



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
FACULTAD DE FILOSOFÍA
“DR. SAMUEL RAMOS MAGAÑA”

EL ABSURDO, UN PRIMER ACERCAMIENTO AL SENTIMIENTO CAMUSIANO

TESIS

Que como requisito para obtener el título de

Licenciado en filosofía

Presenta

Francisco Alejandro Andrade Valencia

Morelia Mich. Agosto 2023

Director de trabajo: Dr. Bernardo E. Pérez Álvarez

“conocer para crear”



ÍNDICE.

ÍNDICE	1
Resumen	2
Abstract	2
Introducción	3
Capítulo primero: El encuentro con el lector.	7
1.1 El rescate de la pregunta filosófica.	8
1.2 La narración como intimidad con el lector.	12
1.3 El carácter de la relación.	18
Capítulo segundo: Un absurdo provisional.	21
2.1 El contexto camusiano.	22
2.2 El sentimiento del pensamiento absurdo	26
Conclusiones.	34
Bibliografía.	35

Resumen

La crisis de la metafísica, la muerte de Dios o el fin de la sociedad europea, son conceptos que se deben entender al hablar del absurdo camusiano, ya que ahí es donde se encuentra concentrado el clima existencialista.

Sin embargo, el presente proyecto reconoce que la literatura, como también la filosofía, se encuentran en una íntima relación por la constante búsqueda del *autoconocimiento existencial*. Y es que gracias al constante encuentro entre conciencia y mundo es que surge el absurdo como respuesta en ambos campos, por ello establece un primer acercamiento que fomente la discusión del absurdo y en específico el camusiano, es lo que se encuentra en el presente.

Palabras clave: existencialismo, crisis, absurdo, autoconocimiento, filosofía.

Abstract

The crisis of metaphysics, the death of God or the end of European society, are concepts that must be understood when talking about the Camusian absurdity, since that is where the existentialist context is concentrated.

However, this project recognizes that literature, as well as philosophy, are in an intimate relationship due to the constant search for existential self-knowledge. And it is that thanks to the constant encounter between conscience and the world, the absurd arises as a response in both fields, for this reason it establishes a first approach that encourages the discussion of the absurd and specifically the Camusian one, it is what is found in the present.

Keywords: existentialism, crisis, absurd, self knowledge, philosophy.

Introducción

Generalmente trabajos como este son pensados y escritos sobre un gran tema, tradición o autor destacado en el campo filosófico. Pero este trabajo surge de la inquietud por encontrar una visión y, sobre todo, una actitud que sirva como base para desarrollarse en la filosofía actual, nunca como un gran *opus* filosófico, sino como aquel rastro de similitud al cual apelamos cuando la nitidez filosófica oculta las certezas que conforman la existencia de *quién* pregunta. El entierro del sujeto en la modernidad tardía es un fenómeno que cada vez se hace más común y que podría ser identificado como uno de los momentos en que el sujeto se encuentra descentricado de sí mismo. Por lo que es necesario encontrar un esquema de pensamiento que rescate al individuo como diferencia y no más como repetición, proponiendo que lo trascendental pase a un segundo término. El absurdo es pues el sentimiento donde encontramos una alternativa basada en un proceso de simpleza, teniendo únicamente como certeza la muerte.

Bajo esta tenue idea y antes de figurar un acercamiento al absurdo, se debe esclarecer un par de sobreentendidos. El primero corresponde a suponer que en algún momento fue un paradigma la conciliación del sujeto consciente consigo mismo. Es decir ¿existe algún movimiento, autor o texto, que haga resonar en la historia la duda por la existencia? Esta primera pregunta es por sí misma un tema de investigación bastante amplio, ya que conlleva al análisis *sin prejuicios* de cada una de las corrientes y posturas filosóficas. Pero en este trabajo la respuesta espera encontrarse desde el presente título, hasta la conclusión. Donde el acercamiento al absurdo camusiano no sólo es el movimiento a tomar como parámetro, sino también el acto camusiano rebelde, que es su pensamiento.

Sin embargo, también es cierto que fuera de este, podemos encontrarnos con el muy conocido existencialismo, que a mi parecer se pronuncia como una opción singular a lo largo de la historia de la filosofía. Ya que es hasta el día en que este trabajo se escribe, el movimiento más cercano a concientizar y tratar el clamor de la existencia como un problema central en la filosofía. Hecho que ha servido de referencia para encontrar a Camus y su obra como posible *acto* para este proyecto. Sea o no parte del existencialismo, el autor figura como parte del círculo que desarrolló en la sociedad de los años 40 a 50, preguntas relacionadas al sentido de

la vida y, a cómo regirse ante tal indeterminación, este hecho más allá de ser el proyecto existencialista, habría el panorama a una novedosa condición humana.

Aunque, sería injusto atribuir dicho tema como exclusivo de la época existencialista, al señalar textos clásicos de la filosofía como el *Fedro*¹ donde encontramos una muestra de la desarrollada pregunta por la muerte, cuando Sócrates habla con Fedro a propósito de un discurso escrito sobre el amor y, en cambio hace ver que el alma es la que dota de sentido a cada individuo; también se puede señalar la pregunta del hombre por sí², hecha por San Agustín al encontrarse reflejado ante los ojos de Dios. Así es que, mostrar que los existencialistas no son los primeros en tratar el tema en filosofía es sencillo, mas en este trabajo no se duda de la existencia de tal preguntar en la historia de la filosofía, antes bien, llega a la conclusión que los llamados existencialistas sólo son homologadores del preguntar por la existencia, como también desarrolladores de otros temas derivados en la filosofía y, que su gran aporte a la pregunta se da cuando ni Dios, ni el alma son necesarios para responder tal cuestionamiento.

Caigamos pues en el juicio que la pregunta por la existencia no corresponde a la creación de un desarrollo trascendental, coordinado y acotado en una época en concreto. Ya que incluso si señalamos los personajes que componen este esquema Sartre, Beauvoir, Heidegger, Camus e inclusive Kierkegaard, es claro que a pesar de ser considerados existencialistas presentan una clara incompatibilidad, tanto en áreas de estudio, como en intereses personales; sin embargo, visiblemente es innegable que forman parte de un sentido común, con lo cual catalogarlos como existencialistas responde a una mera cualidad en su filosofar y no a una filosofía unitaria.

En esta breve reflexión, encontramos instaurado en la historia de la filosofía el paradigma que este trabajo ha de tratar. Además de proporcionar una salida momentánea a la gran pregunta hecha en torno a la figura camusiana ¿es Albert Camus un filósofo? y más allá ¿es un filósofo existencialista?, estas preguntas seguramente son irrelevantes en este punto donde ya se ha decidido hablar de él como un filósofo, pero no está de más hacer notar que no solo se alude a

¹ Platón, *El Fedro*, España: Gredos, 2010, p 793-808.

² Cuando Agustín de Hipona en el libro X dice “Mihi quaestio factus sum” “me he convertido en una pregunta para mí mismo” en Confesiones, concentra en una frase el sentimiento del desconocerse.

la inserción de un personaje en la filosofía, sino que es la posibilidad de debatir trabajos como el presente desde enfoques renovados.

Ello es posible siempre y cuando se entiendan dos categorías por las cuales Camus se negaba a ser llamado filósofo. El rechazo de la primera se debe a la concepción que se tenía en la época alrededor de la filosofía, donde los que se decían ávidos de ella, procedían como si de un dogma se tratase, imponiendo la creencia en la razón y que es esta la conductora del único sistema para hacer filosofía; caracterización que a ojos de Camus resultaba conflictiva. Éste, contagiado de cierta desconfianza, asume un papel más de espectador ante la narración del mundo, excluyendo a sí mismo decirse filósofo³. Por otra parte, la segunda categoría, el existencialismo, es rechazada por ejemplo en *El mito de Sísifo*⁴, donde el autor se propone hacer una crítica de las filosofías existencialistas, a propósito de las sentencias encontradas en Chestov, Jaspers y Kierkegaard, los cuales sirven como ejemplo para criticar la incoherente búsqueda de lo trascendente en aquel estado que no aspira a serlo; la siempre retorcida razón que lleva a buscar en los escombros lo que antes han destruido o bien, la muy conocida frase “a mí no me gusta la ya demasiado célebre filosofía existencial, y, para decirlo todo, creo que sus conclusiones son falsas”⁵. Es claro que la aversión del autor no se encuentra en el área de estudio o en la pregunta por la existencia, sino que es el contexto referente para ambas categorías.

Ahora bien, una vez aclarado el por qué se ha de tratar a Camus como pensador y, el cómo su respuesta se diferencia de los pensadores clásicos, así como también de sus contemporáneos. Toca advertir que la investigación aquí presentada, está construida en su mayoría alrededor de las obras, *El extranjero* y *El mito de Sísifo*, las cuales no son sus primeros escritos, como bien señala Herbert Lottman⁶, pero sí las que le llevan a establecer una conciencia de lo absurdo. Se debe precisar que en tanto ellas son las principales directrices del presente ensayo y, a

³ En la introducción de *La muerte en el pensamiento de Albert Camus*, se encuentra una cita directa a la página 1427 de la Bibliothèque de la Pléiade, tomo segundo, donde se lee: “No soy un filósofo. No creo lo bastante en la razón para creer en un sistema” (Albert Camus, Cit. Ana Rosa Pérez, y Antonio Zirion, *la muerte del pensamiento de Albert Camus*. México: UNAM, 1981).

