

Alberto Pérez

CONCEPCION DEL ARTE Y VISION DEL ARTISTA EN CAMUS*

"L'art ne pas a mes yeux une jouissance solitaire. Il est un moyen d'éprouver le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes".

CAMUS

EN más de una oportunidad Albert Camus describió la relación del artista y su medio en términos de un continuo oscilar entre la participación del creador en los infortunios de su tiempo y la posibilidad de formular los problemas de la época, gracias al relativo distanciamiento de estos mismos, necesario para darles forma en su obra. Este continuo acto de participación y distanciamiento, crea la tensa realidad imprescindible a la gestación de lo que constituye la tarea del artista de hoy. Ahora bien, dicho artista "será inauténtico si persiste en mantenerse en su torre de marfil y se esterilizará si se pasa el tiempo galopando en torno a la arena política. Sin embargo —agrega Camus— entre ambas situaciones está el difícil camino del verdadero arte"¹.

Reparemos en que la polémica sobre el papel del artista en la sociedad tiene ya muchos años. Pero es necesario definir la participación del creador en los problemas y conflictos, en las convulsiones políticas y sociales de su época. Podríamos decir que en esta gama, los matices van de la crítica social o política implícita en la obra de un Aristófanes a la pintura de los realistas de mediados del siglo pasado en Francia, hasta la literatura "comprometida" de la segunda postguerra europea.

El problema está en qué entendemos por participación y cómo se expresa ésta a través de la obra de arte. También debemos preguntarnos si en todas las sociedades, el artista como tal, se compromete o si este modo de estar presente es una actitud que nace sobre todo en los períodos de revolución social. Si es así ¿qué entendemos por compromiso? Si lo hay ¿qué lo hace distinto de la honrada preocupación que cada artista debió sentir en relación con los problemas de su tiempo? Por la

* Agradezco a mi amigo y maestro FÉLIX SCHWARTZMANN, sus valiosas sugerencias y observaciones

conformación misma de su personalidad y por los lazos vitales profundos que atan al artista y al mundo, aquel es siempre el diapasón en el que vibran con mayor fuerza las más diversas tensiones y emociones.

Nos parece, sin embargo, que en última instancia se trata fundamentalmente de un problema de responsabilidad y libertad, pues, como expresa Camus al referirse al escritor de nuestro tiempo: *Au milieu de ce vacarme, l'écrivain ne peut plus espérer se tenir à l'écart pour poursuivre les réflexions et les images qui lui sont chères. Jusqu'à présent, et tant bien que mal, l'abstention a toujours été possible dans l'histoire. Celui qui n'approuvait pas, pouvait souvent se taire, ou parler d'autre chose. Aujourd'hui, tout est changé, le silence même prend un sens redoutable.* ("En medio de este estrépito el escritor no puede permanecer indiferente con el objeto de perseguir las reflexiones e imágenes que le son queridas. Hasta el momento presente el permanecer indiferente ha sido siempre posible en la historia. Cuando alguien no estaba de acuerdo le era posible callar o hablar de otra cosa. Hoy todo ha cambiado y aun el silencio trae consigo peligrosas implicaciones"²).

Estas palabras que hacen referencia al papel del escritor, pueden, por extensión, aplicarse a todo artista. Justamente —agrega Camus— esta obligación en el arte de hoy, nos hace añorar la facilidad y aquella divina libertad tan evidente en Mozart o nos permite explicarnos el por qué hay hoy más periodistas que escritores creativos, o tantos pintores inmaduros y ningún Cezanne; o por qué, en última instancia, las historietas sentimentales o novelas de detectives han reemplazado a *La Guerra y la Paz*.

No se trata de plantear con más o menos astucia el problema en términos de disyuntiva fatal. Se trata de preguntarnos si es o no razonable la indiferencia del artista frente a los requerimientos de una sociedad en la que vive y en medio de la cual un parasitismo esteticista no parece posible.

Si bien no discutimos aquí el hecho ya mencionado de que todo artista vive de alguna manera su época y la refleja, es en otro aspecto innegable que hay épocas que permiten o estimulan el desapego del artista de las tensiones de la sociedad en que vive. Si es posible concebir momentos en que el criterio del 'arte por el arte' ha constituido la norma, de suyo, resulta que en algunas sociedades esta separación del creador y aquello que podía aparecer perturbador para su arte —léase el contacto o el compromiso con el conflicto social— era imposible o inaceptable. La máscara totémica que el artesano indígena talla es su con-

cepción del mundo y la de su grupo social que se objetiva gracias a su habilidad artística. El arte del siglo xvii francés antes de los cambios filosóficos y literarios del siglo xviii con la consecuente crisis del clasicismo barroco sirve a través de su estilo sólo a la pompa y grandeza del poder absoluto de un monarca. ¿Cuál es en este caso la misión del artista? Mostrar las bondades de una forma de gobierno ignorando la vida que se agita más allá de los límites del ámbito de quien le contrata.

El problema hoy se nos aparece como habiendo superado esta simple polaridad. Se ha dado como posibilidad al artista el aislarse para escuchar las voces interiores desligadas a veces del drama que le rodea. Es decir, el esteticismo es a veces fomentado por una sociedad que no quiere reconocer los problemas en que vive y que rechaza la crudeza de quien puede ponerlos en evidencia.

Frente a esta situación queda —en las palabras de Camus— o el ataque de patriotismo melancólico de Stepan Trofimovich —reproche viviente en *Los Poseídos*— o definitivamente aceptar que la época del artista de camelia en el hojal ha pasado, como ha pasado también el genio de poltrona. *Créer aujourd'hui, c'est créer dangereusement. Toute publication est un acte et cet acte expose aux passions d'un siècle qui ne pardonne rien. La question n'est donc pas de savoir si cela est ou n'est pas dommageable à l'art. La question pour tous ceux qui ne peuvent vivre sans l'art et ce qu'il signifie, est seulement de savoir comment, parmi les polices de tant d'idéologies (que d'églises, quelle solitude!) l'étrange liberté de la création reste possible.* (“Crear hoy día es crear peligrosamente. Cualquiera publicación constituye un acto, y este acto le expone a uno o las pasiones de una época que nada perdona. Así pues, la cuestión no está en averiguar si esto es o no perjudicial para el arte. La cuestión —para todos aquellos que no pueden vivir sin el arte y todo lo que éste significa— está en averiguar cómo, en medio de las fuerzas policiales de tantas ideologías. (¡Cuántas iglesias, qué soledad!), la extraña libertad de la creación es posible”)³.

*
* *

Albert Camus encarna al intelectual, al artista de nuestro siglo cuya intensidad de participación es sólo comparable a la lucidez con que enfrenta el problema de la existencia. Para él “la literatura debe ir más allá de la literatura evitando así zozobrar en un juego mediocre y sin

atractivo”⁴. Por ello representa para nosotros al verdadero intelectual-humanista cuya concepción de la condición del hombre le impulsa a la solidaridad frente a un destino común. En el artista ello se revela como el imperativo de servir al hombre, a un hombre que no estará libre mientras exista ‘la peste’. Y en verdad la peste está presente siempre. Su color cambia a través del tiempo pero el azote destruye a la humanidad con la misma furia. Para el hombre vivo por entero, esto no puede menos que constituir un reto y de entre todos el artista es quien participa del mundo en el más amplio sentido. Concebirlo como un esteta aislado de su realidad, para quien la gratuidad constituye la más cómoda excusa y el kantiano “desinterés” del arte su mejor defensa ha repugnado ya a otras épocas. Hoy resulta más difícil aun de concebir un aislamiento esteticista o gratuista⁵.

Hemos dicho ya que esta participación se ha dado en la medida en que en todas las épocas han existido creadores cuya profundidad de visión les ha convertido en voceros y testigos. No afirmamos que la experiencia o la idea de la participación sea nueva ni que sea Camus quien la represente en forma exclusiva. Sostenemos que es su visión y su repudio de una sociedad que permite o fomenta el olvido del hombre lo que hace de él un testimonio viviente de la solidaridad de la cual el creador es uno de los artífices.

Este trabajo intenta entregar algunas de las ideas fundamentales que sobre el arte y el papel del artista expuso a través de su vida Albert Camus. Creemos que su pensamiento como su vinculación en la vida artística de su tiempo constituyen una fuente en la búsqueda de la libertad y dignidad del hombre en el plano existencial y un acicate para el enfrentamiento crudo y sincero del artista y la sociedad en que vive. Más aún, la calidad de su ‘compromiso’ enriquece la concepción de la dignidad del arte y del artista más allá de la problemática puramente estética.

Porque cuando hacemos el análisis de la obra de Camus, el escritor-humanista, es sobre todo la búsqueda de una moral y la conquista del corazón del hombre a través de la honradez intelectual lo que resulta en él más significativo. Así, ciertas formas literarias, ciertos géneros, ‘la crónica’, por ejemplo, son en sus manos como afirma Pierre Descaves un eslabón en la cadena de su pensamiento ‘cuyo ideal es hacer vivir la conciencia, desarrollando sus profundas aspiraciones de verdad, de felicidad, de amor y sobre todo de justicia’.

En este mediterráneo que vibra con el sol y el mar y para quien au-

tenticidad y verdad son condición de la medida en que se puede ser el mundo mismo⁶ ésta es la fuente primera del arte y de la sabiduría: *Contacts avec le vrai, la nature d'abord, et puis l'art de ceux qui ont compris, et mon art si j'en suis capable.* (“Contactos con lo verdadero, la naturaleza primero y después el arte de aquellos que han entendido, y mi propio arte si soy capaz de ello”) (*Carnets*, pág. 38).

El arte de aquellos que han entendido... En este sentido, Camus no es un escritor que puede inscribirse dentro de una tradición ‘literaria’. Como bien señala Albérès, no pretendió ser cultivado: “de Demócrito a Kafka escogió los escritores que le interesaron, parece ignorar el resto y la ‘vida literaria’ con ellos... Camus fue un apasionado intemporal, figura aparte que resume un siglo de ‘sentimiento trágico’ sin transformarlo en psicologismo y en ‘literatura’. No entra en la actualidad sino con ocasión de producirse un momento sombrío y heroico, para retirarse después sin ostentación al desvanecerse esta actualidad heroica en medio de los ‘desviacionismos’ charlatanescos hacia la izquierda y de los conformismos desenvueltos hacia la derecha”⁷.

Pero observemos que el artista y el mundo permanecen íntimamente unidos y sus secretas venas se confunden en la misma pulsación. A esa fuente primera que es el mundo como verdad suprema se agrega “aquello que cada artista guarda en sí, en el fondo de sí mismo, una fuente única que alimenta, durante su vida aquello que él es y lo que dice”. Para Camus esa fuente está en *L'Envers et L'Endroit*, “en ese mundo de pobreza y de luz donde tanto tiempo he vivido y cuyo recuerdo me defiende aún de los peligros opuestos que amenazan a todo artista, el resentimiento y la satisfacción”⁸.

Y es justamente entre las imágenes de esa infancia en que se decide su destino y disponibilidad. Su amor por la vida indisolublemente unido a su desesperación de vivir. Aquella vieja mujer, la madre silenciosa, la pobreza, son vínculos que comprometerán para siempre a Camus frente al otro y ligarán su destino en lúcida solidaridad al destino del hombre. Por otro, la “luz sobre los olivares de Italia, el amor solitario y poblado...”, son testimonio de esa misma verdad que a la vez abre el profundo abismo entre el hombre y las cosas. Este desacuerdo —origen de la sensación de absurdo— será, también, la fuente del mismo sentimiento de solidaridad hacia quienes comparten un destino común. Así entendemos el ‘compromiso’ con el otro y con el mundo para quien afirma que “el gran coraje consiste en tener los ojos abiertos frente a la luz como frente a la muerte”⁹.

