ALBERT CAMUS

SU EXPERIENCIA Y SU TEORIA DE LA TRAGEDIA

Inés de Cassagne¹

RESUMEN: Albert Camus formula una teoría de la tragedia en relación con su experiencia bipolar y también con los momentos históricos de auge. En el Discurso de Atenas de 1955 y otros trabajos dejó establecidas ciertas características: se enfrentan fuerzas iguales que chocan y se potencian en el choque. Una rebeldía y un orden se apuntalan mutuamente y en este sentido, como en Sófocles: “Todo está bien”. Pregunta: ¿resurgirá en nuestro tiempo la tragedia?

PALABRAS-CLAVE: Albert Camus, tragedia, Discurso de Atenas, experiencia, teoría.

ABSTRACT: Albert Camus founds his theory of tragedy in relation to his own experience and also with historical circumstances favoring its appearance. In his Conference of Athens, 1955, and other writings he settled certain characteristics: equal forces opposing each other and striking together and also building in their encounter. One revolt and one order contribute, and as Sophocles said, “Everything is well”. The question is: “Is there a possibility of a resurrection of tragedy in our time?”

KEYWORDS: Albert Camus, tragedy, Conference of Athens, experience, theory.

Camus encuentra en el género trágico un cauce adecuado para su experiencia. Esta experiencia, cuya savia alimenta todos sus frutos literarios, es la del doble rostro de la existencia humana en este mundo. A ella responde como artista y como hombre, en el perfecto equilibrio del “rechazo” y el “consentimiento”. Cuando decide en 1956 publicar su primer testimonio juvenil, *El revés y el derecho*, al prologarlo, confirma aquel testimonio y expone su decisión artística:

Fui colocado –dice- a mitad de camino entre la miseria y el sol. La miseria me impidió creer que todo es bueno bajo el sol y en la historia; el sol me enseñó que la historia no es todo. Cambiar la vida, sí, pero no el mundo que yo convertía en mi divinidad. Es así, sin duda, cómo abordé yo esta carrera incómoda que he emprendido, manteniéndome con inocencia en equilibrio sobre un hilo por el que avanzo penosamente, sin estar seguro de alcanzar el fin. Dicho de otro modo, me convertí en artista, supuesto que es verdad que no hay arte sin rechazo y sin consentimiento. (CAMUS, 2006, p.6)

Cambiar la vida, sin cambiar el mundo. Cambiar la miseria, sin cambiar el sol, la belleza, mediante la fórmula de equilibrio de “rechazo” y “consentimiento”. Esta fórmula no podría cuajar de modo acabado sino en el cauce de la tragedia, herencia de los griegos.

Para quien revive la experiencia del destino humano en un mundo sin más allá, la sola trascendencia posible de perfectibilidad sólo puede darse en el espacio ideal del arte, único capaz de acoger dramáticamente la tensión entre los polos contrastantes la vida que colma ya la vez decepciona y pasa.

¹ Presidenta de la sección latinoamericana de la Société des Études Camusiennes, profesora de la Universidad de Buenos Aires. inescassagne@uolsinectis.com.ar

DISCURSO DE ATENAS “SOBRE EL PORVENIR DE LA TRAGEDIA” Y TRABAJOS COMPLEMENTARIOS

Camus elabora pues, una teoría de la tragedia. La expuso en Atenas en 1955², y aparece completada en otros trabajos que publicara alrededor de esa fecha: su prólogo a la edición de “Réquiem para una monja” de Faulkner, de 1957, la presentación a su adaptación de la misma en 1956 y otras presentaciones de obras escritas, traducidas o adaptadas por él para ser representadas en los festivales de Angers o en el teatro de Les Mathurins de París. La teoría se completa asimismo con observaciones hechas en ocasión de diversas entrevistas habidas con periodistas de diarios y revistas especializadas.