⁴ Donde se lee: “ahora bien, para atender a las filosofías existenciales, veo que todas, sin excepción, me proponen la evasión. A través de un razonamiento singular, partiendo de lo absurdo sobre los escombros de la razón, en un universo cerrado y limitado al humano, divinizan lo que los aplasta y hallan una razón de esperar en lo que los despoja” (Albert Camus, *El mito de Sísifo*, 3ª ed. Madrid: Alianza, 2012, p 49)

⁵ Albert Camus, *Crónicas (1944-1953)*. Madrid: Alianza editorial, 2014.

⁶ Herbert R. Lottman, *Albert Camus*. Madrid: Taurus, 1982.

modo de respetar el pensamiento camusiano, se ha procedido con cautela, consultando a la editorial *Alianza* y *Tomo* como fuentes en español, además de la edición de *Gallimard* en francés, esto es con el propósito de no mezclar ninguna creencia metafísica, como el autor advierte. Con este mismo fin, se han excluido obras que, si bien son contemporáneas y relacionadas al área de estudio, no cumplen con dicha advertencia, como puede ser la de Edward Ordoñez⁷, el cual se enfoca en una condición humana desde un enfoque psicológico. O el de Susana Cordero⁸ quien atiende a la felicidad basada en una moral camusiana. Cuando en verdad el autor no ha referido nunca, ni a una condición directamente, ni a la felicidad como parte de su obra. También han quedado fuera aquellas obras que, a pesar de respetar la advertencia, resultan ser solamente informativas, el caso que puede señalarse es el de Michel Onfray⁹ o cualquiera que gire alrededor de las epístolas sostenidas con Sartre¹⁰.

⁷ Edward J. Ordoñez, “La condición humana: de la muerte y el suicidio. Una lectura de la obra de Albert Camus”. *Guillermo de Ockham*, vol. 8, núm. 1 (2010): 183-195. URL: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105317327015>

⁸ Susana Cordero, *Albert Camus, de la felicidad a la moral: ensayo de elucidación ética de su obra*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2020.

⁹ Michel Onfray, *L'ordre libertaire: La vie philosophique d'Albert Camus*. Paris: Flammarion, 2012 .

¹⁰ Ronald Aronson, *Camus y Sartre: La historia de una amistad y la disputa que le puso fin*. Valencia: Universidad de Valencia, 2006.

Capítulo primero: El encuentro con el lector.

Thou reader throbbest life and pride and love the
same as i,
Therefore for thee the following chants.

Whitman, *Leaves of Grass*

1.1 El rescate de la pregunta filosófica.

Si se quiere hablar del absurdo en términos filosóficos, es necesario tener en cuenta por lo menos dos preguntas de suma importancia: ¿Qué es? y ¿Cómo se identifica? Estas se vuelven fundamentales para un desarrollo estable del tema. Pero para lograrlo, también surge la pregunta ¿dónde se encuentra con mayor frecuencia la característica absurda? Bajo esta petición es que la claridad se torna en la figura de la literatura y, para ser más específico, en la camusiana; aunque muy prontamente se presenta el inconveniente que ya se ha prefigurado en la introducción, donde el autor recalca su falta de empatía al ser encasillado como filósofo, y claro, también como existencialista. Inconveniente que ya se ha señalado antes en la introducción, pero que pronto será resuelto mediante la sentencia de esta primera parte de la investigación. Con ánimos de aminorar la ruptura cada vez más amplia que existe entre literatura y filosofía, es que un capítulo que resalte las cualidades que ambas áreas comparten, hará posible su comunicación fuera de una relación impositiva; además que en el fondo se trata de un primer paso al absurdo el cual es aquí (en la literatura) donde se hace más frecuente. proponiendo por demás la posibilidad de que la literatura sea formadora de realidad, y por ende, la obra de nuestro autor sea el eje base de un pensamiento filosófico.

Ahora, toca señalar brevemente el complejo carácter que la literatura posee con respecto a la filosofía, y cómo es que su encuentro es posible. Anteriormente, la literatura no era más que una herramienta de comprensión para algo más complejo; desde las parábolas bíblicas, hasta los ejemplos filosóficos, la han usado como transición de ideas. Pero cuando Kundera¹¹ analiza las conferencias impartidas por Husserl en 1935, sobre la *Crisis de la humanidad europea*, si bien su intención era la de rescatar y defender la literatura de estándares y virtudes que se esperaban de otras áreas, terminó por bien lograr remarcar un par de características ahora pertinentes. La primera versa sobre su propia conclusión, donde ésta (la literatura), se encuentra en un desarrollo des-sincronizado de áreas tales como la *ciencia*¹², así

¹¹ Milan Kundera. *El arte de la novela*, España: Tusquets, 2000, p 2 - 7.

¹² Kundera generaliza a propósito, ya que sería fútil nombrar cada una de las *ciencias* que abarcaran este conocimiento "El desarrollo de las ciencias llevó al hombre hacia los túneles de las disciplinas especializadas. Cuanto más avanzaba éste en su conocimiento, más perdía de vista el conjunto del mundo y a sí mismo, hundiéndose así en lo que Heidegger, discípulo de Husserl, llamaba, con una expresión hermosa y casi mágica, "el olvido del ser". (Milan Kundera. *El arte de la novela*, p 2)

como de épocas vanguardistas: esta es la conclusión, que hasta el lector más casual dará cuenta al reparar en los argumentos y que además se anuncia en el título: *El arte de la novela*, pero si bien este es el objetivo, aún no es clara la contribución a nuestro pequeño proceso. Analicemos un poco más esta sentencia, ya que no sólo refiere a que la literatura efectivamente es un arte, sino que ella, en la condición de arte, tiene como trasfondo: El arte es en sí y para sí. Esta sentencia es la misma para cualquier área que pretenda establecer un estudio de sí misma. Sin un contexto fiel al área que ha de ser juzgada, representa un esquema falso, además que imposibilita formular cualquier juicio con sentido y ello es faltar al carácter mismo de la investigación.

Con esto en vista, se inauguran un par de características en la literatura que se pueden resumir en: la literatura pertenece al arte y, ésta, en tal calidad, es ella misma su reguladora, además de que cualquiera fuera de su área, debe antes preestablecer bajo sus términos una relación coherente. Pero hablar de caracterizaciones prudentes no es presentar una relación estable, en cambio, parece que la aleja más de nuestro interés perseguido. Tal vez se deba a que la principal diferencia en el arte es la determinación que las obras mismas poseen; a diferencia de otras áreas, las cuales han sido impulsadas por la investigación de lo novedoso fundado en la aparente superación epistemológica. Las artes se han instaurado en el redescubrimiento, la aceptación y la rebeldía que se puede instaurar en la historia.

Ello permite esclarecer que existe una idea basada en épocas independientes que, a pesar de nombrarse igual, no son equiparables. Es decir, áreas como literatura, arte, arquitectura, historia o filosofía, por decir algunas; pueden figurar por ejemplo en la posmodernidad, modernidad y transmodernidad, entre otros; Sin tener relación con la *doxa* en turno y sin perder su autonomía. Un ejemplo esclarecedor podría ser el arte español de los años 30s, donde pocos citan el afianzamiento de lo posmoderno: cuando Federico de Onís habla de los poetas posteriores a Rubén Darío, formula este concepto y es usado por un tiempo en sus obras. Pero es poca la relación con aquello que en lo sucesivo dará forma a movimientos como el *Black Mountain College*; o lo que en áreas de arquitectura surgirá para desarrollarse con plenitud en los años 70s, y que hasta la actualidad es la idea más conocida. En realidad, el concepto hoy día usado, poco tiene que ver con la intención de Onís, más allá de la simple penalización que hace una nueva categoría para nombrar aquellos posteriores a Darío, el

mayor representante del movimiento literario moderno en español. Sin embargo este ejemplo también remarca lo que tanto para Kundera, como para Camus es la *pasión de conocer y crear*. El primero la encuentra en la literatura cuando esta tiene como fin entender la compleja existencia, es decir, conocerse. Mientras que en Camus con el *quiebre* y, posteriormente el *absurdo* impulsan primero esta misma búsqueda, para después crear. Cada uno a su manera se complementan, sin embargo también proponen de manera sutil que el monopolio del conocimiento no pertenece a ninguna área, (siendo este entendimiento un tipo de conocimiento). Ni mucho menos a un sistema universal, la advertencia que podemos encontrar aquí, es que para discutir dentro de cualquier área autónoma se debe proceder respecto de su enfoque. Esto es, que no existe la falta de relación directa en aquello que se pretende categorizar: es decir, existe una modernidad (en el caso Kundera) que explora el *ser*, pero que no lo rescata del *ser olvidado* de la filosofía y las ciencias. En cambio es más bien que por medio de la modernidad literaria que se entiende la pérdida de la exploración del *ser* en estas otras¹³. Similar a como la posmodernidad (por parte de Federico de Onís) se entiende sólo si se pregunta ¿Con respecto a qué? ¿En qué área? Y ¿Qué es lo que se supera o se rescata? Esto nos lleva a concluir en la extinción de una historia pensada como *episteme* totalitaria universal, en otras palabras, es lo que Husserl llama *humanidad europea*, y que se con su caída vislumbramos como novedad dotar de diversidad al conocimiento, a la vez que planta la vista en generar nuevas gestiones entre ciencias y artes ahora autónomas.