Esta luz que baña —como dice Moeller— la obra del artista en una medida cada vez mayor, comienza siendo romanticismo de felicidad solar para convertirse en ‘religión’ laica de la felicidad. Esta religión tiene sus “hombres de buena voluntad” como Rieux y Rambert que luchan contra la peste; sus santos como Tarrou y sus mártires como Kayaev que muere en el patíbulo para asegurarles a los hombres liberados por la revolución un “estío de felicidad”¹⁰.

Para los artistas de nuestros días, para las generaciones jóvenes, arte y mundo parecen separados. El hombre ha cesado de preocupar como un problema, la presión de la historia no constituye un riesgo vivo y en cambio la frivolidad de todas las euforias promocionales ha transformado las tensiones profundas en batallas de mercados y guerras publicitarias.

Para este clima donde todo pronunciamiento constituye un riesgo que se estima innecesario, el análisis de las profundas fuentes que nutren la obra del creador y que la informan debe interesarnos, si ese creador ha logrado participar en la crisis de su tiempo con una voz clara y valiente.

Si, por ejemplo, observamos el desarrollo político-social de América Latina en estos últimos años, no podemos menos que sentir que nuestras generaciones últimas son en general desarticuladas y débiles, discontinuas en sus ideales y blandas en la lucha. La violencia externa de lo político militante ha venido a sustituir en ella los compromisos profundos y peligrosos. El lenguaje que hemos escogido es el de la gesticulación que durante cuarenta años o más nos ha convertido en el eco de tendencias europeas a veces mal entendidas y mediocrementemente asimiladas. Hoy, en lo que al arte se refiere, no sólo la “escuela” impone sus modas sino que la moda impone una escuela. Nos atrevemos a decir que nada que atente contra la medianía equilibrada es admisible. Los riesgos no se toman desde lo creativo. Se especula, en cambio, con riesgos que se asemejan más a los de la banca y la bolsa, y el artista calla si los amaga o vocifera si los estimula.

Porque, en verdad, ¿qué se ha entendido por la participación del artista en la vida de los pueblos americanos? México y su revolución es el ejemplo siempre disponible para disimular una realidad muy distin-

ta. También Neruda y Octavio Paz son en la poesía expresiones singulares del hombre habitante de un paisaje avasallador y víctima de una realidad social convulsionada que le aplasta o le desconoce. Tanto estas experiencias creadoras en la poesía, como la plástica en México son excepcionales y su resonancia no oculta el hecho de que en general, la sujeción a la moda europea y al gusto del mercado establecido mantiene a las generaciones actuales esterilizadas y ajenas al problema medular de todas las épocas: el hombre y su destino, y en nuestro tiempo, la revolución, encarnada en la protesta por la condición misma de ese hombre.

Más aún, el problema tiene ahora, para las generaciones últimas, características universales. Existe una retirada del artista en general del ámbito del compromiso integral al de su circunstancia íntima. Este hecho para J. M. Cohen, parece tener como causa, en la poesía, las condiciones de un mundo en el cual no es posible ya pronunciarse a largo plazo acerca de la tierra y su destino o del lugar del hombre en el universo. Para el hombre amenazado con la destrucción total y dirigido por gobernantes incapaces de controlar las situaciones que ellos mismos provocan no cabe sino rescatar de un desastre siempre inminente sólo “un momento de amor o de visión”¹¹. Agrega Cohen, que ello constituye una nueva sencillez que, bajo la amenaza de un gran desastre humano, ofrece grandes esperanzas para la poesía.

A nuestro juicio, esta retirada, puede ser también índice de una limitación esterilizadora si ha de terminar en un puro esteticismo. El poeta puede cantar al amor, la naturaleza y la muerte como esenciales preocupaciones que afectan a la gran mayoría de los hombres, pero, al hacerlo, no debe olvidar que es en el destino común —lo que en última instancia da verdadero sentido a dichas inquietudes— donde todo adquiere significación. Ahora bien, es justamente cuando el destierro y la violencia aniquilan la vida, que el artista puede hacer de su “circunstancia íntima”, vivida en la solidaridad, la esperanza o consuelo de todos.

Por eso que es importante que escuchemos en un creador de verdad el latir de esa corriente que debe ser el arte y que ajena al esteticismo o al programatismo fluya desde sus orígenes con la naturalidad y potencia de lo que en verdad es la naturaleza misma¹².

“Hay —dice Camus en *Noces*— un tiempo para vivir y un tiempo para dar testimonio de vida. Hay también un tiempo para crear, lo que es menos natural. Me basta vivir con todo mi cuerpo y dar testimonio con todo el corazón. Vivir Tipasa, dar testimonio y la obra de arte vendrá en seguida. Hay en esto una libertad”.

La naturaleza no miente y en esa belleza de la luz y el mar encuentra Camus el peso específico de la vida, riqueza del presente frente al cual un “más tarde” no constituye sino el intento de descargar al hombre de ese peso vital, materialidad, densidad que reclama para sí. Y sin duda “el problema consiste en adquirir ese saber vivir (haber vivido más bien) que va más allá del saber escribir”. *Et dans la fin, le grand artiste est avant tout un grand vivant (étant compris que vivre, ici, c'est aussi penser sur la vie— c'est même ce rapport subtil entre l'expérience et la conscience qu'on en prend)*. (Y, al fin, el gran artista es antes que nada un gran viviente —entendiendo aquí por vida el pensar sobre la vida—, es como la sutil relación entre la experiencia y la conciencia que de ésta se tiene)¹³. Conciencia de la raíz profunda y de la fuente que nutre; lucidez que establece la necesidad de vivir, de entender para desde allí crear con un propósito y un tema: la condición del hombre. “La soledad y la solidaridad, el retiro y la fraternidad allí están quizá los dos polos entre los que oscila toda la obra de Camus”¹⁴. Y desde ese “uno mismo” que todo artista debe buscar con la misma urgencia con que también persigue un destino, se perfilan las reflexiones desde las que se nutrirá toda su obra: la búsqueda de belleza y felicidad en un mundo donde ambas parecen desterradas desde hace mucho y la negativa a aceptar ni la más pequeña mutilación del hombre a quien no se le puede servir sino en su integridad. Y por eso, al configurarse ya los temas centrales de *L'Homme Révolté*, Camus escribe en sus *Cahiers* en febrero de 1938: *L'esprit révolutionnaire est tout entier dans une protestation de l'homme contre la condition de l'homme. En ce sens il est, sous des formes diverses, le seul thème éternel de l'art et de la religion. Une révolution s'accomplit toujours contre les Dieux— à commencer par celle de Prométhée. C'est une revendication de l'homme contre son destin dont tyrans et guignols bourgeois ne sont que des prétextes*. (CARNETS, p. 105). . (“El espíritu revolucionario está todo entero en la protesta del hombre contra la condición del hombre. En este sentido es, bajo diversas formas, el único tema eterno del arte y de la religión. Una revolución se lleva a cabo siempre contra los dioses —comenzando por la de Prometeo—. Es una vindicación del hombre contra su destino en el que tiranos y títeres burgueses no constituyen más que un pretexto”).

Luz y pobreza, fuente que nutre al artista desde su origen y a la que vuelve siempre. La vida como pasión de vida y de verdad mientras mayor sea la identificación con el mundo mismo, y en este mundo donde

“el espíritu revolucionario está en la protesta del hombre contra la condición del hombre”, la obra de arte debe ser “como imagen privilegiada de los sufrimientos y goces comunes”¹⁵.

Desde el nudo primero de su propia sensibilidad en que los años de pobreza perdida, “suffisient à construire une sensibilité”, al llamado del hombre prisionero, que como Mersault en *L'Étranger* es víctima de un mundo que ama, pero que no entiende, hasta la rebelión que nace de la conciencia clara de este absurdo, el mundo de Camus (a partir de esta rebelión misma) está dirigido hacia la búsqueda de la felicidad. Si aun en medio del absurdo lo que nos permite vivir es imaginar a Sísifo feliz, desde el instante en que el hombre declara su rebeldía, la búsqueda y la exigencia de bien se hace evidente como el derecho de nuestros hijos a esta felicidad. Contra el mal y el sufrimiento el hombre responde con esta rebelión y este es un mensaje que el artista debe entregar en su obra: “a decir verdad no es fácil, y puedo comprender cómo los artistas echan de menos su comodidad anterior. El cambio es cruel. En verdad el anfiteatro de la historia ha contenido siempre al mártir y al león; el primero ha confiado en los consuelos eternos y el segundo en la cruda carne de la historia. Pero hasta ahora el artista se mantuvo al margen. Solía cantar para sí mismo o a lo más para infundirle valor al mártir y tratar que el león olvidara su apetito. Ahora el artista está dentro del anfiteatro. Necesariamente su voz ya no es la misma; ya no es en absoluto tan firme”¹⁶.

El arte dejará de ser la confirmación imaginativa del absurdo. En las ideas estéticas expuestas originalmente en *Le Mythe de Sisyphe*, el arte se ubicaba dentro del contexto de lo absurdo, es decir de lo que Camus califica como el divorcio entre el hombre y su vida, el actor y el decorado; aquello que convierte al hombre situado en medio de un mundo privado de ilusiones, de luz o de esperanza, en un extranjero. Para Camus, el absurdo, tomado hasta aquí como conclusión, se considera en *Le Mythe de Sisyphe* como un punto de partida. En él —agrega— encontramos solamente la descripción, en estado puro de un mal del espíritu, sin que se mezcle en ello ni metafísica ni creencia. Así surge para Camus un problema filosófico fundamental y el único, a su juicio, verdaderamente serio: el suicidio. *Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécu, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie.* (LE MYTHE DE SISYPHE, p. 15). Pues bien, el artista se describe como “el más absurdo de los personajes”. Por el hecho de estar el artista ligado a un mundo absurdo de cuyas apariencias recoge su ma-

terial, su actividad está dirigida justamente hacia este absurdo. El artista es un ejemplar —como lo es Don Juan— de absurdismo. La obra de arte está situada así en un punto en que el deseo de trascendencia y la imposibilidad de trascendencia están en conflicto— *elle marque le point d'où les passions absurdes s'élancent, et où le raisonnement s'arrête*. El arte para Camus es aquí confirmación imaginativa del absurdo¹⁷.

Confirmado el absurdo se llega a cierta medida al renunciamiento. Es justamente —dice John Cruickshank— “cuando la mente reconoce su inhabilidad para encontrar un esquema lógico en el mundo, que renuncia a la realidad y explora las posibilidades de transformación imaginativa. La obra de arte nace del acto de renunciamiento dictado por la confirmación del absurdo”. Pero en la medida en que se está consciente del absurdo y se renuncia a encontrar orden y coherencia y en un sentido el artista acepta las apariencias que se dan en el mundo como la única realidad cierta, desde otro punto de vista rechaza este mundo como inadecuado a sus ideales. Surge así la estética del Hombre Rebelde¹⁸.

Ahora bien, si el artista es portavoz de una actitud rebelde ¿qué se entendería por rebelión y cuál es el papel del arte en ésta?

