad, si bien en cierto modo pueden parecer opuestos, en el escritor argelino se trata justamente de conciliarlos; de ahí el carácter trágico, paradójico de su obra: vivir la tragedia.

⁸ Anne-Marie Amiot, “Un romantisme corrige, ‘entre oui et non’”, p. 88, en revista *Europe*.

⁹ Pablo Fernández Christlieb, “La melancolía: una depresión cultural”, en *La Jornada semanal*.

¹⁰ Rafael Argullol, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, p. 261.

¹¹ Pilar Calveiro, “La memoria como resistencia: memorias y archivos”, pp. 44-45, en Esther Cohen y Ana M. Martínez de la Escalera (coords.), *De memoria y escritura*, UNAM, 2002.

¹² “Armando Alanís, entrevista con Roger Bartra”, en *La Jornada Semanal*, 1 de noviembre de 1998.

¹³ Eduardo Kyzza Terrazas, *Melancolía y reflexión filosófica* “Lo que el hombre *siente* lo conduce a actuar de cierta manera particular y a fijarse reglas para su comportamiento [una moral, podría decir]. A su vez, estas normas –y la forma en que son afectadas por la historia cultural e individual- moldean su sensibilidad. En este sentido, podemos ligar nuestra definición filosófica [de la melancolía] –que se refiere a un conjunto de ánimos o estados mentales inusuales- al espectro de la sensibilidad humana: ¿cómo reacciona el filósofo frente a lo que siente?, ¿cómo lo interpreta?, ¿a dónde lo conduce? Nuestra premisa es, por supuesto, que dicha sensibilidad puede ser melancólica”, p. 25

¹⁴ “La búsqueda de la verdad o de Dios –en general de cualquier “objeto” deseado- constituye un camino en donde el héroe –el genio, el filósofo, el místico: todos ellos melancólicos- encuentra cierto placer en la contemplación tormentosa del objeto amado e inalcanzable. A esta tensión entre ánimos –lucha de opuestos y, por tanto, motor- es a lo que llamamos dialéctica de la melancolía”, *idem*, p. 52, si bien hay que tener en mente lo que por ejemplo comenta Comte-Sponville, al mencionar que en la melancolía no es posible encontrar una dialéctica, o, como él la llama, la melancolía es una “dialéctica sin perdón”, esto es, que en la melancolía, a diferencia de la tragedia, no puede encontrarse una “superación” de los elementos que en ella se encuentran –el mundo y la conciencia del hombre, por decir-, sino que existe en ella, en la melancolía, un estar que no se mueve, o que lentamente la melancolía hace al pensamiento inamovible.

¹⁵ Cf. Adriana Yáñez, *Los románticos: nuestros contemporáneos*, sobre todo el capítulo 4, así como de la misma autora, *El nihilismo y la muerte de Dios*, CRIM-UNAM, 1996, pp. 101 ss. Maurice Blanchot, comentando este hecho, de que “Dios ha muerto”, agrega: Dios ha muerto, porque nosotros lo hemos matado. Esta rebeldía es necesaria para la afirmación del hombre. [...] La muerte de Dios faculta al hombre para conocer sus verdaderos límites, para abandonar su refugio y experimentar sus propias posibilidades, para devenir plenamente responsable de sí mismo, es decir, creador”, lo cual pone en juego el problema esencial y donde se separan por una parte Camus y el romanticismo: la libertad. Para el primero siempre hay límites ante los cuales hay que retroceder; y estos están marcados por la vida, por el compromiso de lucha, por afirmar la vida desde cualquier punto de vista. La libertad no es absoluta: la vida es su medida, por tanto, la justicia, a partir de la belleza, esto es, de un acuerdo con el mundo en donde no se desprecie nada. Para el romanticismo, la libertad era absoluta, por tanto, ni la vida significaba un límite, antes bien, se le veía como parte de una “traba” de la libertad. Maurice Blanchot, “Al lado de Nietzsche”, en *Funes*, núm. 1, primavera 2004, pp. 34-40.

Capítulo 2

¹ Adriana Yáñez, *Los románticos...*, cap. 9.