TRAGEDIA Y DRAMA: “EL DRAMA ES SIMPLISTA, LA TRAGEDIA ES AMBIGUA”

En primer lugar: dentro del género dramático, Camus deslinda el campo de lo trágico de lo que llama el “drama” o melodrama. En el discurso de Atenas dice:

He aquí para mí la diferencia: las fuerzas que se enfrentan en la tragedia son igualmente legítimas, fundadas con razón. En el melodrama o el drama, al contrario, solamente una es legítima. Dicho de otra manera, la tragedia es ambigua, el drama es simplista.[...] La tragedia propone: “Todos son justificables, nadie es justo”. Por eso, el coro de las tragedias antiguas da, principalmente, consejos de prudencia. Porque sabe que hasta un cierto límite, todo el mundo tiene razón y aquel que, por ceguera o pasión, ignora ese límite, corre a la catástrofe para hacer triunfar un derecho que cree ser el único en poseer. Así, el tema constante de la tragedia antigua es el límite que no se debe traspasar. A un lado y al otro de ese límite se encuentran fuerzas igualmente legítimas en un enfrentamiento vibrante e ininterrumpido. Equivocarse acerca de ese límite, querer romper ese equilibrio, es destruirse. También se encontrará en *Macbeth* o en *Phèdre* (aunque de manera menos pura que en la tragedia griega) esa idea del límite que no hay que traspasar, y tras el cual se encuentra la muerte o el desastre. (CAMUS, 2006, p.1115)

LAS FUERZAS QUE SE ENFRENTAN EN LA TRAGEDIA Y SU LÍMITE

Al referirse a la esencia trágica, Camus constata en la tragedia clásica –sobre todo en la griega– esa percepción suya de dos tipos de fuerzas que obran en la realidad y que la componen en tanto se oponen, a la manera de los polos negativo y positivo indispensables para hacer surgir la chispa eléctrica. La resolución es obvia y es la misma que diera en los ensayos líricos: “No hay que eludir nada”; pero con la salvedad de dar cada uno con el “justo medio”, con el “límite” que salva a los dos y los ubica en la justa “medida”, resguardando, con ello, su capacidad de fecundidad en su interacción recíproca. El “límite” es, precisamente, el que confiere “razón” a cada una de las fuerzas enfrentadas. Razón es “medida”, y solamente la medida hace que la fuerza adquiera pleno valor y obre legítimamente. Sin el límite, la fuerza corre peligro de volverse excesiva.

² Albert Camus: Œuvres Complètes, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, III, Paris, 2008 : « Sur l’avenir de la tragédie », 29 avril 1955, pp.1111-1121.

Y es por ello que Camus habla de fuerzas que son al mismo tiempo “buenas” y “malas”. Lo bueno estaría en germen, y el mal en la tendencia a la desmesura: absolutizarse y desconocer la fuerza contraria.

Pero, ¿cuáles son, en concreto, las fuerzas que se enfrentan en la existencia y que refleja la tragedia? Camus había descrito, en los ensayos líricos, la sensación ambigua que desgarrar al hombre que aspira a vivir en plenitud al percatarse de la fugacidad inherente a todo goce, de la precariedad de todo conocimiento y encuentro y, finalmente, de la ley de la muerte a que debe someterse. La resolución de esa ambigüedad la da precisamente la aceptación del “límite”: el conformarse con gozar y conocer y encontrarse, dentro de los términos que le han sido fijados por aquella ordenación que lo precede y que no puede cambiar. Pero esto no quiere decir que el hombre renuncie a su aspiración infinita de plenitud. El hombre, para él, es un rebelde que reivindica sus fueros dentro de los cuales están incluidos el ansia de posesión total, reales “bodas” con el mundo: amor, conocimiento, mutua entrega de los seres en lo interior y exterior. En este sentido, el hombre no debe dejarse aplastar por el orden previo, no debe permitir que éste se imponga como un absoluto. Si esto ocurre, el hombre experimenta aquel “mal” del “absurdo”, contra el cual Camus ha querido reaccionar. Pero por otro lado, el hombre rebelde debe tomar conciencia de la “medida” de su pretensión y atenerse a ella para no caer en el otro extremo de querer más allá de lo posible, lo cual sería fuente tan sólo de frustración, como le sucede al “romántico”: pretencioso que acaba en un “spleen” lamentable.