El hombre que no cree en nada, que sostiene que todo es absurdo, no duda, sin embargo, en ningún caso, de su propio grito, cree al menos en su protesta. *La première et la seule évidence qui me soit ainsi donnée, à l'intérieur de l'expérience absurde, est la révolte. Privé de toute science, pressé de tuer ou de consentir qu'on tue, je ne dispose que de cette évidence qui se renforce encore du déchirement où je me trouve. La révolte naît du spectacle de la déraison, devant une condition injuste et incompréhensible.* (L'HOMME RÉVOLTÉ, p. 21). (“La primera y única evidencia que me es dada así, dentro de la experiencia absurda, es la rebelión. Privado de toda ciencia, obligado a matar o a consentir que se mate, no dispongo sino de esta evidencia, que se refuerza además con el desgarramiento en que me halla. La rebelión nace del espectáculo de la sinrazón ante una condición injusta e incomprensible”). Sin duda, a partir de este punto —el “no” de un rebelde— surgido de la conciencia de que existe una frontera; del “rechazo categórico de una “intrusión” juzgada intolerable”; de la impresión de que se “tiene derecho a...”; suscita problemas existenciales, metafísicos y estéticos. Podemos preguntar, por ejemplo, qué hay en esta rebeldía de razón y cuánto es resentimiento, o como G. Marcel, preguntarnos por la fuerza y la pureza de la intención; por el compromiso integral que ésta implica y como consecuencia, en si se juzga esta rebelión como acto, única manera en que

parece comprensible¹⁹. Por último Gilbert Maire se pregunta si el género de rebeldía que Camus propugna no es sólo un medio de realizar una obra literaria, ya que en última instancia hay en Camus la condena de la rebelión convertida en revolución, desde el momento que esta última, instalada en la historia, vive, como afirma Camus, del régimen policial después de haber proclamado la libertad²⁰.

Sin duda también podríamos preguntarnos dadas qué condiciones adquiere significación la noción de "rebeldía metafísica...". Pero no es ésta una crítica a la obra del autor de *Le Mythe De Sisyphe*, sino la exposición de un aspecto de su pensamiento. Seguramente, *L'Homme Révolté*, adolece de algunas fallas a que, por lo demás, varios críticos han apuntado; sin embargo, pese a sus defectos el libro es admirable por sus intenciones e ideas básicas. Para Camus, la actitud coherente, en relación con el absurdo, es la de la final aceptación de la vida y, más aún, siendo ésta todo lo que tenemos, ella cobra especial significado. Por ello en última instancia, el suicidio se rechaza como solución y la respuesta en la lucidez y la inocencia es para el hombre el enfrentamiento. Por ello, ya hemos dicho, al rechazar la autodestrucción, se rechaza también el asesinato político o cualquier forma de asesinato racionalizado. Frente a todo ello, está la protesta y la rebeldía.

Es justamente en este punto —el de la actitud rebelde— en que podrían suscitarse problemas como los que plantea G. Marcel o G. Maire, recordamos las palabras de Phillip Thody²¹ a propósito de *L'Homme Révolté*: "es justamente porque en el siglo xx la ideología se ha convertido en lo que Camus más detesta —la justificación del asesinato y el uso en gran escala de la pena capital— es que ha llegado a obsesionarse con su importancia. Porque la política de su propio tiempo ha llegado a estar dominada por la cuestión del asesinato es que Camus supone que el verdadero problema está en la base moral del derecho a matar. El siglo xx ha sido testigo de un desprecio por el individuo sin precedente en la sociedad civilizada y es admirable como Camus insiste en enfrentar el problema".

Consideramos evidente que desde la crítica del pensamiento y el ejercicio dialéctico se pueda problematizar hasta el infinito una concepción filosófica. Sin embargo, en el diálogo vivo del espíritu, aquel "agente de transmutación de todas las cosas materiales o mentales" de que habla Valéry, es posible establecer el puente invisible con aquellos aspectos del pensamiento de un creador que están dichos más allá de lo dicho y cuya coherencia surge de la resonancia de un lenguaje y una

vida que se refleja en un solo impulso consecuente y armónico. Por último es posible que aquellos estímulos que en unos provoca determinado aspecto de una obra no son los que inquietan a otros, y quizá si ni unos ni otros fueron esencial preocupación en el planteo medular del autor. No existen inconsecuencias en el pensamiento de Camus. Como bien dice José Orlandis: *El Hombre Rebelde* tiene pese a todo, el mérito de la sinceridad y la lucidez en el planteo. Camus, hombre de su tiempo, sufre en su propia carne la angustia de nuestro mundo de hoy, la ansiedad del hombre común, en medio de una masa humana en rebeldía. Su tragedia es la soledad a la cual se vio conducido por su propia altura”²².

Si el lenguaje del hombre rebelde —es decir, del hombre que consciente del absurdo reconoce en sí la necesidad de afirmar a la vez que de negar, que escandalizado por el absurdo dice “no” frente a un estado de cosas y reconoce que una parte de sí, la que confirma su esencia como ser humano, es importante— no llegó a ser durante la vida de Camus, un lenguaje químicamente puro, en el sentido filosófico del término, o categóricamente adecuado, ello puede explicarse en cuanto era un pensamiento vivo, en plena evolución. ¿Quién puede decir dónde habría desembocado dicho pensamiento, fruto de la mente de un hombre intensamente lúcido para quien lo humano significó la medida de todo y frente a lo cual sacrificó a veces el esquema dialéctico puro?²³

Ahora bien, ¿cuál es el papel del arte en esta rebelión del hombre contra su destino? *Si le révolté doit refuser à la fois la fureur du néant et le consentement à la totalité, l'artiste doit échapper en même temps à la frénésie formelle et à l'esthétique totalitaire de la réalité.* (L'HOMME RÉVOLTÉ, p. 337). (“Si el rebelde debe a la vez rechazar el furor de la nada y el consentimiento en la totalidad, el artista debe evitar al mismo tiempo el frenesí formal y la estética totalitaria de la realidad”).

Pero entendamos que este arte de que hablamos es uno que repudie el nihilismo a que conducen fatalmente tanto aquella creación en la que “el acontecimiento domina al creador” o aquella otra en la que “el creador pretende negar el acontecimiento enteramente?”²⁴.

Porque para que haya auténtica creación debe haber lo real y un espíritu que le da forma. Sin éste, o el arte permanece en la “enumeración interminable” del realismo (cuya ambición es la conquista no de la unidad, sino de la “totalidad” del mundo real, lo que hace comprensible que sea la estética de una revolución de la totalidad) o bien, en

el otro extremo —el del puro formalismo— en cuyo caso se convierte en evasión.

La recreación del mundo es un acto de aprehensión de la forma y la vida que se escapa, para desde allí protestar contra el destino del hombre. Quizá si el ejemplo de Proust, pudiera ilustrar vivamente un aspecto de este problema en aquello que Camus llama “una de las empresas más desmesuradas y significativas del hombre contra su condición mortal”. Todo este gigantesco esfuerzo por aprisionar el instante fugaz cogido en su más pura interioridad, qué otra cosa es sino el intento de arrancar de la incesante fuga del tiempo, “los símbolos estremecidos de la unidad humana”.

Así, para Camus, Proust ha demostrado que “el arte novelesco rehace la creación misma, tal como nos es impuesta y tal como es rechazada. En uno de sus aspectos, por lo menos, ese arte consiste en elegir a la criatura contra su creador. Pero, más profundamente todavía, se alía con la belleza del mundo o de los seres contra las potencias de la muerte y del olvido. Por eso su rebelión es creadora”²⁵.

Así, en este constante rehacer el mundo (esta obra abortada del Buen Dios —según las palabras de Van Gogh) está la voluntad de lograr la unidad que se escapa y cuyo secreto reside en la aprehensión de lo real y de un espíritu que le dé forma. Con dicha forma el esfuerzo creador rehace el mundo, “. . . *toujours avec une légère gauchissure qui est la marque de l'art et de la protestation. . . La création, la fécondité de la révolte sont dans cette gauchissure qui figure le style et le ton d'une oeuvre.* (L'HOMME RÉVOLTÉ, p. 335), (“siempre con una pequeña desviación que es la marca del arte y de la protesta. . . La creación, la fecundidad de la creación está en esta desviación que simboliza el estilo y el tono de una obra”).

“Ya hemos dicho que el rebelde debe rechazar “el furor de la nada” y el “consentimiento en la totalidad”. El artista a su vez debe evitar al mismo tiempo el “frenesí formal” y la “estética totalitaria de la realidad. Para que el mundo vuelva a encontrar el camino de una síntesis creadora —condición de posibilidad para la civilización— éste deberá renunciar al nihilismo de los principios formales y al nihilismo sin principios. Para esto el arte y la sociedad, la creación y la revolución deben “volver a encontrar la fuente de la rebelión donde rechazo y consentimiento, lo singular y lo universal, el individuo y la historia, se equilibren en la tensión más dura. La rebelión no es en sí misma un elemento de civilización. Ella sola, en el callejón sin salida en que vi-

vimos, permite esperar el porvenir con que soñaba Nietzsche: “En vez del juez y el opresor, el creador”²⁶.

Pero de la estética enunciada por Camus en el capítulo dedicado a la Rebelión y el Arte en *L'Homme Révolté*, parece desprenderse algo más que el prometeísmo del artista y su participación en la historia en términos generales. Si bien el arte nos enseña “que el hombre no se limita solamente a la historia y que encuentra también una razón de existir en el orden de la naturaleza”. (*On peut refuser toute l'histoire et s'accorder pourtant au monde des étoiles et de la mer*), no es menos cierto que el hombre busca con insistencia a través de senderos tortuosos y de oscuros atajos, la unidad, la armonía de una existencia que siglos de civilización no han podido darle. La confrontación del hombre y del mundo y la sensación de absurdo que nace de su relación y el “no” de quien no acepta la esclavitud y declara su rebeldía ante el destino absurdo, desemboca una y otra vez en fórmulas tales como felicidad, justicia, amor: “todos los grandes reformadores tratan de construir en la historia lo que Shakespeare, Cervantes, Molière y Tolstoy supieron crear: un mundo siempre dispuesto a saciar el ansia de libertad y de dignidad que siente el corazón de cada hombre. Es indudable que la belleza no hace las revoluciones. Pero llega un día en que las revoluciones la necesitan. Su regla, que niega lo real al mismo tiempo que le da su unidad, es también la de la rebelión”²⁷.

El arte pues, debe hundir sus raíces en el mundo de los sentidos, pero se expresa activamente como un rechazo de su propio elemento. Esto —anota Cruickshank— recuerda la descripción que Malraux hace del arte como una acusación permanente del mundo; una rebelión contra las limitaciones de la existencia física y la muerte. A dicha rebelión le es posible la destrucción del mundo que busca rechazar, pero puede al menos crear un mundo de formas e ideas que corresponda más con el de sus propias aspiraciones.

Debemos observar que no es difícil encontrar hoy todavía quien planteando los problemas de manera ingenua reduzca la cuestión de arte y sociedad, de artista y público a una mera cuestión de grados en la fidelidad con que el creador interpreta la naturaleza, en el caso de las artes plásticas, o en la capacidad del escritor para presentar situaciones

“reales”, entendiéndose por ello una vasta gama de “temas” que tienen como denominador común la secuencia coherente de instancias que puedan constituir la “trama”. Vinculado a este planteamiento está aquel otro que ha extremado la contraposición entre el arte de las élites y el arte del pueblo. En este sentido es precisa la afirmación de Worringer: “La lucha entre arte de artistas y arte del público ha sido frecuentemente tergiversada en la actualidad, planteándose como una lucha de clases, haciéndola girar en torno a la antítesis: arte “ajeno a la naturaleza” y arte “próximo a la naturaleza”²⁸.