Continuando con la autonomía ahora señalada, es que la literatura muestra una nueva fase donde ya no figura como algo más que otro recurso para explicar y educar a grupos menos especializados como solía pasar. Ahora, se gestiona bajo el enfoque del pensamiento que se descubre a *sí* (como literatura) y a *él* mismo (el personaje que pregunta por sí). Ahí Kundera muestra que no solo Descartes es la pauta para el pensamiento moderno, sino que siguiendo la autonomía ahora descubierta, el Quijote resulta ser el contraste perfecto de la modernidad en términos literarios. “Comprender con Descartes el ego pensante como el fundamento de

¹³ “Si es cierto que la filosofía y las ciencias han olvidado el ser del hombre, aún más evidente resulta que con Cervantes se ha creado un gran arte europeo que no es otra cosa que la exploración de este ser olvidado. En efecto, todos los grandes temas existenciales que Heidegger analiza en *Ser y Tiempo*, y que a su juicio han sido dejados de lado por toda la filosofía europea anterior, fueron revelados, expuestos, iluminados por cuatro siglos de novela (cuatro siglos de reencarnación europea de la novela). Uno tras otro, la novela ha descubierto por sus propios medios, por su propia lógica, los diferentes aspectos de la existencia” (Milan Kundera. *El arte de la novela*, p 2.)

todo, estar de este modo solo frente al universo, es una actitud que Hegel, con razón, consideró heroica. Comprender con Cervantes el mundo como ambigüedad, tener que afrontar, no una única verdad absoluta, sino un montón de verdades relativas que se contradicen (verdades incorporadas a los egos imaginarios llamados personajes), poseer como única certeza la sabiduría de lo incierto, exige una fuerza igualmente notable.”¹⁴ Sin duda este es un ejemplo del punto anterior, pero también haré notar la característica absurda en el personaje del tan conocido Quijote, donde el paso de una figura coherente, es el paso hacia la ambigüedad de lo otro, la confrontación de una realidad contradictoria e impoluta a cualquier intención humana, es la pregunta de Don Quijote, ella no está situada en términos de averiguar si la realidad se encuentra en sincronía consigo o qué es la realidad, sino es más bien la pregunta existencialista ¿Quién soy yo? Que da pie a que inmediatamente surja también ¿Cómo me desarrollo frente a un mundo diferente a mí? Esta es la segunda característica que Kundera descubre y la cual estrecha lazos con nuestra área, todo sin someter una a la otra, la filosofía o literatura se encuentran ambas en el rescate de la pregunta por la existencia, que es la búsqueda de lo hasta entonces desconocido u olvidado; la existencia no sólo se encuentra en la novela camusiana, también es la base de toda novela posterior al Quijote y, es lo que une a estas dos áreas autónomas.

¹⁴ Kundera, Milan. *El arte de la novela*, p 3.

1.2 La narración como intimidad con el lector.

A lo largo de la historia filosófica hay períodos en que la discusión en torno a la novela se hace presente, pero estos generalmente versan en analizar pequeños detalles de algún escrito que pueden ser ejemplo de una discusión ya formada: desde la búsqueda de un estado ontológico del lenguaje, hasta la caracterización de una doctrina estética, ética o similares. Sin embargo, bajo la visión ahora presentada se perfila que gran parte de estas discusiones no ejemplifican, sino que impulsan el quehacer filosófico. Nietzsche, por ejemplo, en *Así habló Zaratustra*, toma como insignia un nuevo momento en el formato de escritura filosófica. Misma vertiente que después encontramos reflejada en pensadores como Sartre, Heidegger, Camus, Foucault o Deleuze, siendo ellos algunos de los más adeptos en aceptarla. Pero por ahora analicemos un ejemplo un poco más cerca de la literatura, a propósito de encontrar la fórmula que los ya nombrados descubrieron.

Antes de ello se debe decir que la obra de Malraux *la condición humana* es una novela que es similar a las de Camus en *clima*, ya que se puede percibir un constante cuestionar por el mundo en el cual se desarrolla la vida de los personajes, además de una clara búsqueda de sí ante cada acción en la guerra. Sin embargo, también nos presentan ser una novela no sólo enfocada al descubrimiento antes mencionado, sino que el ambiente de la guerra civil china presenta en el fondo un discurso más directo y cruel de lo que es la *realidad*, pero siempre en torno a discusiones que bien podrían ser parte de una problemática en filosofía. desde el acto de la muerte, hasta la determinación por la lucha Marxista figurada en un personaje “la muerte de Kyo no es sólo dolor; no es sólo cambio; es... Una metamorfosis. Yo nunca he amado mucho al mundo: era Kyo quien me unía a los hombres; era por él por quien los hombres existían para mí...”¹⁵ expulsados ante la abrumadora indeterminación que de hecho tiene el mundo y, experimentando progresivamente la pérdida de sentido cuando no hay una referencia clara. Es la nula conciencia de este (el mundo) por los personajes que se desenvuelve a pesar del conflicto, diferente a lo que en Camus parece siempre estar, es en otras palabras el *absurdo*.

¹⁵ Andre Malraux, *La condición humana*, 14.^a ed. Argentina: editorial sudamericana, 1974, p 343.

Pero por ahora centrémonos en la narración del infame Chen, presentado por Malraux, el cual será el punto de partida. Cuando este se dispone a matar, lo encontramos claro “allí nada quedaba del mundo, como si no fuese una noche, en la que Chen se ponía de acuerdo con su instinto, como adquiriendo una amistad súbita: aquel mundo nocturno, inquieto, no se oponía a su crimen”¹⁶. La transparencia que el narrador hace notar en estas líneas es la necesaria para poder identificar a Chen no solo como personaje, sino también como contexto de la novela; la característica ola de incertidumbre que la envuelve, no es sólo la de Chen, Kyo, Katow o incluso la que May experimenta al final de la novela de Malraux. Por separado, estos componen un mundo esclarecido como personajes, pero en la conjunción, cada una de las partículas hacen posible el incierto paisaje que pretende mostrar la novela. Para Malraux es claro, la novela se instaura en una bruma existencialista, que tiene como trasfondo la relación entre bien y mal, siempre ambigua: si no fuese por los nombres de Chen y Kyo, cualquiera de ambas cualidades sería afianzada como representante del movimiento al que pertenecen. El autor deja ver que aun en la guerra no existe lado totalmente unitario: la guerra, así como la existencia, no son otra cosa que una discusión en contra de lo que no responde a su deseo. Tal vez lo simplifique ahora, pero mi interés no es menospreciar la guerra civil china; el propósito es hacer notar las distintas formas de dirigirse de los personajes y el encuentro que hay entre cada uno, respecto al otro. Mientras uno parece ser individualista, apartado, contagiado de un nihilismo poco más que adolescente; el otro se encuentra plagado de liderazgo y fraternidad, cualidades que, si bien parecen heroicas, en la guerra terminan llevando hasta ciertas consecuencias maléficas. Para el caso, ¿quién merece morir en la novela? Esto no llega como catarsis, destino y, mucho menos como resolución de algún imperativo categórico. En cambio, la muerte se le presenta al lector no más que como lo que es, un acto común. De estos actos comunes es que la novela también se compone y no sólo de heroicas narraciones. Es claro que en el caso Malraux siempre están enfocados hacia el contexto que se forma mediante el personaje, pero ellos están lejos de ser solo un personaje, son la novela. El *Ulises* en cambio, está plagado, si no es que conformado en su totalidad, de actos comunes, páginas enteras dedicadas al caminar hacia algún sitio, beber algo, a qué altura se encontraba cierto local, quién le acompañaba, olores, prendas, atmósfera o gustos de lectura; tal como si el lector estuviera familiarizado con ello, esto supone encontrarse en el contexto que Joyce entiende, en su figura. Gestos que se vuelven imprescindibles para la

¹⁶ Andre Malraux, *La condición humana*, p 17.

novela y en cada caso el narrador no duda en avasallar de características detalladas que forman una confundida pero clara imagen, imágenes que el lector representará al leer tal como si del presente se tratase y dotan de singularidad a la novela.