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

LA FÓRMULA DE LA TRAGICIDAD: UNA REBELDÍA Y UN ORDEN QUE SE APUNTALAN MUTUAMENTE

Camus se sirve del ejemplo del *Prometeo encadenado* de Esquilo para mostrar, en una de sus formas más “puras” (dice), qué clase de fuerzas se oponen en la tragedia y de qué modo lo hacen. Observa que allí se enfrentan “por una parte el hombre y su deseo de poder, y por otra el principio divino que se refleja en el mundo”. Indica que se trata de una tragedia “tipo”, que le permite a él intentar una fórmula por la que se reconozca en general a todas las demás tragedias: “Hay tragedia –afirma– cuando el hombre por orgullo (o hasta por necesidad, como Ajax) entra en contestación con el orden divino, personificado por un dios o encarnado en la sociedad.”

Y agrega: “Y la tragedia será tanto más grande cuánto más legítima sea esa rebeldía y más necesario ese orden”. (CAMUS, 2006, p. 1116).

En la tragedia cuaja, pues, una visión peculiar de la existencia. Es ésta, y no una formalidad reglamentada arbitrariamente, la que determina, según Camus, la esencia de lo trágico, la “tragicidad”. Reafirmando su concepto, agrega: “Se necesitan una rebeldía y un orden (para hacer la tragedia), como dos arbotantes que se apuntalan mutuamente”. Y aquí ofrece el ejemplo es “Edipo” en el que juzga que el equilibrio de fuerzas es perfecto: “No hay Edipo sin el destino resumido por el oráculo. Pero el destino no alcanzaría toda su fatalidad si Edipo no lo rechazara”. (CAMUS, 2006, p.1117).

MISTERIO Y RAZÓN: “SI TODO ES MISTERIO NO HAY TRAGEDIA; SI TODO ES RAZÓN, TAMPOCO”

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

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

“La tragedia atea y racionalista pues, tampoco es posible.”

O expresado de otro modo:

“la rebeldía sola no hace una tragedia. La afirmación del orden divino tampoco”. (CAMUS, 2006, p. 1116).

BALANZA TRÁGICA Y ÉPOCAS TRÁGICAS: ENTRE PENSAMIENTO SAGRADO Y PENSAMIENTO CRÍTICO

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

El ejemplo acabado de equilibrio lo realiza, según Camus, Sófocles, y justamente por hallarse situado históricamente equidistante del período en que prevalece la interpretación sagrada de la existencia, y de aquel en que despusa el cuestionamiento racional de la misma. El florecimiento trágico griego está íntimamente ligado a este proceso, entre el declinar del espíritu “sacro” y el surgir paulatino del espíritu crítico. La tragedia exigiría la simultaneidad de los dos factores, y por eso se da plenamente en ese período intermedio, en que el hombre se siente, todavía, inmerso en el orden cósmico y su misterio, aunque tomando conciencia crecientemente de su individualidad y de sus capacidades intelectuales. El movimiento del espíritu humano determina el movimiento de los platillos de la “balanza trágica”. Empieza inclinado hacia el lado religioso y, pasando por el justo medio, termina por caer del lado del platillo racionalista.

Esquilo, que permanece cerca de los orígenes religiosos y dionisiacos de la tragedia, acordaba el perdón a Prometeo en el último término de su trilogía; las Euménides sucedían a las Erinias. Pero en Sófocles el equilibrio es casi siempre absoluto: y en esto es el más grande trágico de todos los tiempos. Eurípides desequilibrará al contrario la balanza trágica en el sentido del individuo y de la psicología. Anuncia así el drama individualista, es decir, la decadencia de la tragedia. (CAMUS, 2006, p. 1117)

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

Desde Shakespeare a Corneille (y Racine) vamos del mundo de las fuerzas oscuras y misteriosas (el de la Edad Media todavía), al universo de valores individuales afirmados y mantenidos por la voluntad humana y la razón (casi todos los sacrificios racinianos son sacrificios de razón). Es el mismo movimiento que va desde las teologías apasionadas de la Edad Media a Descartes. (CAMUS, 2006, p.1117).