² Esther Cohen, “Albert Camus: un ejercicio de memoria”, pp. 152-154, en Esther Cohen y Ana M. Martínez de la Escalera, *op. cit.*

³ Adriana Yáñez, *op. cit.*

⁴ Adriana Yáñez, *El nihilismo y la muerte de Dios*, UNAM-CRIM, México, 1996, “Introducción”, pp. 13-15. Hay que resaltar la importancia de este tema en la obra de Camus: en mi opinión, adelantó a Nietzsche en cuanto éste aún sigue en la vena romántica: Dios es un más un sentimiento que una idea,

más un concepto que debe provocar algo que uno que haya que comprenderse; pero sobre todo, está ahí, o estuvo. Para Camus, primero fue la Naturaleza y luego, si es posible y necesario, un dios.

⁵ Citado en Rafael Argullol, *El héroe y el único*, p. 63. Este romanticismo ávido de belleza, como lo fue el alemán, por ejemplo, es el que al respecto Camus se encuentra más ligado, lo que explicaría ese rechazo al romanticismo escolar como fue el del Lamartine, y del cual Camus no comparte nada. También explicaría que del escritor alemán el argelino haya puesto como epígrafe en uno de sus libros, *El mito de Sísifo*, para comprender hacia dónde se encaminaba su pensamiento. Así, es del romanticismo sobre todo holderliano del cual Camus sigue el itinerario, aunque, claro, sin compartirlo del todo.

⁶ Anne-Marie Amiot, *op. cit.*, pp. 86-87.

⁷ A. Yáñez, *Los románticos...*, *op. cit.*, p. 72.

⁸ Anne-Marie Amiot, *op. cit.*

⁹ Cf. Ángel Ramírez Medina, *La filosofía trágica de Albert Camus*, p. 49. Cercano a ese optimismo nietzscheano tras el conocimiento de la muerte de dios, Camus no comparte sin embargo toda la euforia: pues si Nietzsche ve en este acontecimiento una oportunidad para afirmar una libertad de los valores a aquél anclados, Camus ve una forma de no poder rehuir del nihilismo, como una consecuencia. Y es que, tal vez, aún estemos como ese otro fragmento nietzscheano, de que tal acontecimiento haya sucedido apenas, o, dudando más, de que haya sucedido. Por este motivo, porque nos llevaría a una cadena de causas para encontrar el origen de la muerte de dios y buscar, detectives metafísicos, las consecuencias y causas para tan grande suceso, el escritor francés dice: si no es posible conocer del todo las consecuencias de esa muerte, ni si ha sucedido realmente, hay que hacer *como si*, pues de lo que se trata es de vivir asumiendo que haya sucedido así. Razón ésta, por otra parte, de que Camus no se haya preocupado por la metafísica ni una ontología, pues no le interesa fundar ni explicar ya sea la absurdidad del mundo, sino de exponerla y comprenderla, sin remontarse a la causa de la causa de la causa..., sino para encontrar, en cierto modo, un manual de sobrevivencia en el naufragio que supone la muerte de dios, por tanto, de los valores; en fin, de enfrentar cualquier tipo de nihilismo.

¹⁰ A. Yáñez, *op. cit.*, p. 37: “[Nietzsche] está poniendo en cuestión dos mil años de historia de la metafísica en Occidente. [...] Nietzsche plantea la muerte de Dios [...] en el plano de la existencia concreta: de la moral, de la política, de los valores que rigen nuestras vidas. [...] es la soledad del hombre en la tierra.” En tal caso, no puede pensarse “la muerte de dios” como un hecho que puede pasarse de largo por cualquier pensamiento, antes bien, hay que tomarlo como fundamento e inicio desde el cual la reflexión es posible: su muerte, el decreto de tal suceso, marca ya el pensamiento.