Continuemos identificando la narración como parte fundamental de la novela, así como de la filosofía; para ello y siguiendo con Malraux, volvamos a Chen, quien se encuentra en una discusión que sirve como signo de lo ahora dicho. Próximo al asesinato, aparece un tema bastante común en áreas relacionadas a la filosofía. Donde la iluminación, así como la oscuridad, representan la discusión ética que el personaje tiene consigo mismo. Chen se encuentra mimetizado con el ambiente, es la misma iluminación del cuarto, la figura que lo conforma a él. Recluirse a la parte oscura de la habitación para matar, es lo mismo que hace en su interior, su moral en ese momento representa la luz, siendo el movimiento un preámbulo al acto por cometer; salir a matar conlleva dar el paso a la luz, a mostrarse ante sí mismo y ser juzgado por sus convicciones. En otras palabras, reconocerse era juzgar en él la falta del combatiente, pero la necesidad de sacrificio, no de quien muere sino del que asesina. Chen deja claro con un acto sincronizado con su interior, la consolidación de su sentencia, él ya no pertenece más a los que se esconden en excusas de su moral, a la oscuridad, sino a los que toman la acción antes que su propia conciencia moral. Aquí es que se desenvuelve con claridad el personaje casi inverosímil de Malraux, pero que también figura como el clima de condición humana que la obra pretende mostrar. La actitud de Chen es sin duda equiparable a aquella que Arendt años después identifica, bajo circunstancias similares en un enjuiciado llamado Eichmann, ella identifica este acto bajo el concepto de banalidad del mal donde se encuentra desde el subtítulo de la obra, hasta lo que Arendt dice “Evidentemente, no cabe la menor duda de que la personalidad del acusado y la naturaleza de sus actos, así como el proceso en sí mismo, plantearon problemas de carácter general que superan aquellos otros considerados en Jerusalén... No me sorprendería que hubiera quien considerase que no los he tratado con la debida profundidad, y con gusto entraría en la discusión del significado general de los hechos globalmente considerados, que tanta mayor profundidad tendría cuanto más se ciñera a los hechos concretos. También comprendo que el subtítulo de la presente obra puede dar lugar a una auténtica controversia, ya que cuando hablo de la banalidad del mal lo hago solamente a un nivel estrictamente objetivo, y me limito a señalar un fenómeno que, en el curso del juicio, resultó evidente. Eichmann no era un Yago ni era un Macbeth, y nada pudo

estar más lejos de sus intenciones que «resultar un villano», al decir de Ricardo III. Eichmann carecía de motivos, salvo aquellos demostrados por su extraordinaria diligencia en orden a su personal progreso. Y, en sí misma, tal diligencia no era criminal; Eichmann hubiera sido absolutamente incapaz de asesinar a su superior para heredar su cargo. Para expresarlo en palabras llanas, podemos decir que Eichmann, sencillamente, no supo jamás lo que se hacía.”¹⁷, esto si bien no remite a pistas directas hacia el pensamiento de Malraux, sí es posible reconocer que Arendt narra características similares a las que encontramos en la novela de Malraux, a tal grado que incluso la idea de una condición humana a de ser desarrollada por ambos, pero presentado alcances distintos de un mismo tema. Siendo Chen, Katow o cualquier personaje de esta novela el que pudiese encajar en el mismo juicio que Arendt narra. Aquí se puede generar momentáneamente la inquietud, si es que el trasfondo de una obra es determinado por la narrativa, o todo concepto ya está encaminado a un mismo punto.

Pero lo aquí dicho no sugiere que la narración sea aquel impulso por el cual se escribe, sino es quien da singularidad al discurso. El análisis de la luz y la oscuridad; del anochecer y el amanecer, son por ejemplo la muestra de un tema recurrente en las obras. Lo que a simple vista no es otra cosa que una discusión dialéctica sobre el bien y el mal; con la narración podemos encontrar un panorama más complejo que solo el encuentro entre opuestos. Es decir, que la figura antagónica a pesar de ser una metáfora comúnmente usada en la literatura, parece no tener un referente único, lo que podría identificarse como una figura narrativa repetida, al hacer el ejercicio de intercambiarla por otra imagen usada en otra obra, resulta en una discordancia narrativa, o bien lo que es lo mismo en una obra distinta. Resulta que la imagen, al quedar fuera de la estructura narrativa, es decir del conjunto de su obra, pierde coherencia e incapacita a su semejante para usarla.

La pronta y no tan rebuscada respuesta tal hecho tiene que ver con que simplemente no pertenecen a una misma atmósfera narrativa, es decir, lo que pareciese la clásica pelea de oscuridad y claridad, es desechada al identificar qué, dónde y cómo es que un personaje se desarrolla; o bien, la oscilación que tiene entre pensamientos, acciones y una condición existente inconclusa. Es más bien la característica del buscador lo que da sentido a cada uno de los casos antes citados y no la de una moral figurada en una imagen narrativa.

¹⁷ Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, 4.ª ed. Barcelona: Lumen, 2003, p 171.

Como ejemplo, Camus muestra que la compleja existencia no está nunca reducida a un color, en el extranjero, Meursault a diferencia de Chen, no ha ocupado la noche como analogía de una posición ética, más bien responde al ánimo que siente. En la morgue, una vez muerta la madre, este hace hincapié en la claridad: los tornillos que resaltan del ataúd; la enfermera, con su característico uniforme; la luz del medio día y, sobre todo, lo iluminado de la pequeña morgue, donde ni la sombra de alguna esquina es capaz de existir, como si de un día especial se tratase, nada puede opacarlo. El luctuoso queda a sabiendas que él, y no el muerto, es quien tiene el estelar del rito mortuario; entonces queda a la vista para el lector que el dolor que cargará Meursault no es por el funeral, sino por sí mismo, que ha quedado destituido del mundo que habita. ¿Acaso es que en esta tierra no hay lugar para la penumbra? ¿La duda del Sr. Meursault es válida en este ambiente? ¿o es que verdaderamente es un extranjero tanto en su tierra, como también en ésta? Seguramente así debe de ser; sin embargo, el personaje de Camus no tiene un hecho referencial que le haga añorar las sombras, es decir, cada una de las ocasiones que este refiere a la oscuridad o luminosidad, se encuentra situada sin relación común con otro párrafo.

Claro, esto no excluye que haga referencias de sí mismo, de la *añoranza* de un pasado, o que algún posible Sr. Meursault permanezca en la narración. Estas palabras son para el tema camusiano una mera coincidencia, y no un referente moral. Sin embargo, no es el momento de ahondar en las inquietudes del ser camusiano, ya que como he adelantado, por ahora Camus sólo desea hacer ver en su personaje el sentimiento del *malestar*. En Meursault, el malestar es causado por el desconocimiento de algo que no es preciso de él, no por deseo, sino por ceguera incómoda: la lógica del funeral, los actos de los ancianos, una charla aparentemente inapropiada o un malentendido en la playa, son siempre precedidos por una ceguera. Contrapuesto al caso de Malraux, el desconocimiento, el dolor, la no visión, no sólo están en la densa oscuridad en la que Chen se refugiaba, aparecen en este caso también en la luz, y por ello la noche pasará a ser el regulador que Meursault ha de ocupar como introspección y el cual servirá, a mi parecer, como una clave de una nueva lectura del *extranjero*, ya que revela la sutil ironía que existe entre la muerte de la madre, así como también la del hijo. “Me pareció comprender por qué, al final de su vida... había jugado a comenzar otra vez. Allá, allá también, en aquel asilo donde las vidas se apagan, la noche era como una tregua melancólica.”¹⁸ Aquí es donde a mi parecer es que existe un curioso hecho

¹⁸ Albert Camus, *El extranjero*, 2.^a ed. México: Tomo, 2015.

que renueva la historia lineal del sentimiento de *extranjero*, proponiendo una temprana visión de lo que después será el *Sísifo*. Aseveración que explicaré sutilmente, pero que inicia con el lector; ya que este no conoce más que los días próximos a la muerte de los Meursault, días en los que todo lo antes vivido no importaba ser narrado, sólo importaba la actitud absurda ante la inminente *condena* que se avecinaba, cosa que liberaba a ambos de la esperanza y hace que la agonía de saberse en sentencia. Lo mismo que Sísifo consciente de su castigo, pero triunfante ante los Dioses, sea lo que relaciona ambas obras.

La intimidad de ambas obras, pese a no estar relacionadas, termina en lo que espero haber expuesto en estos ejemplos: es que existen otras lecturas, además de las lineales, no refiriendo al estilo de escritura, sino al propósito que cada una de las obras tiene por sí misma. Como también que las figuras repetidas no siempre son equiparables en sentido e intención con otras obras que utilizan tal figura, y que en cambio es la narrativa, la cual se encarga de esclarecer cada particularidad; la conclusión a la que este apartado puede llegar es que la narrativa en la literatura funge como característica fundamental de la singularidad y autonomía de la novela, pero también figura como clave importante en el desarrollo de problemáticas filosóficas, como es el rescate de la pregunta por la condición de existente.

1.3 El carácter de la relación.

Ahora bien, una vez identificada la narrativa como parte fundamental, es pertinente aclarar que aun ella no es la cualidad nata de la novela, ha quedado claro pues, que su importancia no pasa desapercibida en literatura, pero en filosofía aún no es perceptible. Bastaría, acaso, con sólo mencionar temas como: Bioética, filosofía del derecho o filosofía moral, para mostrar la gran importancia que de hecho ya tiene en nuestro campo de estudio o sería faltar al carácter que he perseguido aquí. A diferencia de estos temas, cuando el intérprete se encuentra sumergido en el personaje, podemos identificar la característica que ya viene figurando desde varios párrafos atrás, responsable de mostrarse como espejo y no sólo como *diferencia* de un discurso: es lo que esencialmente podría definirse como *catarsis moderna* o *en la modernidad*, la cual lejos de encontrarse en la poética, ahora se transfiere a todo arte en sí, que además utilice la narrativa como transición lector-obra. Entonces, ¿cómo reconocer una obra que sirva como reflejo y cómo generar tal encuentro?