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

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

las dos épocas marcan en efecto una transición entre las formas de pensamiento cósmico, impregnadas por completo de la noción de lo divino y de lo sagrado, a otras formas, animadas al contrario por la reflexión individual y racionalista. (CAMUS, 2006, p.1118)

La realización trágica en la escena se le aparece condicionada, en los dos casos, por un movimiento ideológico de transición. “El movimiento que va de Esquilo a Eurípides –señala– coincide en términos generales con el que va desde los grandes pensadores presocráticos a Sócrates mismo”. El segundo se sitúa entre el cuestionamiento del universo cristiano tradicional emprendido por “La Reforma, el descubrimiento del mundo y el espíritu científico”, y el advenimiento de la “razón triunfante” en la civilización, “armada por Descartes y el espíritu científico” (CAMUS, 2006, p.1118). De estas “observaciones” Camus dice que no pretende sino “sacar una hipótesis de trabajo”, aplicable al problema que le interesa, que es: si es probable en nuestros

días un renacimiento de la tragedia. Sin embargo, lo que dice se impone con la fuerza de una conclusión: “Parece, en efecto, que la tragedia nace en Occidente cada vez que el péndulo de la civilización se halla a igual distancia de una sociedad sagrada y de una sociedad construida alrededor del hombre.” (CAMUS, 2006, p. 1118).

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

NUESTRA ÉPOCA ES TRÁGICA, ¿RENACERÁ EN ELLA LA TRAGEDIA?

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

Camus hace notar cómo ya a fines del siglo XVII, el clasicismo francés sufre la influencia de un nuevo principio ordenador, con lo que “cada vez más, Racine y la tragedia francesa, terminan el movimiento trágico en la perfección de una música de cámara”, es decir: en una suerte de preciosismo que resulta de una intervención excesiva del intelecto intentando controlar lo que la existencia guarda aún de misterioso e inabordable. “El individuo se afirma más y más –indica-, se destruye poco a poco el equilibrio (entre ambas fuerzas) y el espíritu trágico al fin calla”. (CAMUS, 2006, p.1118)

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

El romanticismo –apunta- no escribirá pues ninguna tragedia, sino solamente dramas, y entre ellos, sólo los de Kleist y Schiller alcanzan verdadera grandeza. El hombre está solo; no está por tanto confrontado a nada, salvo a sí mismo. Ya no es más trágico, sino aventurero: el drama y la novela lo pintarán mejor que cualquier otro arte. El espíritu de la tragedia desaparece hasta nuestro días, en que guerras monstruosas no han inspirado ningún poeta trágico”. (CAMUS, 2006,1118).

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

Responde:

Si nuestra hipótesis es valedera, nuestra única razón de esperanza es que el individualismo se transforma visiblemente hoy en día y que, bajo la presión la historia, el individuo reconoce poco a poco sus límites. El mundo que el individuo del siglo XVIII creía poder someter y modelar con la razón y la ciencia ha tomado, en efecto, una forma, pero una forma monstruosa. A la vez racional y desmesurado, ese mundo es el mundo de la historia. Pero en ese grado de desmesura, la historia ha tomado el rostro del destino. El hombre duda de poder dominarla; solamente puede luchar en ella. Curiosa paradoja: la humanidad, con las mismas armas con las cuales había rechazado a la fatalidad, se volvió a tallar un destino hostil. Después de haber hecho del reino humano un dios, el hombre se vuelve contra ese dios. Vive en contestación, combatiente a la vez que derrotado, dividido entre la esperanza absoluta y la duda definitiva. Vive, pues, en un clima trágico. Esto explica, quizás, el que la tragedia quiera renacer. El hombre de hoy, que grita su rebeldía sabiendo que esta rebeldía tiene límites, que exige la libertad y padece la necesidad, ese hombre **contradictorio, desgarrado**, consciente en delante de la **ambigüedad** del hombre y de su historia, ése es el hombre trágico por excelencia. Marcha quizás hacia la formulación de su propia tragedia, que será obtenida el día del TODO ESTA BIEN. (CAMUS, 2006, p. 1119).

Este diagnóstico de Camus merece reflexión. En primer lugar, establece en él un estrecho vínculo entre “clima trágico”, “hombre trágico”, y “tragedia”. Percibiendo entonces, cuando escribe, un “clima trágico” y un “hombre trágico”, podría surgir una auténtica “tragedia moderna” en Occidente.