Este concepto es falaz, pues difícil sería hoy establecer cuál es la respuesta específica de una “clase social” frente a determinado arte, dado que al supuesto arte de élite, está tan ajeno el grueso de un estrato como el otro. Así mismo la “élite creadora” proviene indistintamente hoy de todos los sectores.

En este caso es curioso constatar que quien habla en lenguaje anti-burgués de arte para el pueblo —recuerda Worringer—, está propugnando las más de las veces un arte naturalista servilmente objetivo que es significativamente la quintaesencia del gusto burgués.

Creemos, sin embargo, que no es éste el lugar para plantear estos problemas, pues si bien, como hemos dicho, hay todavía quienes piensan en términos de “derecha” e “izquierda” en lo que al arte concierne, no es menos cierto que los conceptos o categorías que estas personas emplean—sean los de un arte naturalista o realista (para las masas)— como contrapartida al arte abstracto ajeno a la realidad (obra de la élite reaccionaria para la burguesía decadente) constituyen simplismos objetables y vulnerables en muchos sentidos. Su terminología misma parece ya agotada. Pensemos, por ejemplo, en lo que se ha llamado el naturalismo de Balzac. Si observamos cuidadosamente no podríamos desconocer el hecho de que en su obra dicho escritor pinta, como afirma Hauser, no tanto a su propia generación como a la siguiente y que sus “nouveaux riches” y “parvenue”, sus especuladores y aventureros, sus artistas y cocottes, son más típicos del Segundo Imperio que de la monarquía de Julio. En este caso —agrega Hauser— sin duda pareciera que la vida ha imitado al arte. Si por naturalismo entendemos la nivelación absoluta de todos los datos de la realidad, Balzac no sólo no es un naturalista sino “uno de los profetas literarios en quien la visión fue más fuerte que la observación”.

Por nuestra parte agreguemos que no es menos grotesca la cómoda adaptación que en el plano del arte y la política, algunas dictaduras ha-

cen de determinados artistas apropiándose los —como a algunos intelectuales desaparecidos— y confiriéndoles títulos que les hacen aparecer como “intérpretes” de las ideas de políticos que nunca antes se habían interesado por el arte o en quienes previamente nadie había descubierto una idea.

Del mismo modo pensamos que al asignarle a ciertos términos un significado absoluto se les imprime un movimiento que la historia misma se encarga de frenar. Sin duda la pasión de Courbet y sus seguidores fue en gran medida la política, aun cuando su fe parte de una conciencia que sobrepasa el patriotismo y que identifica arte y verdad, arte y futuro, dándosele así a todo este lenguaje un tono profundo de compromiso vital. Sin duda la época de los Goncourt identifica naturalismo y democracia, bohemia y socialismo, y hace posible la frase de Zola: “. . . la República será naturalista o no será”.

Pero si estos conceptos fueron un día válidos o significativos no pueden considerarse intercambiables ni acomodarse indefinidamente en todas las épocas. El paisajismo de la Barbizon nacerá como reproche de lo idílico, identificándose así con el realismo en boga en la literatura. Esto no nos autoriza a decir que sólo la respuesta de Millet, Courbet o Rousseau es válida y que sólo esta visión naturalista del paisaje, por estar “próxima a lo real” encarna los ideales estéticos del socialismo de todas las épocas. Semejante disparate equivaldría a suponer que la pintura de un Van Gogh es social y humanamente menos significativa que la pintura de la Barbizon o la de la comuna, porque no es naturalista.

Es significativo también el caso de Daumier que aun persiguiendo propósitos morales a través de su arte y como profundo observador y crítico de su época —testigo y partícipe en todo el sentido del término— nunca incurrió en lo trivial o vulgar, implícito en la pintura literaria o servilmente literal. En este sentido, como bien observa Herbert Read en *Arte y Sociedad*, hay una evidente contradicción entre el arte y la vulgaridad —en términos estéticos entre el arte y el realismo— y si bien por ejemplo Hogarth como Daumier persiguen propósitos morales, el precio que pagó el primero por su popularidad fue el descuido de su “manera”.

En este sentido la rebelión de Daumier es además de lúcida en lo existencial, lúcida en lo estético. Hay aquí la condición que Camus pide para la auténtica creación —aquella en que el artista rechaza el frenesí formal (furor de la nada) y la estética totalitaria de la realidad (con-

sentimiento en la totalidad) — es decir, “lo real y un espíritu que le dé forma”.

Pero el problema que nos interesa se refiere específicamente a la voluntad de participación del artista en los problemas de la época y ya hemos dicho que esta participación cuando ha aparecido como imperioso llamado al artista de genio puede tomar la forma de la adhesión ferviente de un Courbet o darse en el frío programatismo oficialista de un David. Sin embargo, esta urgencia del creador de vincularse a la vida en profundidad tiene su contrapartida no menos significativa. Recordemos que en medio de aquel mismo naturalismo Flaubertiano, que el socialismo hace suyo —y que para citar nuevamente a Hauser, no es sólo un principio técnico “sino que contiene una nueva idea, una nueva moral del artista”— su “nous sommes faits pour le dire et non pour l’avoir”, remata en un esteticismo desenfrenado. En esta actitud —intento de buscar la reacción frente al artista que encarna el romántico (hombre caótico a juicio de los realistas)— se convierte finalmente la doctrina del arte por el arte en una negación del mundo “en un escape de todo lo que estuviese conectado con la existencia práctica, materialmente condicionada de los seres comunes y corrientes”²⁹.

“La vida es tan horrible que uno solo puede soportarla evitándola —dice Flaubert—. Y esto sólo puede hacerse viviendo en el mundo del arte”³⁰.

El títere inhumano, la abstracción que es el artista para Flaubert (“sólo se puede describir el vino, el amor, las mujeres y la fama si no se es ni bebedor, ni enamorado, ni soldado...”) está colocado, además, en el otro extremo, no tanto del romántico como del artista propagandístico y programático que siente que sólo puede apuntar hacia la realidad y la vida adhiriendo a lo que la mayor parte de las veces está menos cerca de la vida misma, es decir, dicho programa, o el ideario político. En este caso la rebeldía no nace desde dentro sino que aparece como impuesta desde fuera. La revolución creadora no obedece en este caso a una lógica interna sino a una externa y extraña a su esencia, a la cual es enteramente ajena.

En este sentido, Camus insiste en que uno de los misterios y triunfos del arte es precisamente “el que le permite al eterno prisionero humano crear desde las condiciones que le impone su prisión, la imagen de una vida en libertad que nunca ha conocido. Camus, pues, considera el arte no sólo como uno de los aspectos de la rebeldía sino como la creación

de un universo de reemplazo que le concede substancia positiva a la rebelión contra el absurdo”³¹.

Esta voluntad de participación de que hablamos anteriormente puede sintetizarse como el deseo, la voluntad de transformar el mundo. Cuando se trata de la novela ideal —que para Camus es a la vez confirmación del absurdo y al mismo tiempo representa la rebelión contra éste— debe, como el cuadro, constituir un intento de “corregir” el mundo de manera que pueda conformarlo a sus aspiraciones y deseos más profundos.

De aquí que la estética de Camus pida al artista la estilización del mundo a través del espíritu que lo corrige y lo mejora. Así pues, no es un “programa” lo que constituye desde el punto de vista artístico el núcleo de la rebeldía. Es un estilo.

“La tentación de “corregir” el mundo a través de palabras y por medio de una redistribución de los elementos tomados de la realidad, es, para Camus, el estilo en una novela. Emerge del encuentro entre el pensamiento y la experiencia. Su efecto principal es el de crear una unidad nueva y organizada. El estilo así entendido se convierte en otro signo de auténtica rebelión”³².

Pero insistamos, la voluntad de revisar, de crear el estilo, se hace desde la libertad y la solidaridad y no desde el programa político. “Por eso la belleza no puede servir a ningún partido”. La libertad se ejerce justamente hablando por aquellos que no pueden hacerlo. Ese testimonio —dice Camus en su discurso en la Universidad de Upsala— el artista debe prestarlo “por todos aquellos que sufren en este momento, cualquiera que sea la grandeza pasada o futura de los estados y los partidos que los oprimen...”. Charles Moeller tiene razón cuando dice que: “aquello que amamos en Camus es que rehusó sacrificar nada al pensamiento mítico, aquellas hidras impersonales que bajo el nombre de partido, de raza, de “ortodoxia” rígida, condenan, oprimen y finalmente matan”³³.

Pero el problema del artista y su papel en la sociedad de hoy no sólo está determinado por aquellos factores de lo estético y lo social que hacen posible o no en cada época su participación y su papel de crítico o rebelde sino quizá por el que muestra la crisis del arte de hoy más crudamente, es decir el papel que el artista asigna a su propio arte.

Frente a los peligros que implica la creación en una época que “nada perdona” y en medio de la niebla espesa de los regímenes de fuerza y las policías políticas, el artista se ve ante la disyuntiva de luchar o entregarse. Esto —anota Camus— no constituye, sin embargo, el problema

más serio. La respuesta ante la amenaza de los poderes del estado es simple: el artista lucha o capitula. Y agrega: *Le problème est plus complexe, plus mortel aussi, dès l'instant où l'on s'aperçoit que le combat se livre au-dedans de l'artiste lui-même. La haine de l'art dont notre société offre de si beaux exemples n'a tant d'efficacité, aujourd'hui, que parce qu'elle est entretenue par les artistes eux mêmes. Le doute des artistes qui nous ont précédés touchait à leur propre talent. Celui des artistes d'aujourd'hui touche à la nécessité de leur art, donc à leur existence même.* (“El problema es más complejo, más grave en cuanto nos damos cuenta que la batalla se libra dentro del artista mismo. El odio por el arte, del que nuestra sociedad exhibe tan buenos ejemplos, es tan efectivo hoy sólo porque se mantiene vivo gracias a los propios artistas. La duda de los artistas que nos precedieron tocaba a su propio talento, la de los artistas de hoy se refiere a la necesidad de su propio arte, en otras palabras a su propia existencia”)³⁴.

Si bien estas líneas fueron escritas por Camus en 1957, no son muchas las cosas que han cambiado desde entonces. En su visión de los problemas del arte de su época el escritor sintió como el combatiente de la resistencia, el editorialista de *Combat* y el artista que en 1945 escribió: “Queremos pensar y vivir en nuestra historia. Creemos que la verdad de esta época sólo puede ser encontrada viviendo su drama hasta el fin. Si la época ha padecido de nihilismo, no podemos ignorar el nihilismo y a pesar de ello lograr el código moral que necesitamos. No, todo no se resume en la negación y el absurdo. Lo sabemos. Pero primeramente debemos proponer la negación y el absurdo porque es lo que nuestra generación ha encontrado y lo que debemos considerar”³⁵.

Entre las causas de la inseguridad del artista en lo que a la “necesidad” de su arte se refiere está —para Camus— la de que existe en el creador en general la sensación de que gasta su tiempo en la búsqueda de palabras inútiles cuando éstas no están dirigidas a prestar plena atención a las penalidades de la historia. “Lo que caracteriza en verdad nuestro tiempo es la forma en que la condición desesperada de las masas ha irrumpido en nuestras sensibilidades; ello no por ostensible progreso o sensibilización de nuestras aristocracias artísticas o de otra especie, sino por la fuerza que estas masas han adquirido, factor que nos impide olvidarlas”. Pero, con todo, esta duda del artista, el temor de la superfluidad de su arte ha logrado minar lo que constituye el motor mismo de todo creador: su fe en sí mismo. Así, “en la mayoría de los casos el artista se avergüenza de sí mismo y de sus privilegios, si es que

los tiene. Primero siente que debe contestarse la pregunta que se hace a sí mismo: ¿es el arte un lujo engañoso?”.