Hablando estrictamente en la literatura y con la intención de limpiar la vista del lector de aquella densa nube de ideas platónicas sobre el arte, lo que seguramente llevaría a centrar la atención en caracteres como la cosificación de la obra (tierra)¹⁹, así como su unidad figurativa (esencia); es que por ahora únicamente nos encontraremos en lo que Kundera llama *la exploración del ser olvidado*²⁰ y que a mi parecer es la mayor carga que podemos encontrar en la obra. Esta no es otra cosa que la pregunta por sí, aquella que inspiró a *Zaratustra*²¹ a internarse en el bosque, la que despoja de seguridades y, en cambio, otorga el carácter crítico que tanto deseamos en filosofía. Por otro lado, esta cualidad también se puede ver en otros autores, Michel Foucault por ejemplo en *Las palabras y las cosas* advierte: “Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento”.²² Claramente, si se comparan ambos, debe apreciarse que, a pesar de las diferencias en cuanto a métodos de escritura, lo que los une se encuentra en esta característica. El ser olvidado representa en la literatura una figura clave para el desarrollo de obras que digan algo.

¹⁹ Martin Heidegger, *arte y poesía*, 1ªed. Buenos Aires: Fondo de cultura, 1992, p 17.

²⁰ Kundera, *El arte de la novela*, p 2.

²¹ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, 2010 ed. Madrid: Gredos, 2010, p 16.

²² Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Argentina: Siglo XXI, 1968, p 1.

Además, también demuestra que esta relación entre filosofía y literatura no queda reducida ni siquiera a los métodos ya usados. Un ejemplo importante podría encontrarse figurado en *Mil Mesetas*, texto en que Deleuze mezcla literatura y figuras pertenecientes a la biología, para crear imágenes como rizoma, multitud o manada, las cuales den sentido a proposiciones filosóficas usadas posteriormente.

La conclusión a la que estos últimos párrafos llegan es que, tanto en literatura como en filosofía, es imposible jerarquizar o desvelar todas las características propias de su relación. Nuevamente piénsese inmerso en la guerra, sin duda es un punto a resaltar en su vida, ¿Pero se creería usted consolidado en su totalidad por ella? ¿O es que acaso más bien se desenvolverá conforme a un sinnúmero de experiencias vividas, incluidas en ellas, la guerra? En la novela pasa algo similar, no hay un determinante necesariamente prioritario para la relación con otras áreas.

No cabe duda que la guerra es un hecho y contexto importante, pero en ella existe algo más que el conflicto político; para muestra los casos antes citados. Malraux lo pone como portada: *La condición humana* es la compleja imagen que lleva cada uno de sus personajes, y que da al paisaje un cierto aire de desolación; mientras que en Camus, la guerra ha de presentarse de manera distinta, ella se encontraba en él y no tanto en la novela, ya que en la obra desenvuelve problemas de movimientos argelinos propios de la época, como también de la incompreensión de la guerra en que se encontraba. Ahí este utiliza la figura de *El extranjero* como puntal al sentimiento del desapego. Si bien en la obra podemos relacionarlo con la región, la raza, la religión o en general la cultura, el desapego que en realidad ocupa a Camus es el de la esperanza metafísica, aquella que ha de dar sentido a todo y que mostrará el valor de cada cosa, en otras palabras es la *esperanza de bruto* como la nombrará en *hombre rebelde*, la que hace surgir al absurdo.

En estos dos ejemplos, la narración apunta a distintas imágenes, a la vez que se consolida en figuras literarias similares, todo sin dejar de lado el valor de la novela. Pero, ¿qué es lo que podría identificarse como la cualidad nata de la novela? ¿la narrativa, el quiebre, el contexto o la intención del escritor? Ninguna en concreto y todas en su conjunto, ¿qué es sino el hallazgo del lector consigo mismo lo que hace grandiosa una novela?, ¿cual es, sino, la

cualidad que se identificó en la novela después de la *crisis de la humanidad europea*? El absurdo y sus consecuencias; la duda y el descubrimiento; el asombro y la creación, o todas las posibilidades que el lector desee al encontrarse en el texto. Así es como en la literatura se presenta el singular campo donde el lector a pesar de no estar en el *mundo* de la novela, es sorprendido por los sentimientos del personaje, la exploración de ¿quién es el personaje? deviene también en el lector, y en un campo moral ya que “La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela.”²³

²³ Milan Kundera, *el arte de la novela*, p 3.

Capítulo segundo: Un absurdo provisional.

¡Ah, querido amigo! el peso de los días es terrible para quien está solo, sin Dios y sin señor. Por lo tanto, hay que escoger un señor, porque Dios ya no está de moda. Además, esa palabra ya no tiene sentido; no merece la pena escandalizar a nadie.

Camus, *La caída*

2.1 El contexto camusiano.

Sin duda, el área más conocida de nuestro autor es la literatura, no por nada fue a partir de ella que recibió el Nobel de literatura en 1957. ¿Pero es ella una representación fiel del pensamiento camusiano? ¿O es más bien necesario pensar en la existencia de más de algún Camus? Sucede que al encontrarnos ante un autor tan versátil y prolífico resulta difícil desprender una sola característica que sea determinante a resumir en una única versión de sí, o de su pensamiento. El problema no es otro que el de abstraer algo multifacético en una conjunción que sea verdad. Sin embargo, dar por sentado que lo múltiple tiene las mismas características que la unidad, es decir, que la contingencia es inadmisibile, resulta en tratar de identificar cuál es la característica esencial que formará unidad, proyecto sencillamente teleológico; por lo cual, tomar como pauta la especialización literaria no es la respuesta, en cambio una conjunción del *existente* en relación con el *mundo* parece más acertada. Ahora, se puede identificar lo absurdo como aquello que puede dar respuesta a lo que esencialmente trata de comprender al autor, la conjunción del acto con el mundo y la incompatibilidad que es ello, bien dicho, es el contexto que es en sí mismo nuestro autor.

Es claro que el problema aquí vislumbrado responde al conocido campo de estudio de la *teoría literaria*, como también de lo desarrollado por la *crítica literaria*. Ya que es una variante de la presentada incógnita en la introducción, con la diferencia que ahora también se busca esclarecer dónde comienza o termina alguna área, tal como la literatura respecto a la del pensamiento, o el autor respecto a sus obras; lo mismo que saber cuándo deja de ser Wittgenstein y pasa a ser una mitosis. Para el caso, la división entre autor y obra deja en evidencia que la sentencia sobre los alcances respecto de sí, nunca es clara, ya que “La idea de un arte separado de su creador no sólo está pasada de moda, es falsa... el artista, como el pensador, se componen de su obra y devienen con ella.”²⁴ La irrelevancia de la discusión para Camus radica en entender que las figuras de unidad y multiplicidad, son las mismas que autor y obra, definir a un autor por una sola de sus obras es injusto. ¿Entonces la cualidad que une ambas áreas es la de no poder definir a un autor por su obra? O en cambio, es lo que Camus muestra en la simple frase: “*el artista, como el pensador, se componen de su obra y devienen*

²⁴ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, 3.ª ed. Madrid: Alianza, 2012, p 125.

con ella". La relación conformada en el devenir mutuo es más bien la clave que une y rodea a un autor en su complejidad, sin importar el área porque, ¿qué otra cosa podría representar esta realidad?

El *deseo*, por ejemplo, siempre se ha visto como la imperante necesidad que lleva al autor a la creación y, sin embargo, este es efímero cuando se descubre que el *crear* no es un molde *a priori*. Si bien, en ello se planea, se figura, se piensa, se describe, también el autor se reconoce a sí mismo en el proceso; por tanto, crear es crearse junto a la obra; este es el devenir del que habla Camus y, que podría servir como primera respuesta que el autor es, *pensamiento y obra; creación y devenir*.

Por otro lado, pronto se podría concluir que esta afirmación carece de profundidad respecto a lo que es obra o autor fuera de la relación entre ambos, pero esto sólo sucede si la crítica acepta de nuevo el desarrollo, *devenir con*, como carácter fundamentador de lo individual, autor u obra. El alcance que ambas partes poseen es aquello que en un apartado anterior identificamos como *narración*. Aunque, por otro lado, si se piensa que la narración sólo se está en el devenir con una obra, es pensar en mónadas y no en aquello que ahí se planteó, siendo que la narración de un existente es la que se encuentra siempre en relación con el mundo, donde también la obra es *mundo*. Inevitablemente la narración no es simplemente lineal, es decir, el acontecer *devenir con*, no es una sólo interacción monádica. Es por ello que a Camus le parece que mostrar un *pensamiento* es indiferente del área en que sea desarrollada, ya que los devenires aladaños permiten y nutren la comunicación entre áreas por medio del autor, así como también la modificación del autor en la obra y el alcance de ésta (la obra) por sí misma. Es el devenir de la obra en el mundo.