LA “HÝBRIS” DEL HOMBRE ACTUAL

Camus estaba volviendo a indicar (como lo hiciera en *El hombre rebelde*) que en su tiempo imperaba la “desmesura” como consecuencia de un tipo peculiar de “*hýbris*” predicada a través de sistemas filosóficos de raíz iluminista, y generalizada por medio de ideologías que tomaron cuerpo en movimientos políticos. Esa “*hýbris*” consistía en tomar a la razón humana como a una potencia a cuyo dominio debe ser sometido todo, incluso el orden del universo. De allí, por un lado, surgía una “esperanza absoluta” (que en *El hombre rebelde* llamó “romántica”, irrealista, excesiva respecto de las reales posibilidades humanas); por otro lado, se caía en la “duda” definitiva, en el “absurdo”, en el “nihilismo”.

Ahora bien, Camus observaba, hace cincuenta años, que el hombre no había renunciado aún del todo a sus pretensiones, a la “*hýbris*” de dominio universal, y que tampoco había sucumbido por completo a la desesperación. Esta situación intermedia, ambigua, configuraba para él un “clima trágico” semejante, en su opinión, al que vivieron los griegos del siglo IV a J.C., y los europeos del Renacimiento. En este “clima” podría surgir el clamor de la “*révolte*” que implica conciencia de “límites”.

De hecho, Camus hace cincuenta años veía a hombres que por un lado seguían exigiendo la “libertad” al tiempo que padecían “la necesidad”.

EL DESTINO, HOY HA TOMADO EL ROSTRO DE LA “HISTORIA”

El cauce de la tragedia estaba pronto a acoger esta situación: un enfrentamiento con un orden racional monstruoso, encarnado en la historia, que subyuga a la humanidad y que “ha tomado el rostro del destino”. No ya el destino antiguo, potencia sobrehumana, imposición divina que respalda el orden universal; ni es el destino tal como aparece en Shakespeare, misterio cósmico que se traduce en la vida concreta, en la vivencia de una pasionalidad todopoderosa; ni siquiera es el destino ya debilitado por su formulación racionalista, convertida en simple moral como aparece en Corneille y Racine. Es un “curioso” destino, según puntualiza nuestro autor, que, forjado por el hombre mismo, termina por subyugarlo. La paradoja es, en efecto, que “la humanidad, con las mismas armas con las cuales había rechazado la fatalidad, volvió a tallarse un destino hostil” (CAMUS, 2006, p.1119). El espíritu racional y cientificista ha dado origen, en el extremo de su pretensión, a una potencia que se impone al hombre de manera avasalladora y aplastante.

Contra esa fuerza debería alzarse hoy el hombre “rebelde”, que también es “trágico”.

LA ACTITUD TRÁGICA TRANSFIGURADORA: NI “SOMETERSE A LA FATALIDAD” NI PRETENDER MÁS DE “LO POSIBLE”

En un prefacio a su obra dramática *El Malentendido* (sin fecha conocida), Camus escribía: “la desgracia no tiene sino una manera de superarse a sí misma, que es transfigurarse por lo trágico. Lo trágico, dice Lawrence, debería ser como un gran puntapié a la desgracia”. (CAMUS, 2008, p. 587)

Camus citó también esa frase de Lawrence en un ensayo de *El verano*, refiriéndose a la actitud a tomar frente a una situación desgarrada de la existencia. Es una actitud de sabiduría que implica realismo. En el prefacio aludido, se pone en evidencia que “lo trágico” no significa “sumisión a la fatalidad” sino “rebeldía”, y “comporta una moraleja de sinceridad”, a saber: “Si el hombre quiere ser reconocido, debe decir simplemente quién es”. El conflicto no cambia objetivamente: lo que cambia es la actitud interior del hombre: admite el conflicto, y lo enfrenta de manera adecuada. El, asumiendo la parte que le corresponde, afirma su derecho, reclama que su exigencia sea reconocida, y al mismo tiempo acepta que hay otra parte que no depende de él y que no puede cambiar. Esta es, para Camus, la manera cómo se “supera la desgracia”.

“Lo trágico”, pues, es un modo realista de transfiguración. En él se descarta toda “ilusión” y todo “malentendido”. El hombre renuncia a querer cambiar las cosas más allá de lo posible. Su posibilidad reside precisamente en encarar con plena conciencia y libertad, hasta el límite admisible, esa situación. De ese modo, no sólo vive su conflicto personal como corresponde, sino hace resaltar a los ojos de todos la dimensión universal de tal conflicto. En última instancia, pone de manifiesto una verdad que no sólo le atañe a él sino a los hombres en general. Vivir “lo trágico” es, en este sentido, vivir según la verdad humana universal y ayudar con ello a todos. Por eso, en el mismo prólogo al que nos referimos, Camus agrega al final: “si el hombre calla o miente, muere solo, y todo a su alrededor es condenado a la desgracia. En cambio, si dice la verdad, morirá sin duda, pero luego de haber ayudado a los otros y a sí mismo a vivir”.