Estamos ciertos que cualquiera hubiese sido la reacción del artista antes, en medio de los conflictos de su época o la medida en que en ellos se sintiese comprometido, no era precisamente de la necesidad de su arte de lo que dudaba. Quizá —en un clima político social poco propicio— pudo dudar del destino final de su obra, de la comprensión que de ella se tuviera, del valor que se le atribuyera en épocas de violencia o de caos político, pero en general y como producto de la certeza, formulada o tácita, de la gratuidad de ese arte, su preocupación se orientaba sin duda en otro sentido. No quiere eso decir que no hubiese quien lamentara la fugacidad de todo en medio de la catástrofe y dudara de la eventual perdurabilidad de las obras de arte, pero de nuevo, creemos, el escepticismo no acechaba dentro del espíritu del creador como una duda con respecto a la necesidad o legitimidad de su crear mismo.

*

* *

Para quienes eran muy jóvenes al terminar la segunda guerra mundial y sobre todo para las generaciones de postguerra es difícil entender la dureza y la angustia de esos años y cómo una prueba tal pudo acerar a los hombres que la vivieron. Nosotros en la América española —ya lo hemos dicho— no nos hemos visto sometidos a pruebas de tal envergadura sino desde la butaca de un cine y quizá si hemos reaccionado frente a estas realidades como cualquier público de cine, es decir, maquinalmente identificándonos con algo que no nos exige una actividad mental intensa. No dudamos al afirmar que nuestras generaciones de postguerra han vivido permanentemente “ahorrándose el esfuerzo de poner en tensión sus propias fuerzas espirituales”³⁶. Y esto que se refiere al cine en particular creemos que puede aplicarse a la vida política, social, religiosa y artística de nuestros días. Hay, en cierta medida en nuestro continente en las juventudes que debieran responder al reto de un medio difícil con criterios renovadores y sobre todo creadores, la actitud psicológica del público de cine, una renuncia a la propia individualidad y como consecuencia “la conversión del propio ser en la misma ‘cosa’, en la misma ‘mercancía’, en que la industria cinematográfica convierte al actor . . .”³⁷.

Nos remitimos a estos problemas pues es posible que el entender la actitud 'comprometida' de un artista constituya una cuestión aparentemente impertinente planteada sin más en nuestros días. Sin embargo, como ya lo afirmamos, las cosas no han cambiado radicalmente desde que Camus pronunciara su discurso en Upsala en diciembre de 1957. Subsisten los regímenes de fuerza, los estados policiales, los asesinatos políticos y los de poblaciones civiles, el hambre de las multitudes. Por ello el artista hoy —tanto como en los días en que Camus escribía sus *Lettres à un ami Allemand* o publicaba su protesta por las arbitrariedades en Argelia— debe ser un testigo rebelde.

Sea cual fuere nuestra interpretación de los hechos es interesante constatar que subsisten dos extremos en el hacer artístico que en gran medida son los mismos para todo el mundo occidental y que están en el núcleo mismo del problema que analizamos. En uno está el artista que sigue preso por la conciencia de la banalidad de un hacer que se sustrae a la 'vida' de la sociedad y que no arraiga en las raíces mismas de esa vida con todos sus riesgos, compromisos y problemas; por otro están los que caen en el torbellino del 'hacer a la moda' (es aparente la marginación 'revolucionaria' del artista 'avant-gard' hoy día, pues le entrega a una élite snob y generalmente descalificada, lo que ésta pide) y que viven con la única perspectiva de una promoción adecuada que les permite un comercio propicio. Si para éstos subsiste el problema, la satisfacción del 'llegar' les basta. Ahora bien, una buena defensa está siempre en aquella gratuidad del arte y en el recuerdo de una historia en la que el artista cantó a veces sentado sobre las ruinas de una sociedad, sobre una montaña de cadáveres o en medio de una batalla, ajeno al fragor o al clamor o viviéndolo como estímulo emocional en la gestación de la obra. Y es verdad que —en las palabras de Camus— “en la cubierta de las galeras siempre y en todas partes se puede cantar a las constelaciones mientras los condenados se agotan en la cala”, asimismo es siempre posible “registrar la conversación mundana que se desarrolla en las graderías del anfiteatro mientras el león devora a la víctima”³⁸.

¿Es necesario que repitamos lo que ha significado en la Historia el concepto del 'arte por el arte'? ¿Hay alguien hoy día que al preguntarse seriamente sobre estas cuestiones no utilice el argumento de la inobjetable 'independencia' de la creación artística; de la posición privilegiada del creador que ajeno a todo en su castillo encantado usufructúa de esta especie de naturaleza de sirena que le confiere la gratuidad del arte?

Sin embargo —responde Camus—, “las cosas han cambiado de alguna

manera y el número de condenados y de mártires ha crecido sorprendentemente en toda la tierra". He aquí el problema. Es decir, creemos que para quien sustenta la legitimidad del aislacionismo del artista, la evidencia del drama inherente a la condición humana debe inclinarle a poner en duda el juego preciosista y abstracto que hace posible todo, a costa del hombre mismo. "La justicia es a la vez ideal y fuego del alma. Sepamos tomarla en lo que de humano tiene sin transformarla en esa terrible pasión abstracta que a tantos hombres ha mutilado"³⁹. Por ello afirmamos que si no se entiende a la vez, como hombre, y como artista (y quizá por lo mismo mejor que el hombre común), la necesidad de la justicia y la búsqueda en la rebeldía de ese futuro sin miedo y sin sufrimiento inútil, estará el creador moviéndose en un mundo falso en cuya realidad cabalgará sólo como quien monta un carro alegórico, de cuyos decorados es él mismo el responsable. Entonces, *Devant tant de misère, cet art, s'il veut confirmer d'être un luxe, doit accepter aujourd'hui d'être aussi un mensonge*. ("En medio de tanto sufrimiento si el arte insiste en ser un lujo, también será una mentira")⁴⁰.

Pero no olvidemos que —como afirma Camus— hemos vivido ya más de un siglo en una sociedad de mercaderes que inscribió los términos 'libertad' e 'igualdad' tanto en sus templos de la finanza como en sus prisiones y que usó de la libertad en sentido unilateral y exclusivo durante cien años: "¿Hay algo sorprendente en el hecho de que esta misma sociedad le pidiera al arte que fuera no un instrumento de liberación sino un ejercicio sin consecuencias y una mera entretención?". Esta sociedad acepta la irresponsabilidad y se la pide al artista y sin duda en pocos períodos de la historia social del arte se hace de la frivolidad y de la superficialidad un vicio al que se le rinde tributo de manera tan desenfrenada⁴¹.

Es evidente que esto nos trae de nuevo al problema de la expresión y no sin insistencia debemos preguntarnos en nuestros años de crisis cuál ha de ser el lenguaje del arte:

S'il se conforme à ce que demande notre société, dans sa majorité, il sera divertissement sans portée. S'il la refuse aveuglément, si l'artiste décide de s'isoler dans son rêve, il n'exprimera rien d'autre qu'un refus. Nous aurons ainsi une production d'amuseurs ou de grammairiens de la forme, qui, dans les deux cas, aboutit à un art coupé de la réalité vivante. ("Si [el arte] se adapta a lo que la mayoría de nuestra sociedad quiere, se convertirá en una entretención intrascendente. Si de plano rechaza esta sociedad, si el artista decide refugiarse en su sueño, el

arte sólo expresará una negación. De esta manera tendremos a nuestra disposición la producción de entretenedores o de gramáticos formales y en ambos casos esto conduce a un arte cercenado de la realidad viviente")⁴². Pero justamente —y ambos hechos están profundamente ligados— de este período que deforma el arte y transforma al artista en manufacturador de objetos hemos recibido también la teoría del arte por el arte, que a juicio de Camus es la teoría que encarna la irresponsabilidad.

Si aceptamos el hecho de que en ciertas épocas la creación artística se ha realizado desvinculada de una vasta realidad social tenemos que reconocer que en momentos ha operado el artista en un vacío ideal que ha hecho posible la concepción del arte por el arte, y de otras formas de aislamiento del mundo.

En nuestra sociedad occidental este fenómeno se ha acentuado en el último siglo y la inquietud que ha despertado en intelectuales como Malraux, Sartre o Camus demuestra justamente la actualidad y vigencia de estos problemas.

Aclaremos que no se trata aquí de enjuiciar sólo a aquellos creadores que el público y el mercado han consagrado. Justamente porque dichos factores son tan determinantes en la valoración del arte de hoy es que tanto los 'clásicos' de nuestra época como los jóvenes que aspiran a serlo han transformado el mercado y el público en otra campana de cristal bajo la cual operan. Así creemos que ha surgido nuevamente el diálogo entre artista y público en términos en que le permite a este último pedir lo que quiere ver y no contemplar lo que el creador estima de vital importancia mostrar.

Ahora bien, para Camus, el desarraigo del artista y su tiempo termina haciendo del arte algo "que adquiere su forma fuera de la sociedad misma y termina cortando sus propias raíces vivientes". El arte por el arte (esta entretención del artista solitario) por lo que de artificial tiene en su relación con la sociedad ficticia e introvertida que lo produce, se convierte finalmente en el arte de pequeñas cliques, ... *l'art purement formel qui se nourrit de préciosités et d'abstractions et qui finit par la destruction de toute réalité*. ("... arte puramente formal nutrido de afectaciones y abstracciones y que termina en la destrucción de toda realidad")⁴³. Dicha actividad artística adolece de otra falla que incide no sólo en este aspecto social a que alude Camus. A nuestro juicio la teoría de la independencia del artista, de su situación privilegiada y no comprometida tiene, como es evidente, repercusiones estéticas.

El artista como tal —más aun cuando es renovador— se ve enfrentado a un problema que se resuelve en dos términos: tradición e innovación. Pero esto implica no sólo seguir los pasos de quienes nos precedieron exitosamente en las generaciones anteriores y aderezar sus aciertos con nuevas invenciones. Trátase aquí de un problema mucho más significativo y que vincularemos al de la relación entre artistas y realidad social. La tradición, dice T. S. Eliot, al referirse a la poesía, “involucra en primer lugar el sentido histórico... el sentido histórico involucra una percepción no sólo del pasado, sino de su presencia”. Este sentido histórico impulsa al hombre a escribir: “No sólo con su generación en la médula, sino con la sensación de que la totalidad de la literatura de Europa desde Homero, y dentro de ésta, toda la literatura de su país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo”.