¹¹ Pero la melancolía, nos dice Roger Bartra, siempre estuvo presente aun en épocas como la Ilustración, y tan cercana a pensadores como Kant. “La melancolía era una forma que eludía la razón y que conducía a los espacios oscuros y grandiosos donde los ojos del filósofo están ciegos y son incapaces de comprender los misterios del placer y del horror”, y el mismo antropólogo se aventura a señalar en Kant un iniciador del romanticismo, en el sentido de que esos espacios oscuros y grandiosos lo seducían: “Esta obsesión por la libertad [la autonomía del hombre] convirtió a Kant en un impulsor del romanticismo, a pesar de que detestaba las manifestaciones románticas. Pero las odiaba porque ejercían sobre él una extraordinaria seducción, como hemos visto, en su fascinación por las extravagancias, el mundo de los espíritus, las fantasías místicas, el desorden mental llevado a límites

delirantes, las visiones oníricas, la esperanza en el más allá y la melancolía sublime.” Si bien podría discutirse esa “extraña seducción” sobre esos temas, que el romanticismo hizo suyos y llevó hasta límites más allá de la razón kantiana, sí creo que Kant fue un iniciador del romanticismo, pues en la Ilustración siempre hubo huecos por donde esos temas, que no encontraban en la razón su sitio, en el romanticismo tomaron carta de ciudadanía. Véase a este respecto el comentario que hace A. Yáñez en relación con Kant y el romanticismo: “Kant establece los límites de la razón” fiel representante de la Ilustración pero quien fue maestro de Schelling y Fichte, quienes rompieron con esos límites de la razón. “En el pensamiento está el germen que rehabilita la facultad de la imaginación creadora, [...] el germen que redescubre los vínculos del sujeto con lo bello y lo sublime”, p. 58.

¹² Cfr. A. Yáñez, p. 63: “Hegel muestra cómo el siglo XVIII, la Ilustración, culmina con la defensa de lo útil, tanto en el plano del materialismo como en el de la religión. Todos los valores humanos dependen, en última instancia, de la utilidad.” Así, tenemos que en el marqués de Sade, se muestra el cuerpo como un útil más, una herramienta a partir de la cual debe obtenerse el placer, como fin último de su naturaleza; y este aspecto, además, fue el que la filosofía contemporánea a Camus rescató: Bataille, por ejemplo.

¹³ Roger Bartra, *Cultura y melancolía*, p. 229. Y continúa: “La melancolía se convierte en una red mediadora que comunica entre sí a seres que sufren o intentan comprender la soledad y el aislamiento, la incompreensión y la dislocación, la transición y la separación”, lo que lleva a suponer que existe algo así como un lenguaje melancólico, una manera de comunicarse entre quienes padecen melancolía, y la ven como una forma de comunicarse con quienes sienten el malestar de la pérdida de la unidad: así, podría ser este el caso de Camus y el romanticismo: la melancolía que unió miradas que querían comprender su tiempo; desde la melancolía se traza un puente que llevaría del romanticismo a Camus, puente de la modernidad a la duda, pero también entre intereses que no están tan separados como a primera vista pudiera parecer.

¹⁴ Sigmund Freud, *Duelo y melancolía*, pp. 244-245. En Freud, hay que señalarlo, la melancolía deja de ser, como el héroe camusiano, una situación extraordinaria; lo que sucede en ambos casos es que nos hemos dado cuenta de nuestra condición. Es decir, que la melancolía es, como lo sugería alguien, es lo más común que hay en el mundo, pero que son menos quienes se dan cuenta de esta condición. La melancolía es un saber que se siente, un sentimiento que se sabe, y que se refiere a la condición humana, desde la experiencia propia de falta, de la “pérdida de objeto sustraída de la conciencia”, pero sobre todo se trata de un padecer que proviene de saberse mortales y que la felicidad, si imposible, no por eso menos anhelada.

¹⁵ Roger Bartra, *El duelo de los ángeles*, pp.140-141.

¹⁶ Jean Starobinski, “La tinta de la melancolía”, en revista *Casa del tiempo*, vol. IX, núm. 92, diciembre 1989.

¹⁷ Rafael Argullol, *op. cit.*, pp. 20-21.