Aquí se expresa, la esencia misma de “lo trágico” y su repercusión universal, paralela a la de la “révolte”, rebeldía. La rebeldía es “medida”, compartida con todos: asunción de la “medida” del hombre, de su naturaleza plena (que incluye querer conocer e interpretar, querer actuar para transformar la situación opresiva en

que se encuentra). Es hacer y respetar y florecer el germen de humanidad que hay en todo ser, pero respetando asimismo los términos que impone el orden de la naturaleza a esa humanidad.

Camus se había tomado el trabajo de disipar toda ilusión y malentendido acerca de las posibilidades humanas. Ya en 1944, en un pequeño prefacio a la edición conjunta de *El Malentendido* y *Calígula*, hace resaltar que ambas piezas de teatro “configuran un teatro de lo imposible”. Y ¿qué es lo imposible? Esa “mala libertad” de Calígula, libertad a ultranza que destruye a todos y termina por destruirlo a él; es también la ilusa confianza de Jan, el héroe del *Malentendido*, que pone al prójimo en la trampa del equívoco, haciéndolo caer en una crueldad que va más allá de la que era capaz y cayendo en ella también él y su mujer inocente. En los dos casos –apunta Camus– se trata “de dar vida a los conflictos aparentemente insolubles que todo pensamiento activo debe atravesar antes de alcanzar las únicas soluciones válidas”. Y para mostrar la diferencia entre las que no lo son y las que sí lo son, agrega:

Ese teatro hace oír, por ejemplo, que cada uno lleva en sí una parte de ilusiones y malentendidos que está destinada a ser aniquilada. Simplemente, ese sacrificio libera quizás otra parte del individuo, la mejor, que es la rebeldía y la de la libertad. (CAMUS, 2006, p. 442)

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

PURIFICACIÓN Y LECCIÓN DE LA TRAGEDIA: “TODO ESTÁ BIEN”

En la conferencia de Atenas Camus señala:

Se ha podido escribir, así, que la tragedia balancea entre los polos de un nihilismo extremo y de una esperanza ilimitada. Nada más cierto, en mi opinión. El héroe niega el orden que lo castiga y el orden divino castiga porque es negado. Los dos afirman así su existencia recíproca en el instante mismo en que es contestada. Y el coro extrae la lección, a saber: que hay un orden, que ese orden puede ser doloroso, pero que es peor todavía no reconocer que existe. La única purificación proviene de no negar ni excluir nada, de aceptar, por tanto, el misterio de la existencia, el límite del hombre, y, finalmente, ese orden, en el que uno sabe sin saber. “Todo está bien”, dice entonces Edipo, y se revienta los ojos. En adelante sabe, sin ver nunca más; su noche es una luz; y sobre este rostro de ojos muertos resplandece la más alta lección del universo trágico. (CAMUS, 2006, p. 1117).

Camus habla en este párrafo de “lección” y de “purificación”, retomando el antiguo concepto aristotélico de “kathársis”, que consiste en una especie de moraleja que se declama y se escucha; no es un enunciado

asimilado por la razón, sino una vivencia total a la que se llega después de haber participado con el corazón en lo sucedido sobre el tablado.

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

Y es por ello -agrega- que “nos ayudan a salir sin esfuerzo de nuestro continente de sombras”, “a salir al fin hacia la mar, la luz y su secreto”.³

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

PROBLEMA DE LA TRAGEDIA MODERNA: “RECREAR UNA NUEVA SACRALIDAD”

Así, en su conferencia de Atenas, cuando Camus se pone en contacto con la tragedia griega, llega a descubrir en ella un modo privilegiado de resolver la tensión voluntaria: la traslada a un plano de aquietamiento. En la tragedia, el conflicto humano se aquieta transfigurándose en “piedad silenciosa”, en aceptación purificadora del “misterio de la existencia” que se resume en las palabras claves: “*Todo está bien*”.