Ningún artista aislado de este sentido histórico que “es sentido de lo intemporal y de lo temporal” y de ambos conceptos juntos, puede auténticamente considerarse participando de una tradición; pues es este sentido histórico lo que le permite ser “más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad”⁴⁴. Esto que para T. S. Eliot constituye un principio no sólo de crítica histórica, sino estética es lo que nos permite afirmar que este voluntario aislamiento, esta quintaesencia de la frivolidad literaria o plástica que es el arte de los ‘solitarios’ destinado a las ‘élites mercantiles’ constituye un desarraigo gravísimo para el artista que, al cortar sus raíces con su sociedad y lo que ella significa, corta a la vez sus raíces con la tradición, con lo que ésta tiene de presencia en su presente, librándole a una soledad que es desarraigo histórico y estético a la vez. De aquí nace también a nuestro entender el error del artista que sigue el modelo del rebelde —sin vivir su propia época auténticamente— sólo por aparentar una intransigencia (tradicionalmente atribuida al verdadero creador) que queda sólo en lo formal. Esta actitud —a juicio de Camus— hace del intelectual y el artista de hoy alguien que por quererlo rechazar todo —hasta la tradición de su arte— vive en la ilusión de estar creando su propia regla, o de estar creando él mismo su realidad. *Du même coup, il croit pouvoir créer sa réalité lui-même. Il ne créera pourtant, loin de sa société, que des oeuvres formelles ou abstraites, émouvantes en tant qu'expériences, mais privées de la fécondité propre à l'art véritable, dont la vocation est de rassembler.* “Sin embargo, amputado de su sociedad, creará sólo obras abstractas o formales, excitantes como experien-

cias, pero vacías de la fecundidad que asociamos con el verdadero arte, que está llamado a unir"⁴⁵.

Es decir este cercenamiento de la sociedad de su época, de la tradición de su arte, de la historia misma de su cultura, trae como consecuencia última la incoherencia misma de su lenguaje desvinculado, precio inevitable de la entrega a la ley de la oferta y la demanda y al olvido de una responsabilidad que es la del hombre antes que otra y que implica lucidez frente a un destino y rebeldía frente a las mentiras de un mundo que nos niega la justicia.

Pero, se pregunta Camus, ¿son estas razones indicadoras de que al artista le está vedada la soledad y que su lenguaje debe ser sólo el de la realidad cotidiana con exclusión del de sus sueños y que —en vista de que el arte por el arte no habla el lenguaje de la multitud o no expresa la 'verdad' de esas masas—, el artista debe preocuparse sólo de crear un lenguaje apropiado con el único objeto de ser escuchado por estas mayorías en sus temas predilectos? Quienes han afirmado esto —responde— han caído en otra falacia cuya práctica ha desembocado en un servilismo tan nefasto como aquel que vincula el arte al círculo cerrado, a la cliqué de iniciados. Sólo cambia el lenguaje, que de lo forzosamente abstracto, cae en lo obviamente simple. Se hace posible a la vez la vinculación de la terminología estética con la política.

Muchos han creído —agrega Camus— reaccionando frente al exquistismo de un arte que se convierte —por su negación de la realidad o por volver la cabeza frente a la angustia del hombre— en un 'lujo mentiroso', que es necesario detenerse y tornar a la 'verdad'. Pero ha ocurrido que esa combinación que el artista ha buscado con el hombre se ha hecho a veces en base a la fidelidad absoluta a la realidad ¿Debemos colegir por tanto que el realismo puro es el camino para comunicarse viva y auténticamente con el hombre? Para quienes la fórmula abstracta se aleja del hombre no hay otro modo de vinculación que el mundo y sus objetos —ámbito familiar— que el artista genuino capta, escogiendo como modo de expresión el realismo.

Sin embargo, quien quiera que interprete el realismo como reproducción exacta de la realidad sabe que éste no es posible en ciencia ni en arte; que el artista selecciona y que la realidad queda sometida a esta selección en la obra. Sin embargo, si el artista despierta a la verdad del mundo, como ya lo hemos dicho en un comienzo, y hace de la luz y el paisaje el punto de partida para la rebeldía frente a una realidad que le es ajena (*La révolte naît du spectacle de la déraison, devani*

une condition injuste et incompréhensible. —L'HOMME REVOLTÉ—. Introduction, pág. 21) y asume el papel de vigía y testigo a la vez que quiere en última instancia mostrar lo que otros no pueden ver en la constante lucha del hombre por un destino sin injusticia, debe escoger un lenguaje que permita la comunicación universal.

En las páginas de *L'Homme Révolté* dedicadas a la “Rebelión y el Estilo” vimos que para Camus la creación quedaba rebajada a los formas degradadas del nihilismo tanto cuando el creador pretende negar el acontecimiento enteramente como cuando el acontecimiento domina al creador. Su cita de Delacroix refuerza la tesis de que el arte nunca es realista, sino sólo tiende a serlo: “Para que el realismo no sea una palabra carente de sentido sería necesario que todos los hombres tuviesen el mismo espíritu, la misma manera de concebir las cosas”. Se afirma así que: *Quelle que soit la perspective choisie par un artiste, un principe demeure commun à tous les créateurs: la stylisation, qui suppose, en même temps, le réel et l'esprit qui donne au réel sa forme.* (L'HOMME RÉVOLTÉ, pág. 334). (Cualquiera que sea la perspectiva elegida por un artista, sigue habiendo un principio común a todos los creadores: la estilización, que supone al mismo tiempo lo real y el espíritu que da a lo real su forma”).

Así, para Camus, aparece evidente en el realismo socialista, por ejemplo, que la duda de los grandes de los primeros años de la revolución rusa queda resulta por la dictadura para la cual la cuestión no era de si el realismo era posible o no: “el realismo era primero necesario y luego posible con la condición de que fuera socialista”⁴⁶. Para este decreto, el principio informador de este realismo no está en la realidad que conocemos, sino en la que vendrá. Es decir que usará de la realidad, no toda la realidad, sino aquella de hoy o de ayer que sirva a la ciudad del futuro. “Inevitablemente obtendremos así un arte de propaganda, con sus héroes y villanos, una literatura edificante en suma, separada, tanto como el arte formal, de la realidad compleja y viva”⁴⁷.

Así aparece perfectamente clara la doble crítica de la mentira del “arte por el arte” y la mentira del “realismo” hecha por Camus en *El Artista y su Tiempo*. La primera finge ignorar el mal; la segunda, aun cuando reconoce la desdicha presente de los hombres, “traiciona gravemente esa desdicha, al utilizarla para exaltar una felicidad futura de la que nadie sabe nada y que, de esta manera, hace posible toda clase de engaños”.

Camus concluye afirmando: *Les deux esthétiques qui se sont long*

temps affrontées, celle qui recommande un refus total de l'actualité et celle qui prétend tout rejeter de ce qui n'est pas l'actualité, finissent pourtant par se rejoindre, loin de la réalité, dans un même mensonge et dans la suppression de l'art. L'académisme de droite ignore une misère que l'académisme de gauche utilise. Mais, dans les deux cas, la misère est renforcée en même temps que l'art est nié. ("Las dos estéticas que durante mucho tiempo se hicieron frente, la que recomienda un repudio total de la actualidad y la que pretende rechazar todo lo que no sea la actualidad, terminan, sin embargo, por reunirse, lejos de la realidad, en una misma mentira y en la supresión del arte. El academismo de derecha ignora una miseria que el academismo de izquierda utiliza. Pero en los dos casos, la miseria queda reforzada y el arte negado"⁴⁸.

Podemos afirmar que la novela de Camus es una confirmación muy clara y consecuente de esta estética. Esto que llamamos su novela, pero que en verdad va más allá de lo que tradicionalmente se llama la novela con su 'arreglo compositivo' y su 'mundo', nos aclara aquella doble misión que le asigna al artista en su estética: contacto con lo real y espíritu que da forma. Ella no constituye una condenación formal de Camus por la novela ni siquiera desprecio por esta forma (en un momento en que tantas formas se condenan o excluyen con criterio anatematizador) sino más bien —como dice Pierre Descaves— "indica una desconfianza, una precaución para el escritor que deliberadamente huía de la literatura en la medida en que consideraba que ésta se diluía en una suntuosidad verbal gratuita, que se revelaba impotente (al menos bajo la forma de la novela-novela, de la novela burguesa bien lamida y arreglada) para traducir la íntima experiencia de los sentimientos, de los hechos y de la conmovedora verdad del hombre en su comportamiento cotidiano"⁴⁹.

Así pues, *L'Étranger*, por ejemplo, no es ni una novela entendida en el sentido tradicional de la "novela arreglada" de que habla Descaves ni es ella explicable sólo considerándola como la aplicación en un personaje imaginario de las ideas contenidas en *Le Mythe de Sisyphe*. Aunque es posible entender las razones que conducen a esta identificación concordamos plenamente con Cruickshank cuando afirma que como análisis crítico del *L'Étranger* es insuficiente tanto para explicar la obra como para explicar su relación con el ensayo⁵⁰. Justamente para quien, como Camus, considera que la creación plantea primeramente problemas estéticos no bastan las interpretaciones que sólo tocan a sus

ideas en sus obras de ficción. Esta sería una respuesta inadecuada e incompleta a su concepto de dicha ficción.

El rechazo que Camus hace de la forma tradicional de composición novelesca indica —como hemos dicho— su búsqueda de aquella novela que está puesta al servicio del hombre. En este sentido es certera la observación de Descaves cuando dice que *L'Étranger* es un relato único en su género: “ilustra una concepción del arte que implica a la vez el consentimiento y el rechazo para obtener como resultado la creación viviente. A su vez el estilo es un compromiso entre la forma que produce lo real y el fondo que devela la conciencia”.

El arte es para Camus un medio de lograr que el hombre “en exilio” encuentre el “reino” a que tiende. Muchas son las respuestas que la rebeldía puede ensayar contra la injusticia y la inercia de la realidad. En la obra de Camus estas respuestas del hombre están representadas en el arco tenso que va desde la aceptación muda de Mersault a la demoníaca rebeldía de Calígula que resulta en la degradación nihilista. Entre éstas o desde éstas (como posibilidades del destierro) está lo que constituye la verdadera respuesta de Camus a la realidad de un mundo en el que vive y que —en sus propias palabras— le repugna, pero en el cual se siente solidario de los hombres que sufren. Esta solidaridad es la que expresa *La Peste*, en la comunión humana que nace en medio del dolor. Es en medio de la peste, absurda, como la injusticia, donde se levanta el grito de rebelión. “Es necesario pensar y pasar a la solidaridad, llamarla, organizarla, preservarla. En el paroxismo de la más horrible opresión y de la miseria inmundada, un hombre encuentra a los otros hombres...”. Así, el tema del libro no está constituido por la desgracia individual sino la desgracia colectiva, frente a la cual todos se sienten comprometidos y solidarios. En busca de este reino donde la conciencia viva espera encontrar la verdad y la felicidad el artista debe resolver el problema de cómo ha de utilizar lo real y como ha de entrar ello en tensión con el repudio a esa misma realidad. En este continuo movimiento surgirá el mundo, fruto del genio del creador, en el cual se mezclan la fuerza y la insatisfacción del genio, “el mundo no es nada y el mundo lo es todo; este es el doble e irremisible grito de cada artista verdadero, el grito que lo mantiene en pie, con los ojos siempre abiertos...”. Es éste grito el que le permite a todos los que comparten este mundo percibir a veces la forma de aquel otro de “esa realidad que reconocemos sin haberla nunca encontrado”. Por ello el artista, más que nadie, es el atento “viviente” y su siglo es la materia viva de

la cual debe hablar. Si se aparta de ella hablará en el vacío. En su rebelión, creemos que el artista debe asumir el papel de quien nada concede a la frivolidad y que como testigo viviente se da al hombre de su época con la pasión de un Kaliayev que todo lo entrega por la justicia que se les niega a quienes le rodean: “¡Sí! Pero yo amo a aquellos que hoy viven sobre la misma tierra que yo, y es a ellos a quienes saludo. Es por ellos por quienes luchó y consiento morir”⁵¹. Al mismo tiempo será necesario que el artista al tomar ese tiempo en el que vive como objeto, se sitúe frente a él afirmando así su propia existencia como sujeto. En este instante nace el distanciamiento necesario, que —como decíamos en un comienzo— evita que el artista se someta al mundo por entero. En otros términos y en palabras de Camus: “en el momento en que el artista se decide a compartir la suerte de todos, afirma el individuo que él es”⁵².

