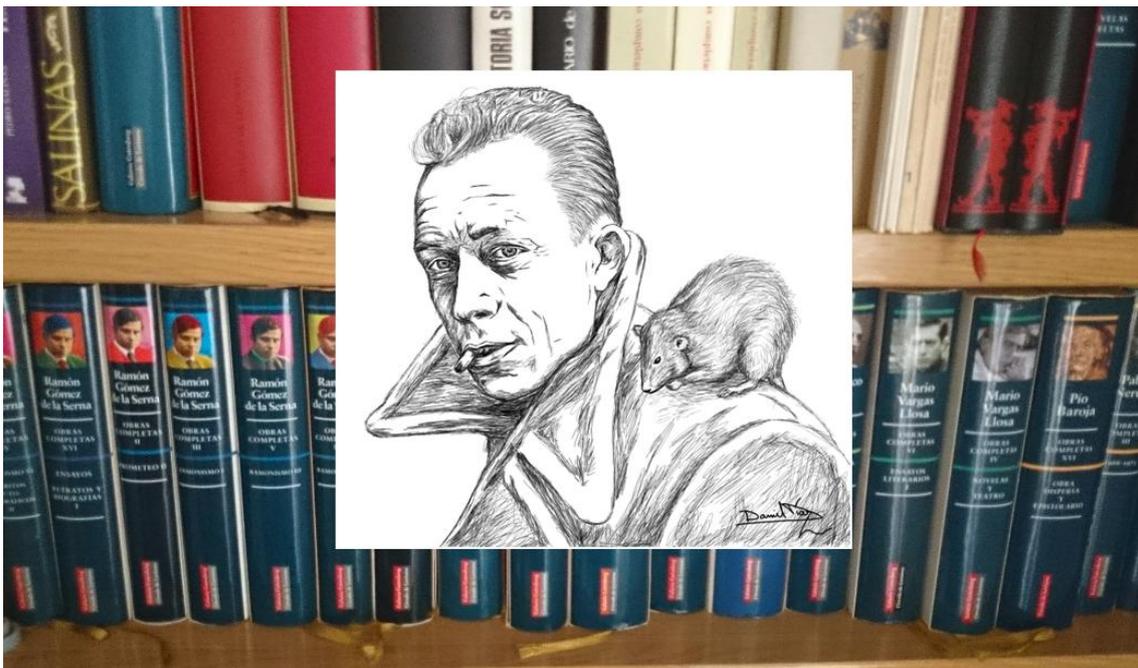


Sur. Revista de Literatura

Número 1. Mayo 2014

Dedicado a ALBERT CAMUS



Sur. Revista de Literatura es editada por el Grupo Málaga

Sur. Revista de Literatura

EDITA GRUPO MÁLAGA CONTACTOS ISSN (pendiente)

[Presentación](#)

[Dibujo de Dani Díaz Godoy](#)

[Jardín griego de Rafael Ávila](#)

SUMARIO

ARTÍCULOS	CREACIONES
El primer hombre Rafael Ávila	Sobre Camus Francisco Muñoz Soler
Narrador y técnica narrativa en La peste de Albert Camus Antonio García Velasco	El alumno (teatro) Francisco Morales Lomas
El espíritu del tiempo a la luz del mito Sebastián Gámez Millán	Calígula (dibujo) Chus Campos
EL HUMANISMO SOLIDARIO EN LA OBRA DE ALBERT CAMUS José Sarria	República de Venecia (poema) José Sarria
ANVERSO Y REVERSO, DEL SOLITARIO SILENCIO A LA SOLIDARIA ESPERANZA Albert Torés García	El puño (poema) Silvia Guerrero Rosa
REENCUENTRO CON CAMUS Francisco Morales Lomas	LA AVENTURA DE MIS SIETE VIDAS (poema) Albert Torés García
Sobre la dificultad de adaptar al cine a Albert Camus: tres películas fallidas Ana Sedeño Valdellós	Desorientado (poema) Antonio J. Quesada
Reflexiones sobre Camus, con la excusa de "Los justos", o viceversa Antonio J. Quesada	Hoy, así soy yo (poema) Carlos Benítez Villodres
Albert Camus, un hombre singular y rebelde Carlos Benítez Villodres	Extranjero (poema) Antonio García Velasco
SUR. Revista de Literatura, completa en PDF Número 1, Mayo 2014	El mito de Sísifo (dibujo) Chus Campos

Presentación de SUR. REVISTA DE LITERATURA

En una cena, el Grupo Málaga, parte de cuyos miembros se ven en la foto, deciden la creación de una revista literaria. Este grupo, como tal, ya participaba, desde su creación, en Papel Literario y Papel Literario Digital, que sigue su curso, con la colaboración de buena parte



de los actuales miembros del mismo. Se debate el posible nombre y, por fin, entre las propuestas, se escoge la presentada por Francisco Morales Lomas: SUR. REVISTA DE LITERATURA.

Viene a continuación la gestión del dominio y se encarga la misma a Antonio García Velasco, que también lleva a cabo la coordinación y gestión de la Web.