De allí proviene la necesidad de “recrear una nueva sacralidad. Tanto en la conferencia como en otras apreciaciones sobre obras dramáticas, da indicaciones acerca de las características que, en su opinión, debería revestir.

³ “Herman Melville”. (CAMUS, 2008, p.896-900)

EL APOORTE DEL “TEATRO RELIGIOSO ANTERIOR A LA TRAGEDIA”: MONTHERLANT, CLAUDEL, CALDERÓN DE LA BARCA

No basta una mera “transposición preciosa y literaria” de la sacralidad antigua como la realizada, por ejemplo, en el “Edipo” de Gide o en “La guerra de Troya” de Giroudoux. El mundo de los dioses resulta allí “irrisorio”, falto de seriedad. Se trata, más bien, de lograr un “sentimiento auténtico” del modo como aparece en “Le Maître de Santiago” de Montherlant, o también el sentimiento cristiano en el “admirable” “Partición de Mediodía” de Claudel: ejemplo de lo que había dicho antes: que “el teatro religioso no es trágico” sino “anterior a la tragedia” y que la que “anuncia en un cierto sentido”. (CAMUS, 2006a, p. 1710) Según dice, Claudel no sólo se asemeja a Esquilo, el trágico griego que “permanece muy cerca de los orígenes religiosos y dionisiacos de la tragedia”, sino también logró una “soberbia transposición” al francés de su “Agamenón”. Camus termina su conferencia con la lectura de uno de sus fragmentos (CAMUS, 2006a p. 1711).

Camus prosigue indagando muestras de una “nueva sacralidad” en trabajos posteriores: su adaptación escénica del *Réquiem para una monja* de Faulkner en 1956, la de *Los Poseídos* de Dostoievsky en seguida, tras haber realizado antes la traducción de *La devoción de la Cruz* de Calderón de la Barca para su representación en el Festival de Angers de 1953.

La progresión Calderón-Faulkner-Dostoievsky, no es casual. El primero, además de valores dramáticos, representa para Camus el aporte del universo religioso previo al florecimiento trágico. Al presentar “La devoción a la cruz” alaba a Calderón de la Barca como el “mayor genio dramático que haya producido España”, y hace notar que “ilustra de manera provocante en la Devoción” (y tres siglos antes que Bernanos) el “Todo es gracia” que intenta responder, en la conciencia moderna, al “Nada es justo” de los incrédulos”. Se trata, dice, de una obra de “actualidad” porque pone en evidencia una antinomia vivida por los hombres contemporáneos. Si bien Calderón se circunscribe a enfatizar el polo religioso, el hecho de que Camus la traduzca significa que reconoce ese aporte como fundamental para abrir camino a la “sensibilidad trágica”, hecha precisamente de la vivencia desgarradora de dos polos existenciales: orden divino y exigencia humana.⁴

EL APOORTE DE FAULKNER: LA “RELIGIÓN DEL SUFRIMIENTO”

En cuanto a Faulkner, presenta el tema religioso de la redención, aunque ya no en forma teológica pura sino pasada por la criba de una interpretación. Según Camus, el *Requiem* ofrece una “religión extraña, cuyos símbolos dejan entrever la esperanza de una redención por el dolor y el sufrimiento”. Se pasa entonces de la redención que trae el mensajero divino, Cristo, y que es pura “gracia” (“todo es gracia”), a la redención vivida por la heroína, la negra Nancy Mannigoe, asesina y prostituta, quien enlaza en su persona los dos polos de la antinomia trágica. Comete una falta contra el orden divino, y como consecuencia surge la pena impuesta; sin embargo no se deja aplastar por aquel orden superior, sino que asume en su conciencia la aceptación de esa pena, y la convierte voluntariamente en un modo de redención para sí y los demás.

Esta aceptación ya tiene un significado “trágico”. El orden se restablece mediante la inclusión del querer humano, fuerza antagónica a la divina, que la equilibra limitándola. “Nancy –observa Camus– decide amar su sufrimiento y su propia muerte, como muchas grandes almas antes que ella, pero según Faulkner se

⁴ Nota introductoria a “La devoción de la Cruz” (CAMUS, 2006a, p.515).

convierte así en la santa, la monja singular que inviste repentinamente de la dignidad del claustro a los burdeles y a las prisiones donde vivió”.