Pero para quien ha confundido la participación del artista con la del panfletero o el propagandista, es necesario agregar algunas cosas. Más allá de las fronteras de lo estético y de las actitudes frente a lo real y a su estilización a que hemos hecho referencia y que hacen del arte simultáneamente un rechazo y una aceptación permanentes de una realidad que está en la fuente de la emoción, pero a la cual debe darle otras formas, el artista —a juicio de Camus— debe vivir su época no como un juez que aplica una norma determinada a las acciones del hombre comparándolas así con una abstracción. No es el artista quien debe juzgar a sus contemporáneos de acuerdo con el patrón de un hombre inexistente. Esa es tarea de la profecía: *Le but de l'art, au contraire, n'est pas de légiférer ou de régner, il est d'abord de comprendre... il plaide vraiment pour l'amour du prochain, non par cet amour du lointain qui dégrade l'humanisme contemporain en catéchisme de tribunal. (Discours de Suède, p. 58)*. (“La meta del arte no es legislar, ni reinar, sino que es ante todo comprender... Aboga en verdad por el amor al prójimo, no por el amor de lo remoto que degrada al humanismo contemporáneo convirtiéndolo en catecismo de tribunal”). ¿Implica ello desapego? Por el contrario, creemos que en la solidaridad está el amor y en el amor, la justicia. Y la verdad del hombre y el mundo está tanto en el Prometeo de Esquilo, en la poesía de Mayakovsky como en la naturaleza muerta de Cézanne. Camus, más que ningún otro artista de su tiempo, supo que no era esta la hora del desapego, ni de la quietud. Por eso cambió los términos comodidad por participación y esteticismo por compromiso. Resuenan en nuestros oídos las palabras de Tikhon a Stavro-

guin en *Les Possédés*, que son como un llamado a la vigilia a la vez que una condenación: "... Has negado todo, ya nada amas y un castigo persigue a quienes se desarraigan de su suelo natal, de la verdad que pertenece a su pueblo y a su tiempo".

Pero afirmamos nuevamente que no es el academismo de izquierda ni el de derecha el que va a interpretar al hombre de hoy por muy fiel que esa interpretación aparezca en el plano del mensaje directo, en el grito destemplado, o en el "programatismo" ceñido. *Il n'y a pas pour l'artiste de bourreaux privilégiés. C'est pourquoi la beauté, qu'ême aujourd'hui surtout aujourd'hui, ne peut servir aucun parti; elle ne sert, à longue ou brève échéance, que la douleur ou la liberté des hommes.* (*Discours de Suède*, págs. 59-60). ("Para el artista —escribe Camus— no hay verdugos privilegiados. Por eso, la belleza, aun hoy, sobre todo hoy, no puede servir a ningún partido. Sólo sirve, en primera o en última instancia al dolor o a la libertad de los hombres"). Y el hombre termina siendo absuelto porque la obra de arte no debe estar fundada en el odio ni en el desprecio. El artista resulta así el permanente abogado de la vida y del hombre. "La gran obra termina por confundir a todos los jueces. Mediante ella el artista rinde homenaje a la más elevada figura del hombre y se inclina ante el peor de los criminales"— "No hay uno solo —escribe Wilde en la prisión— de los desdichados encadenados conmigo en este miserable lugar, que no se encuentre en relación simbólica con el secreto mismo de la vida". Sí. Y ese secreto —concluye Camus— "coincide con el secreto del arte".

Dijimos en un comienzo que toda la problemática planteada por Camus en torno al arte se resuelve en última instancia en términos de libertad y responsabilidad. Si en los oscuros días de la caída de París y en las sangrientas horas de la liberación el escritor no dudó en convertirse en un combatiente más, fue porque quiso correr todos los riesgos y sufrir todos los trabajos de la libertad.

Pero ya hemos dicho que la tiranía asume también la forma de una sociedad o grupos sociales que exigen la entretención que silencia la protesta. Hay una servidumbre en el hecho de que el artista entregue a esos grupos la imagen que de sí mismos éstos quieren ver reflejada. Hay una sumisión en la búsqueda de satisfacer una moda cuya vigencia no depende del creador sino del público. El artista debe estar consciente de que la tiranía, cualquiera que esta sea, la de un estado, la de una clase o la de un partido, se cierne "sobre una multitud de soledades". En medio de la crisis de su tiempo, Camus expresa el temor de que después

de tanto sufrimiento la sociedad de occidente se sepulte de nuevo en la frivolidad y el mercantilismo. Por ello sus palabras siguen ardentemente vivas hoy.

Creemos que nunca dejarán de tener vigencia las consideraciones que destacan en el artista su responsabilidad en una sociedad en la que se comparten goces y miserias. Nada podría justificar una gratuidad, una ausencia de compromiso para quien debe hacer fuente misma de su obra, la pasión, el anhelo, el temor o la esperanza de sus contemporáneos. En este sentido el objetivo del arte, el objetivo de una vida sólo debe consistir "en incrementar la suma de la libertad y responsabilidad que se encuentra en cada hombre y en el mundo"⁵³. Y aquí se resume de una vez, en un solo momento, esta aspiración profundamente humana del artista y la excelencia formal de la obra misma, cuando es posible afirmar "que no hay una sola obra de arte verdadera que no haya finalmente agregado algo a la libertad interior de cada persona que la ha conocido y amado".

Es no sólo el humanista-pensador, sino el poeta, el artista que recordamos en su compromiso y su voluntad de ser responsable de todo frente a todos. Y es también Camus, el artista, el que hace suya la lucha por lograr que cesen condiciones políticas y sociales intolerables para muchos. Pocas frases —dice M. Hardouin— corresponden tan bien a sus convicciones íntimas como aquella en que afirma que "la libertad será una prisión mientras haya un solo hombre encarcelado".

*

* *

Las bodas con el mundo son en verdad más que un paisaje y más que la comunión con el sol y el mar de las playas de su país natal. Esta identificación panteísta se alumbró, sin embargo, con la lucidez del pensamiento y desemboca en el supremo esfuerzo de construir sobre la desesperación el acto de la vida en la plenitud de la conciencia como responsabilidad suprema. ¿Cuál es esta responsabilidad para quien no cree en la beatitud implícita en la aceptación sino en la inquietud y el desgarramiento de la lucha por la dignidad y la justicia? Para el hombre en medio del más oscuro nihilismo buscar las razones que sobrepasen dicho nihilismo. Para el creador ello se hace posible desde la grandeza del arte: *Pour finir, peut-être touchons-nous ici la grandeur de l'art, dans cette perpétuelle tension entre la beauté et la douleur, l'amour*

des hommes et la folie de la création, la solitude insupportable et la foule harrassante, le refus et le consentement. (“Para terminar quizá, tocamos aquí la grandeza del arte, en esta tensión perpetua entre la belleza y el dolor, el amor de los hombres y el tumulto de la creación, la soledad insoportable y las masas abrumadoras; el repudio y el consentimiento”)⁵⁴.

Pero la tentación del pintor Jonás en *El Exilio* y *El Reino* es también la del artista de hoy, si la necesidad de advenir se traduce en la necesidad de aceptar la frivolidad y la propaganda. El arte sin riesgo, el que en última instancia nos trae el asentimiento y la comodidad puede traernos también la suprema esterilidad. Jonás es el pintor de *L'Exil et le Royaume*, devorado por un éxito que le anula y le destruye. Morirá frente a una tela en blanco, en cuyo centro tan sólo escribió “en muy pequeños caracteres una palabra que se podía descifrar, pero la que no se sabía si leer como: solitario o solidario”.

En verdad para el arte esta es la encrucijada, para el artista, la disyuntiva fatal: *Il chemine entre deux abîmes qui sont la frivolité et la propagande. Sur cette ligne de crête où avance le grand artiste, chaque pas est une aventure, un risque extrême. Dans ce risque pourtant, et dans lui seul, se trouve la liberté de l'art.* El arte (“marcha entre dos abismos que son la frivolidad y la propaganda. Sobre esta estrecha cima por la que avanza el gran artista, cada paso es una aventura, un riesgo extremado. Sin embargo, en ese riesgo y sólo en él, se halla la libertad del arte”)⁵⁵.

¹ Entrevista en *Demain*, número del 24-30 de octubre de 1957. “The Artist and his Time”, publicada en “Resistance, Rebellion and Death” by Albert Camus. Translated from the french and with an introduction by Justin O'Brien. New York. Alfred E. Knopf, 1961, pg. 238.

² *Discours de Suède*. Conférence sous le titre *L'Artiste et son Temps*, Université d'Upsala. Gallimard, 22e edition. Paris, 1958, pgs. 25-26.

³ *Discours de Suède*, pgs. 28-29

⁴ Pierre Descaves. *Albert Camus et le roman*. LA TABLE RONDE N° 146. Février

1960. (Número dedicado a Albert Camus), pg. 48.

⁵ A este respecto, dice Arnold Hauser: “Ya el siglo XVIII francés descubrió que la verdad artística es valiosa como un arma en la lucha social, que la fiel reproducción de hechos conduce a la disolución de prejuicios sociales, y a la abolición de la injusticia, y de que aquéllos que luchan por la justicia no tienen por qué temer a la verdad en ninguna de sus formas; que hay en una palabra, una cierta correspondencia entre la idea de verdad artística y aquella de justicia social”. Arnold Hauser, *The So-*

cial History of Art, volume II. Routledge and Kegan Paul. London, 1952, pg. 582).

⁶ "Non, ce qui compte est d'être vrai et alors tout s'y inscrit, l'humanité et la simplicité. Et quand suis-je plus vrai et plus transparent que lorsque je suis le monde?" (*Carnets*. (Mai 1935, février 1942). Gallimard, 1962, pg. 22).

⁷ R. M. Albérès. *Albert Camus dans son siècle*. LA TABLE RONDE, pgs. 14-15.

⁸ *L'Envers et L'Endroit*. Préface. Gallimard. Paris, 1958, pg. 13.

⁹ *L'Envers et L'Endroit*, pg. 125.

¹⁰ Charles Moeller. *La Pauvreté et la Lumière*. LA TABLE RONDE, pg. 104.

¹¹ "Un poeta de la atrasada España puede clamar por la libertad —agrega Cohen— Paz, elaborar un nuevo mito de México; o Neruda, a gran distancia de la realidad europea, abogar por un comunismo ideal. Pero desde el estallido de la Segunda Guerra Mundial, y desde luego desde Hiroshima, a ningún poeta cercano al centro de la crisis le ha sido posible pronunciarse a largo plazo acerca del mundo y su destino, o del lugar del hombre en el universo. Los hechos han impedido cualquier comentario". (J. M. Cohen. *Poesía de nuestro Tiempo*. Fondo de Cultura Económica. 1963, pgs. 355-356).