¹⁸ Dice Camus en *El verano*, p. 28: “Ya nunca seremos solitarios, pero no es menos cierto que tampoco el hombre puede prescindir de la belleza y esto es lo que nuestra época parece ignorar”, y en esta ignorancia, que es igual al conocimiento de los límites, ve Camus el origen del nihilismo europeo y su sombra en forma de guerra que se espesa cada vez más sobre los hombres. Así como el romanticismo

vio en el concepto de belleza esa otra forma de encontrar lo que de humano hay, Camus vio en ella la esencia del actuar humano; toda otra forma de hacer de ella una manera de salir de los límites, en el escritor francés se llama nihilismo. Podría pensarse que su pensamiento es otra forma de clasicismo, y este no es el caso discutirlo; sólo diré que, si es verdad, no por eso su pensamiento trata de oponerse al romanticismo, sino de expandirlo.

¹⁹ “Para ellos [los griegos] la equidad suponía un límite en tanto que todo nuestro continente se revuelve buscando una justicia que pretende ser total”, *El verano*, p. 25. Para Camus, la justicia se tratará sobre todo de ejercer la medida, el suyo es un pensamiento de los límites, sean de donde vengan los intentos totalitarios que quisieran romperlos.

²⁰ Hay que subrayar el papel del ejercicio del periodismo como forma de continuación del pensamiento camusiano, pues lo completa y lo define. No profundizaremos esta veta rica del pensamiento camusiano, por otro lado, pues nos desviaría de los límites del presente trabajo; sin embargo, y es pertinente decirlo, sólo indicaremos que el periodismo, así como el trabajo teatral, fueron parte integral del desarrollo de su obra y que para comprenderla no hay que perder de vista nunca que su trabajo en estos aspectos amplió y muchas veces clarificó sus posturas tanto políticas como filosóficas, sin llegar a ser definido como novelista de tesis o dramaturgo comprometido, “realista”. Además, si Camus se enfrentó a toda clase de totalitarismo fue porque vio en éste una forma de eliminación de la memoria y cancelación del futuro, por tanto, del presente; vio que éste estaba en riesgo, y que era preciso decirlo. El periodismo es la forma de afirmación de la temporalidad humana, esto es, de su finitud, dar testimonio del presente. En tal sentido, el doctor Rieux, en *La peste*, por ejemplo, sería el periodista ideal: sabiendo que su lucha no tiene final ni éxito y que es absurda, esto es, que desemboca en la derrota de su lucha, su trabajo interminable de narrar los hechos y al mismo tiempo el de enfrentarse a la muerte, hace uso del ejercicio de la memoria: el diario como forma de decir el presente y no callar ante la muerte inevitable. Así como para el romanticismo el viaje o la experiencia de la “otredad” tuvo el papel de testimoniar, confrontarlo, a su vez su presente, el real, por medio de las memorias o incluso los sueños también, en Camus este papel lo tuvo el periodismo, la crónica: testimoniar su presente para evitar que se volviera a cumplir: si su literatura nos es tan presente aún es por esta razón: que su tiempo es parte del nuestro todavía.

²¹ En *El verano*, su inagotable libro de ensayos.

²² *Idem*.

²³ Rafael Argullol, *El héroe y el único*, p. 313.

²⁴ “La creencia –creencia poética [pero no sólo poética, sino vital, y quizá sobre todo]- del fondo unitario del mundo es una atribución no sólo del Romanticismo, sino de todo pensamiento trágico”, Argullol, p. 182. Así, el pensamiento camusiano estaría inserto tanto en esta característica del pensamiento trágico.

Capítulo 3

¹ *El extranjero*, “estaba ocupado en gozar del bienestar que me producía el sol. [...] el agua estaba fría y me gustaba nadar. Nos alejamos con María y nos sentimos unidos en nuestros movimientos y en

nuestra satisfacción. [...] El leve ruido del agua removida nos siguió durante la mañana hasta que me sentí fatigado. [...] Se tendió [María] lado a lado conmigo y los dos calores, de su cuerpo y del sol, me adormecieron un poco. [...] Sentí sus piernas en torno de las mías y la deseé”. Esta tregua entre el extranjero y la naturaleza dura hasta que la historia, por decirlo así, entra en escena: cuando el árabe, y con él el sol siempre presente, le hacen ver a Meursault que la historia es irreversible, que las bodas con la naturaleza son momentáneas.

² André Comte-Sponville, *Impromptus*, p. 64.