Heidegger, por ejemplo, en *Arte y Poesía*²⁵, nutre a su propia obra a partir de las obras de Van Gogh y Hölderlin, siendo estas por sí mismas iniciadoras del devenir que el autor expresa en su obra. Lo que ahora he dicho no pretende obviar las claras diferencias entre áreas, obras, autores, etc. En cambio, sí remarca con este ejemplo, la narración, el devenir y el autodescubrimiento, que ha llevado a los autores de diferentes áreas a ser equiparables, unidos por la creación. Donde solamente la especialización detendría tal comunicación,

²⁵ Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, Argentina: Fondo de cultura económica, 1992, p 7-34, 125-148

siempre y cuando se entendiese esta, como áreas restringidas de conocimiento, es decir, el cierre de ambas esferas se da cuando la filosofía no puede hablar de problemas estéticos y, en cambio, el arte se propone nada más que expresarse sin el uso de conceptos, o métodos.

Tal vez recordando el tan conocido *escándalo Sokal* se aclare un poco. El físico Alan Sokal con su trabajo: *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*²⁶. Y posteriormente en *imposturas intelectuales*²⁷ junto a Bricmont, pretendía hacer ver la falta de rigor en las revistas de corte pos-modernas y de humanidades, donde gracias al uso de términos que seguían la línea ideológica de la revista, hicieron posible publicar un trabajo apócrifo. Así, la gran crítica que Sokal expuso, donde términos científicos eran usados sin comprensión; fue también la crítica que recibió por no ahondar en términos, esquemas de pensamiento, así como en los propios filósofos que deseaba criticar. Derrida, por ejemplo, usaba continuamente referencias cuidadosas de teoremas. Deleuze, por su parte, también usaba figuras de pensamiento propias de las ciencias biológicas, cine, fotografía, etc. Esto llevó incluso a este último a desarrollar términos como el de *percepto*, mostrando no solo la comunicación entre áreas, sino también la posibilidad de creación a partir de una falta de precisión para lo que trataba de mostrar.

Tanto el concepto de *autor*, como el de *obra*, son definidos más bien gracias a la *aparente* relación que sostienen entre sí. “Esta ósmosis plantea el más importante de los problemas estéticos. Por añadidura, nada más inútil que estas discusiones por métodos y objetos para quien está persuadido de la unidad de las metas del espíritu”²⁸ Esta *ósmosis*, como Camus la llama, ya se ha expuesto y es la respuesta a determinar dónde es que se debe ubicar a un autor. Cuando se habla de éste respecto a una área de conocimiento cerrada, la mutilación de un devenir hace poco digerible el alcance de ambos. En cambio, se advierte que los autores como el propio Camus son un clima cuyo único punto en común es la creación constante.

Ahora, se debe reparar que este proceso no es solamente propio del presente apartado, sino que figura en cada uno de los puntos tocados con anterioridad, siendo la figura del *absurdo* la

²⁶ Alan Sokal, *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*. *Social Text* 46 (1996): p 217-252. URL: https://www.webpages.uidaho.edu/~brian/sokal_transgress_1996.pdf

²⁷ Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas Intelectuales*, Barcelona: Paidós, 1999, p 19-34.

²⁸ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p 125.

unificadora de todo. Camus a lo largo del *Mito de Sísifo*, logró repetir cada una de las características de este, pero ahora pueden ser resumidas en que a partir un punto de inflexión como puede ser la *muerte*, se genera el *quiebro*²⁹, que hace notar la falta de unidad, la inconsciencia que todo, *que la vida nos supera* y, el verdadero problema que ah de resumirse en aquella primera frase “No hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no la pena ser vivida equivale a responder la cuestión fundamental de la filosofía...”³⁰ la sensación de futilidad en todo desemboca el *sentimiento* propiamente absurdo, es la *confrontación sin tregua* entre el que pregunta y el mundo. Sin embargo es la *noción de absurdo* la que ha de ser el referente camusiano que ahora nombro contexto camusiano “destruir uno de sus términos equivale a destruirla entera. No puede haber absurdo fuera del espíritu humano... Pero tampoco puede haber absurdo fuera de este mundo. Y con este criterio elemental juzgo que la *noción de absurdo* es esencial y que puede figurar como la primera de mis verdades.” En ello se encuentra lo que de hecho ha buscado mostrar este trabajo. Es que a partir del sentimiento se genera una mayor pregunta que abarca, ya no solo la existencia respecto a morir, sino que además ese se extiende a toda discusión alrededor de este. El encuentro que de hecho es el existente con el mundo es propiamente absurdo³¹. Y el cual es el contexto en que se debe juzgar y hablar de Camus, por ahora.

²⁹ Albert Camus, *el mito de Sísifo*, p 22.

³⁰ Albert Camus, *el mito de Sísifo*, p 17.

³¹ Albert Camus, *el mito de Sísifo*, p 45-69.

2.2 El sentimiento del pensamiento absurdo

Por otra parte, en la frase “*nada más inútil*” se encuentra resumido el clima camusiano, el cual es mérito de este trabajo identificar. Es la excusa perfecta para abrir el panorama y aclarar la vista del presente capítulo: qué es el absurdo, y es él, el carácter imperante en la filosofía camusiana. Si bien, la frase citada puede acercarnos a una actitud del absurdo, ésta no está completa si no es con las inmediatas palabras que le siguen, en ellas se refleja un desapego a cualquier *meta en el espíritu*; lo cual no es otra cosa que la eliminación consciente de la metafísica en la epistemología. Sin embargo, para nuestro autor va más allá que una sola discusión de la verdad, extendiéndose a un carácter vivencial, que después emigra a ámbitos más filosóficos; dicho de otra forma, antes es en el existente, que la cartografía general por un método de verdad.

Si pudiese establecer una relación clara de esta idea sin dudas tendría que recurrir a Kirilov³², personaje de *Los endemoniados* y figura que inspira a nuestro autor a ver el mundo como un sin sentido. Donde este (el absurdo) nace a partir de concebir la muerte del personaje, cuyo fin es afirmar que no hay Dios, ya que este sólo existe por el miedo a la muerte. La claridad que sirve al personaje como argumento recae directamente en que: existe la muerte y por ello hay miedo de ella, por lo que se crea a Dios. la conclusión entonces es morir por voluntad, mostrando la aceptación de la muerte y con ello la inexistencia de Dios. Aun con esto nos encontraríamos con la dificultad de que lo absurdo, no es una postura fatalista como lo es el personaje de Dostoievsky. Por ello, encuentro que estas ideas son más claras bajo la lupa de una posible sombra nietzscheana, expresadas en obras como *Más allá del bien y del mal*, donde ha de dedicar un capítulo a los prejuicios de los filósofos³³, pero sobre todo en *Así habló Zaratustra* con la frase “Dios ha muerto”³⁴ reconoce el carácter contingente de la razón respecto a la verdad. Camus, al igual que muchos otros en su época, están contagiados de tal sentimiento; *la muerte de Dios*, como se sabe, es la primera respuesta formal que hace un filósofo en contra de la clásica visión metafísica, así como también de la renovada por Kant,

³² Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p 21.

³³ Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Gredos, 2010, p 387-407.

³⁴ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p 19.

la cual a grandes rasgos, pretende mostrar qué se puede conocer, usando el criticismo como medio³⁵.

Ahí es donde Nietzsche se pronuncia con su crítica a partir de la genealogía de pensamiento, dejando ver que el método kantiano no expulsa la metafísica del todo, sino que mantiene y justifica el uso de un método basado en la unidad o el bien, lo que es lo mismo, fe en la razón³⁶. Si bien nuestro autor nunca acepta o deja ver un hilo argumentativo de seguimiento nietzscheano en este tema, sí acepta la inspiración del filósofo en temas como la relación que tiene un autor con su obra, como también la responsabilidad que de esta dupla emerge. Con este panorama es que se debe entender que el pensamiento camusiano ya no es una respuesta a la crisis de la metafísica, sino el proseguir de la aceptada muerte de Dios en la época. Donde el sentido ya no es el de dios figura consciente; es más bien la idea primigenia de unidad, el carácter unificado de un logos. En la desaparición de esta figura, se acepta la idea de que nada tiene un *thelos*, y que ahora ya no hay algo tal como destino otorgado por una ultra razón, dejando desprovisto al existente en el mundo desconcertante, donde las respuestas alentadoras después de la muerte y aquellas que explicaban un posible sentido de la vida, se han sustituido por la incertidumbre de la nada.

Esta es la herencia que pensadores como Ricoeur nombran la *sospecha*; resumida en tres grandes pensadores: Marx, Nietzsche y Freud. Cada uno determina que no hay una figura preconcebida del sujeto, y que son más bien una serie de condiciones, como la moral, la historia y la sociedad, aquellas que lo configuran. En la base que conforma este pensamiento, encontramos que fuera del carácter fundamentador del *logos*; existe el paso a la contingencia, suficiente para buscar la conciencia de este renovado sujeto.