¹² "Goethe piensa —como lo señala Félix Schwartzmann— que la naturaleza se manifiesta en él como impulso creador de manera que la expresión profunda de lo personal refleja también el despliegue necesario de todo lo que existe. Por eso Goethe valora el obrar mismo más que la obra acabada. De semejante sentimiento cósmico deriva, igualmente, su elevada visión de las objetivaciones expresivas que asocia a "la contemplación de lo diverso como idéntico", no menos que a la imagen de la "unión activa en identidad de lo separado". Consecuentemente con estas ideas, Goethe declara todavía que "lo que no podía considerar como naturaleza", o "colocar en lugar de la naturaleza", no tenía in-

flujos sobre él. De donde que encuentre, invariablemente, la posibilidad de superar el vacío anhelar infinito de los románticos que no alcanza a tocar el fenómeno universal, en el hecho de que aquello a que se tiende y el aspirar mismo representan una unidad natural. De ahí que Goethe sólo se sienta libre al percibirse como naturaleza viviente. (Félix Schwartzmann, *Teoría de la Expresión*. (Inédito). ¹³ *Carnets*. (Mai, 1935; février, 1942), pg. 127.

¹⁴ Henri Hell. *Gide et Camus*. LA TABLE RONDE, pg. 22.

¹⁵ *Carnets*, pg. 127. Y sobre la obra de arte: *La véritable oeuvre d'art est celle qui dit moins. Il y a un certain rapport entre l'expérience globale d'un artiste, sa pensée + sa vie (son système en un sens — omission faite de ce que le mot implique de systématique), et l'oeuvre qui reflète cette expérience. Ce rapport est mauvais lorsque l'oeuvre d'art donne toute l'expérience entourée d'une frange de littérature. Ce rapport est bon lorsque l'oeuvre d'art est une part taillée dans l'expérience, facette de diamant où l'éclat intérieur se résume sans se limiter. Dans le premier cas, il y a surcharge et littérature. Dans le second, oeuvre féconde à cause de tout un sous-entendu d'expérience dont on devine la richesse.* ("La verdadera obra de arte es aquella que dice menos. Hay una cierta relación entre la experiencia global de un artista, su pensamiento + su vida (su sistema en un sentido — omisión hecha de lo que la palabra implica de sistemático) y la obra que refleja esta experiencia. Esta relación es mala cuando la obra de arte entrega toda la experiencia adornada con un friso de literatura. Esta relación es buena cuando la obra de arte es una parte tallada en la experiencia, faceta de diamante, cuyo brillo interior se resume sin limitarse. En el primer caso hay sobre carga y literatura; en el segundo, obra fecunda a causa de

todo un sobre-entendido (base) de experiencia del que se adivina la riqueza”.

¹⁰ “Create Dangerously”. *Resistance, Rebellion and Death*, pg. 250.

¹⁷ John Cruickshank. *Albert Camus and the Literature of Revolt*. Oxford University Press. London, New York, Toronto, 1959, pg. 144.

¹⁸ La conclusión última del razonamiento absurdo es el rechazo del suicidio: como consecuencia, el enfrentamiento del hombre, el “mantenimiento de esa confrontación desesperada ante la interrogación humana y el silencio del mundo”. (*L'Homme Révolté*. Gallimard, 89e éditions. Paris, 1951, pg. 16). El razonamiento absurdo preserva la vida de Sísifo y le imagina feliz. Pero si el suicidio queda descartado debe así mismo negársele sus razones al asesinato. (“No se es nihilista a medias”) (*L'Homme Révolté*, pg. 18). En una época como la actual de campos de exterminio, rojos, negros y blancos; paredones y guillotinas, en una época en que todavía se invoca la opinión teologal para justificar la pena de muerte creemos que la voz de Camus sigue teniendo la más absoluta vigencia.

¹⁹ *Je veux dire par-là qu'on perd de vue l'essence même de la révolte lorsqu'on la situe sur le plan du jugement ou de la parole. La révolte est un acte, elle ne peut être comprise qu'en tant qu'elle est un acte.* (Gabriel Marcel. LA TABLE RONDE, pg. 81).

²⁰ Gilbert Maire. *Albert Camus et L'Idée de Révolte*. LA TABLE RONDE, pg. 78. Camus muestra cómo aquellos que parten de la rebeldía metafísica se han convertido en tiranos al concretar esta rebeldía en actos revolucionarios. Sin duda, la historia de este último siglo ilustra esta afirmación. Las teorías de Hegel, Nietzsche, Marx, llevadas al terreno de la política nacional e internacional son un buen ejemplo.

²¹ Philip Thody. *Albert Camus. A Study of*

His Work. Grove Press Inc. New York, 1957, p. 104.

²² José Orlandis. *Un Portrait de Sisyphé*. LA TABLE RONDE, pg. 71. El propio Camus al hablar de la medida, dice de la rebelión que la origina: *La révolte, la séculaire volonté de ne pas subir dont parle Barrès, aujourd'hui encore, est au principe de ce combat. Mère des formes, source de vraie vie, elle nous tient toujours debout dans le mouvement informe et furieux de l'histoire.* (*L'Homme Révolté*, pg. 372).

²³ “Camus ha negado que sea filósofo. “Lo que me interesa, escribe, es cómo uno debiera comportarse”. Sin duda, para un crítico hostil, la parcial debilidad de *Le Mythe de Sisyphé* revela la verdad de esta afirmación. Lo que quiso decir Camus es que no puede razonar abstractamente a propósito de un tema que no sienta, o no haya sentido, intensamente. Así, en su obra, hasta el momento presente (1957), no ha habido análisis de los problemas filosóficos tradicionales de tiempo y espacio, de causalidad, de libre albedrío y determinismo, de apariencia y realidad. A diferencia del filósofo tradicional o académico, escribe sólo de lo que conoce a través de la experiencia personal”. Philip Thody. *Albert Camus. A Study of His Work*, pg. 98.

²⁴ *Il en est de la création comme de la civilisation: elle suppose une tension ininterrompue entre la forme et la matière, le devenir et l'esprit, l'histoire et les valeurs. Si l'équilibre est rompu, il y a dictature ou anarchie, propagande ou délire formel. Dans les deux cas, la création, qui, elle, coïncide avec une liberté raisonnée, est impossible. Soit qu'il cède au vertige de l'abstraction et de l'obscurité formelle, soit qu'il fasse appel au fouet du réalisme le plus cru ou le plus naïf, l'art moderne, dans sa quasi-totalité, est un art de tyrans et d'esclaves, non de créateurs*”. (“Sucede con la creación —anota Camus—, lo que con la civilización: supone una tensión ininterrumpida entre la forma y la materia, el

devenir y el espíritu, la historia y los valores. Si se rompe el equilibrio se produce la dictadura o la anarquía, la propaganda y el delirio formal. En ambos casos, la creación que coincide con una libertad razonada, es imposible. Ya ceda al vértigo del realismo más crudo o más ingenuo, el arte moderno en su casi totalidad, es un arte de tiranos y esclavos, no de creadores") (*L'Homme Révolté*, pg. 334).

²⁵ *L'Homme Révolté*. Gallimard, pgs. 330-331.

²⁶ *L'Homme Révolté*. Gallimard, pg. 337.

²⁷ *L'Homme Révolté*. Gallimard, pg. 341.

²⁸ Wilhelm Worringer. *Problemática del Arte Contemporáneo*. Editorial Nueva Visión - Buenos Aires, 1958, pg. 22. Justamente —agrega Worringer— cuando comienza a hacerse notorio la separación del arte "progresista" del siglo XIX de su público, y el pintor como el escritor comienzan a aceptar la falta de éxito como algo natural y hasta un "buen auspicio", es justamente la burguesía que separa al renovador para aferrarse al pintor clasicista "conservador". En esta batalla por el gusto, el único lenguaje que calza es el de las mayorías y minorías. Y quién ha tenido algo serio que decir ha sido siempre atacado por las mayorías y defendido por las minorías.

²⁹ Arnold Hauser. Ob. cit., pg. 787.

³⁰ G. Flaubert. *Correspondance*, edited by Conrad, 1910. (Cit. Hauser).

³¹ John Cruickshank. Ob. cit., pg. 145.

³² En este sentido, Camus anota: *Quand la stylisation est exagérée et se laisse voir, l'oeuvre est une nostalgie pure: l'unité qu'elle tente de conquérir est étrangère au concret. Quand la réalité est livrée au contraire à l'état brut et la stylisation insignifiante, le concret est offert sans unité. Le grand art, le style, le vrai visage de la révolte, sont entre ces deux hérésies.* (*L'Homme Révolté*, pgs. 335-336). Citado por Cruickshank. Ob. cit., pg. 147.

³³ Charles Moeller. *La Pauvreté et la Lumière*. LA TABLE RONDE, pg. 105.

³⁴ *Discours de Suède*. Gallimard, pg. 29.

³⁵ *Combat*. Septiembre de 1945. *Resistance, Rebellion and Death*, pg. 59.

³⁶ Arnold Hauser. *Introducción a la Historia del Arte*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1961, pg. 467.

³⁷ Arnold Hauser. *Introducción a la Historia del Arte*, pgs. 471-472.

³⁸ "Create Dangerously". *Resistance, Rebellion and Death*, pgs. 252-253.

³⁹ Alberto Camus. Editorial de *Combat*. 2 de noviembre de 1944. *La Sangre de la Libertad*, Editorial Americalee, Buenos Aires, 1960, pg. 49.

⁴⁰ *Discours de Suède*, pg. 33.

⁴¹ Aquellos —agrega Camus— que aceptaron la responsabilidad de su tiempo rompieron con la sociedad y debieron pagar un alto precio: Rimbaud; Nietzsche, Strindberg.

⁴² *Discours de Suède*, pg. 33.

⁴³ *Discours de Suède*, pg. 36.

⁴⁴ T. S. Eliot. *Tradition and the Individual Talent*. Selected Enssays. Faber and Faber Ltd., London, 1953, pg. 14.

⁴⁵ *Discours de Suède*, pg. 40. Agrega Camus: "en breve habrá tanta diferencia entre las sutilezas y abstracciones contemporáneas y la obra de un Tolstoy o de un Molière como entre una transacción escrita de un trigo no cosechado y la tierra rica del surco mismo".

⁴⁶ "La hermosa y trágica producción de los primeros años de la Revolución Rusa nos muestra bien este tormento. Lo que Rusia nos dio en ese momento con Block y el gran Pasternak, Maiakovsky, Essenin, Eisenstein y los primeros novelistas del cemento y del acero, constituyó un espléndido laboratorio de formas y temas, una fecunda inquietud, febril entusiasmo de búsquedas, sin embargo, hubo que concluir con todo eso y declarar cómo era posible ser realista aún cuando el realismo era imposible". *Discours de Suède*, pgs. 45-46.

⁴⁷ *Discours de Suède*, pgs. 47-48.

⁴⁸ *Discours de Suède*, pg. 52.

⁴⁹ Pierre Descaves: *Albert Camus et le roman*. "La Table Ronde", pg. 47.

⁵⁰ Cruickshank llama la atención, por ejemplo, sobre el hecho de que el *Mythe de Sisyphe* pretende ser una exposición sistemática y racional del absurdo, mientras que Mersault, el personaje central del *L'Etranger* adolece por completo de todo verdadero sistema en sus ideas y actos. Si su experiencia estuviera en una relación muy próxima a los argumentos del

ensayo estaría, en consecuencia, el personaje, dotado de una conciencia-alerta, o al menos, de una coherencia, que son enteramente ajenos a la esencia de la novela". (John Cruickshank, ob. cit., pg. 143).

⁵¹ *Les Justes*, pièce en cinq actes, acte deuxième, Gallimard, 1950, pgs. 88-89.

⁵² *Discours de Suède*, pg. 57.

⁵³ Entrevista de *Demain. Résistance, Rebellion and Death*, pg. 240.

⁵⁴ *Discours de Suède*, pg. 60.

⁵⁵ *Discours de Suède*, pg. 60.