³ Jean Daniel, “Perfil. Albert Camus”, *Letras Libres*, p. 82. [nota] Compárese la opinión A Yáñez: “El vocablo romántico ha sido despojado de su verdadero contenido. Cuando hablamos de romanticismo pensamos, por deformación o ignorancia, en algo vago, discursivo, cursi, [...] Lo vemos como un idealismo confuso y desordenado.” Nada más lejano a la verdad, dice la autora, cuyas características enuncia: “el orden, la concentración, la elocuencia, la magia de la obra. [...] la profundidad, la intensidad y la interiorización.” pp. 85-87.

⁴ G. Rivara Kamaji, *El ser para la muerte*, p. 19.

⁵ André Comte-Sponville, *ibid.*

⁶ En Jean Daniel, *op. cit.* p. 82.

⁷*Ibidem.*

⁸ G. Rivara, *op. cit.*, p. 110. Y continua: “La muerte es un problema filosófico porque atañe al ser mismo del ser humano. [...] Preguntar por la muerte tiene sentido porque al hacerlo nosotros mismos nos ponemos en cuestión. [...] Es necesario intentar nombrar lo que hasta ahora nos ha parecido innombrable: la muerte misma, lo innombrable de ese cuerpo putrefacto que se llama cadáver y del que tanto adolecemos.” Pero en Camus este cuerpo es también objeto de goce, medio privilegiado a partir del cual se tiene conciencia de la residencia en el mundo; y por este cuerpo, por esta finitud que llevamos cada quien, el pensamiento de Camus se levanta como una forma de afirmarlo.

⁹ E. Cohen, “Albert Camus: un ejercicio de memoria”, p. 151, en *De memoria y escritura*.

¹⁰ “Prometeo en los infiernos”, en *El verano*.

¹¹ G. Rivara, *op. cit.*, p. 94. *Cfr.* R. Argullol: “Rasgo principal y punto de partida del *Yo heroico* romántico es su apercebimiento profundo de la condición mortal del hombre: el insuperado deseo de muerte, [...] Belleza, amor, vida, sueño, arte, ... nunca dejan de estar acompañados por este sentimiento que, más que ‘muerte física’, es de imposibilidad de inmortalidad, de ‘no poder amar y vivir como un dios’, por lo que la única posibilidad del romántico de plenitud, reside en la acción misma”. El romántico se enfrenta al fenómeno de la muerte con todas las armas del poeta: su palabra la vence, aunque momentáneamente; Camus, al tomar partido por la historia, cree que esa palabra poética, artística, puede ser puesta al servicio de la belleza, es decir, dar a la historia humana esa parte que le falta, que la trasciende, y que es un valor que se pone al inicio de la lucha por la libertad y justicia humanas.

¹² *El verano*, pp. 36-37. Dice más adelante: “En medio del más negro de nuestro nihilismo, sólo busqué razones que permitieran superarlo.” El nihilismo, una forma de afirmación de la voluntad de la razón, de todo absoluto que niega la vida, es el enemigo que hay que vencer en el pensamiento de Camus; el

nihilismo que olvida, además y como conclusión, la belleza, el mundo en su pura permanencia y presencia, mudo, total. Á. Ramírez Medina, pp. 56-57, comentando el concepto de tragedia en Camus, señala: “El mensaje de la obra camusiana no es sino éste: es necesaria la acción, la rebeldía para que emerja lo trágico con sus aspectos sublimes; la mera toma de conciencia acerca de los aspectos más oscuros de la existencia humana conduce a la perplejidad, a la parálisis. [...] Lo absurdo, entendido en este sentido, no satisface plenamente las exigencias de lo trágico: es necesario que el hombre actúe y [para esto] es necesaria la elección, [...] La compasión por lo humano será, en Camus, el elemento esencial que presida esa elección.” Así, el absurdo, una especie de nihilismo, no será en Camus sino un comienzo para terminar en la acción.

¹³ *Bodas*, p. 104.

¹⁴ Elsa Cross, *La realidad transfigurada*, p. 55-56.

¹⁵ Véase Á. Ramírez Medina, *op. cit.*, pp. 49-50

¹⁶ R. Argullol, p. 271.

¹⁷ Á. Ramírez Medina, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ *Cfr.* R. Argullo, p. 219.