Bajo este panorama de la época, es donde Camus instaura lo que, según él, es el único método que puede aceptar después de la muerte de Dios. Es aquel método presentado por Husserl, el cual se basa en el análisis de las estructuras de la experiencia o de conciencia; es decir, los fenómenos, las cosas como aparecen y la experiencia de un sujeto³⁷. Con la clara

³⁵ Michael Rohlf, "Immanuel Kant", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (última edición 2020), Edward N. Zalta (ed.), URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/kant/>.

³⁶ Jesús Conill, *El crepúsculo de la metafísica*, editorial Anthropos, referencia incompleta.

³⁷ David Woodruff Smith, "Phenomenology", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (edición 2018), Edward N. Zalta (ed.), URL: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/>.

diferencia que para Camus las estructuras fundamentadoras son la reformada búsqueda por el estatus perdido.

Volvamos momentáneamente al ejemplo de Sokal, donde la crítica de fondo es una acotación básica en la ideología de verdad, es decir, la crítica hecha reside en aceptar que en efecto, la ciencia es aquella que posee la verdad única; además que ninguna otra forma que no se ajuste al método aceptado posee relevancia de verdad. A los ojos de Camus pasa algo similar respecto a la mayoría de los postulados filosóficos³⁸, al punto que reservó su aprecio por el valor que el personaje Kirilov de la novela *Los endemoniados*, tiene al suicidarse por su convicción a su lógica al *razonamiento absurdo*³⁹. Ahí, la idea de *logos* figurada en deidad que sirvió antes como justificación del mundo, es la misma por la cual Kirilov ahora concluye morir.

A pesar de ello, Camus rescata del área filosófica la negación del proceso clásico de razón: “pensar no es unificar, familiarizarnos con la apariencia bajo el rostro de un gran principio. Pensar es aprender de nuevo a ver, dirigir la propia conciencia, hacer de cada imagen un lugar privilegiado. Dicho de otro modo, la fenomenología se niega a explicar el mundo, quiere solamente ser una descripción de lo vivido.”⁴⁰ Con estas palabras, Camus acepta que lo único de lo que es posible hablar, es de la apariencia o bien, el acontecer singular de cada imagen en sí, y que “ es la conciencia la que aclara por la atención que le presta. La conciencia no formal objeto de su conocimiento, se limita a fijar, es el acto de atención y, por recoger una imagen bergsoniana, se parece al aparato de proyección que congela de repente una imagen.”⁴¹ Como si de un rollo de cine se tratase, cada imagen es singular, a pesar de la posible similitud con la imagen que le sigue, pero con la diferencia que aquí no existe guión, ni director; en cambio es la conciencia la que estudia la apariencia.

Aún así, aceptar la primera parte del postulado fenomenológico, no amerita que se reconozca el pensamiento absurdo dentro de la muy conocida vertiente francesa fenomenológica. Lo

³⁸ En una nota a pie de página del *Mito de Sísifo* se puede leer “incluso las epistemologías más rigurosas suponen metafísicas. Hasta tal punto que la metafísica de gran parte de los pensadores de nuestra época consiste en no tener sino una epistemología”(Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p 61.)

³⁹ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p 17-24.

⁴⁰ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p 60.

⁴¹ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p 61.

que ahora identificamos como la base de un método de proceso hacia el absurdo es un tanto fenomenológico, como pudiese ser Julio Verne, en analogía, para el avance directo de las ciencias modernas. La figura expuesta no es más que una herramienta que Camus acepta para figurar parte del proceso por venir. Entonces, *lo aparente que acontece*, es también lo que Nietzsche, en *Más allá del bien y del mal* subraya: “Detrás de toda la lógica y de la aparente soberanía de sus movimientos hay evaluaciones de valores o, para decirlo con mayor claridad, exigencias fisiológicas impuestas por la necesidad de mantener un determinado género de vida. La idea, por ejemplo, de que lo determinado tiene más valor que lo indeterminado, la apariencia menos valor que la «verdad»⁴² revelan que el cuestionamiento a la razón no es un proceso nuevo en el pensamiento; pero sí es novedoso excluir del proceso la *determinación* como carácter necesario, ahora basándose enteramente en la simpleza, el cuestionamiento por ¿cuál es la verdadera pregunta filosófica?

Esto conlleva a responder: “No hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no la pena ser vivida equivale a responder a la cuestión fundamental de la filosofía”⁴³ Este es el párrafo con el cual es inaugurado un libro que no se ha hecho con un fin en concreto, y que sin embargo en cada uno de los apartados figura con más claridad: el *pensar absurdo*. No obstante, el suicidio no es un nuevo paradigma que Camus busca, sino que es, en su forma más inmediata, la primera respuesta a la pregunta por el sentido, que ahora se ha sustituido por lo absurdo. Si no hay sentido absoluto, aparentemente nada, ni nadie tiene valor, por tanto, ninguna vida vale la pena. Este es el seguimiento básico, el cual será tratado párrafos más adelante en el discurso camusiano.

Ahora, con la vista en encontrar cómo es que el absurdo ha de ser la diferencia al determinar *el sentido de la vida*, toca hablar brevemente del despojo. Con la crisis de la metafísica, ahora encontramos un espacio aparentemente vacío, respecto a la acostumbrada sustancia⁴⁴ que el hombre, si bien no conocía, asumió que existía y, con ella, un espacio a lo ininteligible que podría acontecer en el mundo. Aquel que se movía con certezas en un mundo basado en conjeturas esperanzadoras, cambió a ser un *extranjero*, un desplazado, despatriado y ciego personaje que no se encuentra en ningún rostro conocido. En el *Mito de Sísifo* constantemente

⁴² Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, p 389.

⁴³ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p 17.

⁴⁴ Aquí se entiende como aquel soporte ontológico o causa primera.

se lee, que una vez encontrándose con el divorcio entre lo deseado y la realidad, le será imposible desprenderse de esta verdad. Este es *el quiebre* que genera en primera instancia el sentimiento de vacío y, que también encontramos en *el extranjero* por ejemplo, aquel desconsolador escenario que no concibe el juez instructor, o el capellán, cuando echan en cara a Meursault por qué negar la existencia de algo como una figura unificadora, siendo que esta es para ellos la forma más común de liberar de carga al pensamiento. Mientras que, para el acusado, si se quiere hablar con la verdad, resulta ser la cuestión más sin importancia al buscar una razón de vida. El despojo es para aquellos personajes insostenible en su mundo, sin embargo, en el del acusado es terreno fértil en que el sentimiento de vacío florece y con él una posibilidad.

Hablando enteramente alrededor del personaje, encontramos que este tiene una cierta familiaridad con el sin sentido, diferente al que se encuentra cuando es enjuiciado: el rito mortuorio, la excusa en el trabajo, el pésame de los colegas, la relación con María etc. En contraparte se encuentra el absurdo del juicio, del juez instructor, el del capellán, los testigos y la pelea con el árabe; bajo nuestros ojos se encuentra como única alteración de los hechos la condición de la existencia absurda, es decir, el hecho de contemplar la carencia de sentido es lo que da al extranjero la capacidad de notar las costumbres absurdas que se dan en la relación existencia-mundo, siendo el absurdo aquel acontecer de una conciencia que espera que el mundo responda a sus deseos. Así es como el absurdo se da en todos los casos, pero solamente Meursault es capaz de reconocerlo, tanto es así que de forma casi cómica podemos ver que al final de cuentas al Sr. Meursault no se le juzga por el asesinato, se le es juzgado por no llorar en un funeral, por tomar café con leche, fumar y por no seguir protocolariamente la actitud después de una pérdida. En última instancia, es juzgado y condenado por la costumbre de que todo tiene un significado absoluto, y no más bien que el encuentro entre existente y mundo genera absurdos.

“¿Qué es en efecto, el hombre absurdo? El que, sin negar lo eterno, no hace nada por él. No es que la nostalgia le sea ajena. Pero prefiere a ella su valor y su razonamiento. El primero le enseña a vivir sin apelación y a satisfacerse con lo que tiene, el segundo le enseña sus límites. Seguro de su libertad a plazo, de su rebelión sin futuro...”⁴⁵ Históricamente se aceptaba en la

⁴⁵ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p 89.

cultura que, en una situación de frente a la indeterminación espiritual, es decir, ante cualquier encuentro con el despojo o la duda ontológica (*el quiebre*), tenía como opción ignorarla, tal como el juez instructor; regresar a la base del planteamiento, para poder reformular nuevamente la creencia, como los filósofos nombrados en *El mito de Sísifo*, o bien tomar como consigna desacreditar a los primeros. En Camus nos encontramos, no con una vuelta de paradigma a un ateísmo radical que no es más que la afirmación de lo mismo, mediante medios contrarios; el autor busca superar la sensación de añoranza ante el despojo, pretende apropiarse de tal sensación y renovar su visión. Por ello, dar un paso al reconocimiento del hombre absurdo y no a la muerte de Dios, es parte fundamental en su pensar. De ahí que aquella frase con la cual se inauguró este apartado: "nada más inútil" es el resultado de un proceso que inicia con el quiebre y termina con el sentimiento fútil de cualquier pregunta que no trate antes el valor de la existencia.