Realiza así una “paradoja esencial” a lo trágico. Y es por ello que esta “religión del sufrimiento”, vivida en todo su desgarramiento por este personaje humano, que a la vez se hace eco de lo divino, “trae un mensaje” a todos, un mensaje “universal” y es capaz de “alcanzar la catarsis, esa purificación antigua”.⁵

La transfiguración trágica se realiza precisamente en la aceptación redentora del sufrimiento. Esa “lección” de la que participan los espectadores se parece a la de “Edipo” de Sófocles, para quien “su noche es una luz”. Camus señala, en efecto, que lo que ve Faulkner (y muestra en el “réquiem”) es que “el sufrimiento es un agujero y por allí entra la luz” (CASSAGNE, 1988). Se juntan así, en perfecto justo medio, los factores antagónicos que se balancean en un universo trágico.

EL APORTE DE DOSTOIEVSKY

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

Hasta cierto punto, esa vivencia es semejante a la que ofrece Faulkner. Es “religión del sufrimiento”, y “redención a través del dolor y la humillación”. Dostoievsky amplía esa vivencia religiosa del sufrimiento relacionándola con la vivencia del “destino histórico”.

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

A medida que vivía más cruelmente el drama de mi época, aprecié en Dostoievsky a aquel que vivió y expresó más profundamente nuestro destino histórico. Para mí, Dostoievsky es en primer lugar el escritor que, mucho antes que Nietzsche, supo discernir el nihilismo contemporáneo, definirlo, predecir sus consecuencias monstruosas, y tratar de indicar las vías de salvación. Su tema principal es el que él mismo llama “el espíritu profundo, el espíritu de negación y de muerte”, el espíritu que, reivindicando la libertad ilimitada del “todo es posible desemboca en la servidumbre de todos. Su sufrimiento personal consistió en participar de él y en rechazarlo, al mismo tiempo. Su esperanza trágica es: curar la humillación por la humildad y el nihilismo por el renunciamento (CAMUS, 2006a, p. 1888).

El diagnóstico de Dostoievsky concuerda con el de Camus en la Conferencia de Atenas. Los dos muestran una historia monstruosa que ha tomado el rostro de “destino”. Camus coincide con el autor ruso en hacer responsable al espíritu humano de ese resultado. El hombre, que con su razón llegó a postular el “todo está permitido”, desconociendo su límite, terminó por labrarse a sí mismo “un destino hostil”, que lo destruye y esclaviza. La historia, hoy, es “espíritu de negación y de muerte”. Los que la padecen, son los “humillados”.

Ahora bien: hoy más aún, éste es un estado de hecho generalizado. La sociedad se debate entre ese nihilismo que continúa predicando, y sus consecuencias, que la humillan: destrucción y servidumbre.

⁵ Extraits d'interviews – « La rencontre d'Albert Camus et de William Faulkner nous vaudra-t-elle la première tragédie moderne ? » (CAMUS, 2008, p.845-853).

La situación es desgarrada, típicamente trágica. La solución sería, según Dostoievsky, vivir el desgarramiento, es decir, sufrirlo. Hacerse cargo el hombre de los dos términos antagónicos en los que se debate, tomar conciencia de que es responsable de ambos, y ponerles un límite a los dos: “curar la humillación por la humildad y el nihilismo por el renunciamento”.⁶(CAMUS, 2006a,p.1888-9)

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMUS, A. *Oeuvres Complètes I*. Paris. Gallimard. 2006.

CAMUS, A. *Oeuvres Complètes II*. Paris Galimard. 2006a.

CAMUS, A. *Oeuvres Complètes III*. Paris. Gallimard. 2008.

CASSAGNE, I. « Camus critique théâtral, en « Camus et le théâtre » ». Actes du Colloque à Amiens, 1988.

ARTIGO RECEBIDO EM: 31 jan. 2013.

ARTIGO ACEITO EM: 20 abr. 2013.

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: CASSAGNE, Inés. Albert Camus: su experiencia y su teoria de la tragedia. *Revista Criação & Crítica*, n. 10, p. 1-13, maio 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em dd mmm aaaa.

⁶ CAMUS. 2006b. D. 536-552.