BIBLIOGRAFÍA

- Amiot, A. "Un romantisme corrigé. 'Entre oui et non'", *Europe. Revue de littérature mensuelle*, num. especial dedicado a Albert Camus, 77:846 oct. 1999: 76-89.
- Argullol, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 1999.
- Artaud, Antonin, "Carta a Albert Camus", en *Palos de la crítica*, núm. doble 2-3, octubre 1980, México.
- Bartra, Roger, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, col. Argumentos, Anagrama, Barcelona, 2001.
- _____, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Pre-Textos, Valencia, 2004.
- Casa del tiempo*, vol. IX, núm. 92, diciembre 1989, México.
- Cohen, Esther y Ana María Martínez de la Escalera (coords.), *De memoria y escritura*, col. Ejercicios de memoria 3, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2002.
- Comte-Sponville, André, *Impromptus*, trad. Oscar Luis Molina S., Editorial Andrés Bello, Barcelona, 1996.
- _____, *Diccionario filosófico*, trad. Jordi Terré, col. Surcos 6, Paidós, Barcelona, 2005.
- Constante, Alberto y Leticia Flores Farfán (coords.), *De olvidados y excluidos. Ensayos filosóficos sobre marginalidad*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos-Editorial Itaca, 2007.
- Cross, Elsa, *La realidad transfigurada. En torno a las ideas del joven Nietzsche*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Fernández Christlieb, Pablo, "Siglo XXI: los simulacros, los cinismos y los incrédulos", en *Memoria*, núm. 167, enero 2003, México.
- _____, "La melancolía: una depresión cultural", en *La jornada Semanal*,
- García Bergua, Alicia, *Memoria e historia: la soberbia del olvido*, col. Correo menor, UAM, México, 1986.
- Garzón Bates, Mercedes, *De la ética a la frenética*, Editorial Torres Asociados, México, 2000.
- Lara Catalán, David, *La melancolía en tiempos de la modernidad*, Instituto de Estudios Universitarios-Plaza y Valdés Editores, México, 2001.
- Manjarrez, Héctor, *El camino de los sentimientos*, Ediciones Era, México, 1990.
- Murena, H. A., *La metáfora y lo sagrado*, col. Libros del laberinto, UAM, México, 1995.

- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, España, 2002.
- _____, *El Anticristo. Cómo se filosofa a martillazos*, trad. Carlos Vergara, Biblioteca EDAF, Madrid, 1985.
- _____, *La gaja ciencia*, Edivisión Compañía Editorial, México, 1998.
- Ostow, Mortimer, *La depresión: psicología de la melancolía*, trad. Antonio Escohotado, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- Ramírez Medina, Ángel, *La filosofía trágica de Albert Camus. El tránsito del absurdo a la rebelión*, Universidad de Málaga, 2001.
- Rivara Kamaji, Greta, *El ser para la muerte. Una ontología de la finitud*, UNAM-Editorial Itaca, México, 2003.
- Rougier, Louis, *Del paraíso a la utopía*, trad. Óscar Barahona y Uxoá Doyhamboure, col. Popular, FCE, México, 1984.
- Sabido Ramos, Olga Alejandra, *La modernidad sacralizada. El caleidoscopio mágico-religioso de la vida moderna*, col. Orígenes, Gobierno del estado de Hidalgo-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 1998, México.
- Salerno, Malvina E., *La sonrisa de los dioses*,
- Sánchez R., Andrés, “Sobre los ‘Carnets de Albert Camus’”, en *Revista de Occidente*, pp. 62-75, núm. 204, abril 1998.
- Steiner, George, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, trad. María Cóndor, FCE, 2007, México.
- Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. especial “Depresión y melancolía”, abril 1991, México.
- Wood, James, “La enfermedad vital”, en *Letras libres*, año 1, núm. 12, diciembre 1999, México.
- Yáñez, Adriana, *El nihilismo y la muerte de Dios*, CRIM-UNAM, México, 1996.
- _____, *Los románticos, nuestros contemporáneos*, CRIM-UNAM-Alianza Editorial, México, 1993.
- _____, *Nerval y el romanticismo*, CRIM-Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial, México, 1998.