Para continuar, se puede entonces comprender que la antes citada pregunta camusiana tiene soporte en, por lo menos, la única verdad universal encontrada por lo aparente: el hecho de que todo termina. La muerte en Camus es apenas el ápice que se ve en cada uno de sus escritos, ya que es inevitable dejar de notar que en cada una de las áreas que escribió resuena siempre una constante pregunta por ella. *El hombre rebelde*, *El mito de Sísifo*, *Cartas a un amigo alemán*, *El extranjero*, *Calígula*, *La caída*, etc. tienen en común la muerte como trasfondo, y no solo la muerte del aliado, el bruto, el ladrón o el enemigo, sino que en ellas también se encuentra una reflexiva visión del que narra, que es en consecuencia de *sí mismo*. Para nuestro autor, la muerte en sus escritos muestra que el mundo no es uno fantasioso, sino que a partir de esta pregunta se renuevan y esclarecen los actos protocolarios.

En *El extranjero*, por ejemplo, Meursault se encuentra con dos momentos decisivos: la muerte de la madre y la del árabe. Cada una a su manera inaugura un cambio de aire en la novela, pero también no es sino con ellas que verdaderamente conocemos el personaje hasta entonces casi banal. Por otra parte, también encontramos que existe otra figura no explícita, pero que envuelve ambas muertes. En ambos casos se puede apreciar que nadie presencia su muerte, la de la madre por ejemplo, deja ver que el cortejo fúnebre es el acto más egoísta de los que no mueren, ahí se muestran dolidos por la costumbre de tener a la ahora faltante, para cada uno de los residentes del asilo es la forma de vivir la muerte de alguien más como

propia. Con el árabe pasa algo digno de una sátira, ya que no se apela por justicia, sino que es la forma más mediática de expiar la clara discriminación hacia estos, al final pasa a ser el caso para divertir en esos días calurosos. En cambio, Meursault se muestra, o más bien nos muestra, su actualidad más sincera al encontrarse con aquella única verdad. La muerte en la novela camusiana es más que un nudo literario, ello es lo que después el autor nombrará como *el quiebre*, el acto donde se concibe la nada, el absurdo.

En *Calígula*, por ejemplo, no es hasta la muerte de la amante y también hermana, que se distingue el personaje al del emperador que, una vez encontrado con dicha verdad, desencadena una falta de lógica, seguida de la respuesta que lo lleva a planear su muerte. Calígula es ahí consciente de la falta de valor que él representa para ese mundo irracional donde se debe morir. Aquí, y con estas palabras es que presento el contexto camusiano a entender, el absurdo. “¿Cuál es, pues, ese incalculable sentimiento que priva al espíritu del sueño necesario para la vida? Un mundo que podemos explicar, aunque sea con malas razones, es un mundo familiar. Pero en cambio, en un universo privado de pronto de ilusiones y de luces, el hombre se siente extranjero. Es un destierro sin remedio, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Ese divorcio entre el hombre y su vida, el acto y su decorado, es propiamente el sentimiento del absurdo.”⁴⁶ que se encuentra en cada uno de los casos descritos, desde *El extranjero* hasta *El hombre rebelde*.

La condición da inicio a un proceso interno, el cual es cotejado por el encuentro con la nada, y ahí donde nada hay, es donde nace la aspiración de creación. El absurdo no es prelude al suicidio, aunque no lo rechaza, incluso llegando a admirar a personajes dispuestos a morir por la certidumbre de su pensar absurdo (Kirilov); sin embargo, el absurdo reconoce un pensamiento igual de profundo que el suicidio: el encuentro consigo mismo y el desprecio de toda condición absoluta. Ahí, en la constante búsqueda por nada, surge un héroe, que por terminología sería coherente llamarlo antihéroe; este no tiene como cualidad el sacrificio por un bien mayor, ni la aspiración a la inmortalidad, él es más bien la figura encarnada de la compleja búsqueda de sí y su mundo, antes que la ascensión. El héroe absurdo ha sido ya encarnado por Camus, el Sísifo es aquel condenado a soportar su carga *consciente* de una

⁴⁶ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p 20.

batalla ya perdida, que resulta en más que castigo, en triunfo, siendo la *conciencia* la característica que lo condenó y que lo hace victorioso; se reconoce vivo antes que fatalista, así entonces la pregunta por el valor de la vida no es solo el cotejo con la realidad, sino el proceso que cada individuo debe defender y aceptar, antes que añorar.

Conclusiones.

Lo que ahora he escrito no es cosa diferente a lo encontrado en *El mito de Sísifo*. Antes de figurar siquiera un capítulo, existe una nota del autor diciéndonos las cualidades de su trabajo, así como las consideraciones a tener en cuenta, mismas que el presente ha pretendido explicar. El absurdo, más que una *filosofía del absurdo*, es en Camus un carácter anímico, creado en la intimidad del individuo, ahí se contempla, se alimenta y resguarda celosamente en lo más oscuro del pecho, tal como un sentimiento inefable, el cual solo se externa cuando la tiranía pretende apagarlo. Este no sólo es encontrado en Camus, sino que cada uno de los personajes que aparecen en su obra, son los matices que nutren y dan límites a este sentimiento hecho texto. Siempre he pensado que no es posible equivocarse las intenciones del sentimiento cuando al leer “mi comentario tiene algo de provisional: no se puede prejuzgar la posición que adopta. Aquí se encontrará sólo la descripción, el estado puro, de un mal de ánimo. Ninguna metafísica, ninguna creencia se han mezclado de momento con él. Ésos son los límites y la única idea preconcebida de este libro.”⁴⁷ Reconocemos que la base es en una *sensibilidad absurda*, y es distinta de un nihilismo sin fundamentos, tanto es así que un capítulo se ha dedicado a encontrar las características por las cuales Camus desarrolla su interés más en la literatura que en la filosofía, dentro de ellas se encuentra que la misma indeterminación que rodea a cualquier obra es similar por la que pasa el autor; búsqueda y creación de un héroe absurdo es por lo que la literatura camusiana se compone, siendo esto el encuentro de sentido que cada uno encuentra al leer. Preguntar entonces ¿cómo una parte del pensamiento puede representar toda una figura? Tiene como respuesta un rotundo absurdo, únicamente el proceso de creación que ya hemos señalado, puede determinar al sujeto; al crear también se crea a sí mismo y en ello existe un carácter ético, es decir real, tanto en la obra filosófica como la artística, se desempeña un carácter de verdad, debido a la relación con el *mundo*. Y ahora hemos llegado a la conclusión que Camus no es sólo el escritor detrás de un pensamiento absurdo, sino que es él, el acto desarrollado en el absurdo y la imagen del proceso que debe llevarse con seriedad a la filosofía por venir. Que de manera pragmática, podemos resumir como primera consigna, la resolución del sentido de la vida. E inmediatamente como segunda, la presencia de aquella que ha de llevar al plano de la

⁴⁷ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p 15

condena absurda. Para inmediatamente presentarse así como resultado absurdo de un mundo y una conciencia. Que tiene como fin, nada más que seguir creándose.

Bibliografía.

Arendt, Hannah, *Eichmann en Jerusalén*. 4.^a ed. Barcelona: Lumen, 2003.

Aronson, Ronald. *Camus y Sartre: La historia de una amistad y la disputa que le puso fin*. Universidad de València, 2006.

Camus, Albert. *L'étranger*. París: Gallimard, 1950.

Camus, Albert. *El extranjero*. 3.^a ed. Madrid: Alianza, 2012.

Camus, Albert. *El extranjero*. 2.^a ed. México: Tomo, 2015.

Camus, Albert. *Le mythe de sisyphé*. 69.^a ed. París: Gallimard, 1944 (2010).

Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. 3.^a ed. Madrid: Alianza, 2012.

Conill, Jesús. *El crepúsculo de la metafísica*. Barcelona: Anthropos, 1988.

Cordero, Susana. *Albert Camus, de la felicidad a la moral: ensayo de elucidación ética de su obra*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2020.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Argentina: Siglo XXI, 1968

Heidegger, Martin. *Arte y Poesía*. 1.^a ed. Buenos aires, Fondo de Cultura, 1958.

Lottman, Herbert R. *Albert Camus*. Madrid: Taurus, 1982.

Malraux, André. *La condición humana*. 14.^a ed. Argentina: editorial sudamericana, 1974.

Milan, Kundera. *El arte de la novela*. España: Tusquets, 2000.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Gredos, 2010.

Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Gredos, 2010.

Ordoñez, Edward J. "La condición humana: de la muerte y el suicidio. Una lectura de la obra de Albert Camus". *Guillermo de Ockham*, vol. 8, núm. 1 (2010): 183-195. URL:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105317327015>

Onfray, Michel. *L'ordre libertaire: La vie philosophique d'Albert Camus*. Flammarion, 2012 .

Rohlf, Michael, "Immanuel Kant", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (última edición 2020), Edward N. Zalta (ed.), URL:

<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/kant/>.

Sokal, Alan, y Jean Bricmont. *Imposturas Intelectuales*. Barcelona: paidós, 1998.

Sokal, Alan. *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*. *Social Text* 46 (1996): 217-252.

URL:https://www.webpages.uidaho.edu/~brian/sokal_transgress_1996.pdf

Smith, David Woodruff, "Phenomenology", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (última edición del 2018), Edward N. Zalta (ed.), URL:

<https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/>.