Poner en marcha una revista, no es tarea de poner una semilla, regar y dejar que germine, crezca, eche frutos. Lleva su tiempo y, por fin, sale a la luz de Internet. Este primer número va dedicado a Albert Camus y consta de una serie de artículos escritos por miembros del Grupo Málaga y otros autores afines. Contiene también creaciones pictóricas y literarias, indicando las líneas de las futuras colaboraciones. La revista, en efecto, queda abierta a

quienes deseen colaborar con trabajos de cierto rigor y, por supuesto, de calidad literaria. Se crearán nuevas secciones de reseñas de libros, de publicación de primeros capítulos o poemas de libros recién editados... Y hasta ronda por la mente del grupo la puesta en marcha de talleres *on line* de escritura creativa: poesía, relato breve, novela, teatro...

Invitamos a colaborar a todas aquellas personas que estén interesadas. Pueden ponerse en contacto con el Grupo de Málaga en la dirección de correo-e: srl@sur-revista-de-literatura.com



JARDÍN GRIEGO

Cuando surge la dicha
de poder encontrarnos
y una sonrisa estalla
como lluvia de mayo
que despliega sus alas
y termina empapándonos,
cuando eso sucede
juntos atravesamos
el umbral del jardín
que nace de tu encanto
y los dos construimos
con el más tierno paso,
visita sorprendida
a ese mágico espacio
donde ser uno mismo
y a la vez mientras tanto
ir sabiendo del otro
que te coge la mano
que te mira a los ojos
y te besa los labios,
territorio infinito
donde ser libre al cabo

sin que nadie te imponga
como al reo juzgado

la condena del límite
porque todo es más ancho,
más radiante en colores
y más terco en su astro,
más tranquilo en su ritmo
más pausado en su canto
más posible en sus sueños
más real en su abrazo,
donde el mar es turquesa
donde todo es más blanco,
cuyas lindes se alargan
al tener que marcharnos
cada uno a su mundo
cada uno a su lado,
mas entonces recuerdo
que en mi pecho encerrado
llevo siempre el secreto
que permite asomarnos
al jardín griego y nuestro
al jardín donde amarnos.

Rafael Ávila

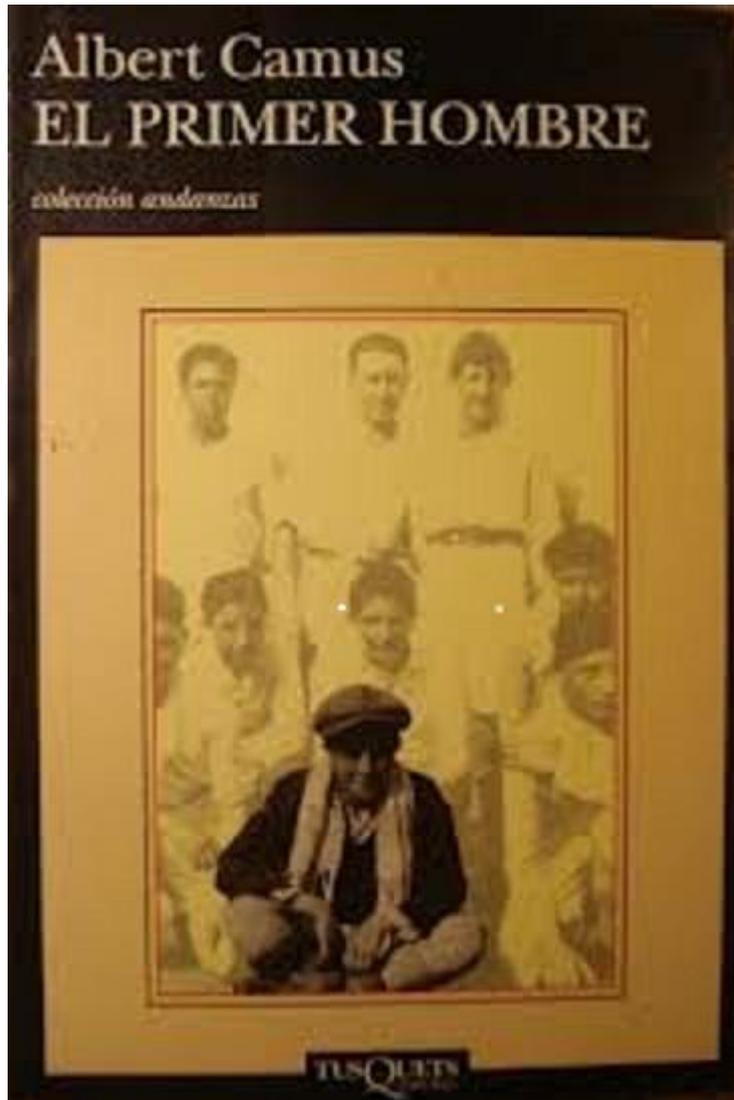
ARTÍCULOS

“EL PRIMER HOMBRE” de Albert Camus

Rafael Ávila

Hemos celebrado el centenario del nacimiento de Albert Camus en el año recién terminado y este año que comienza se cumplen veinte años de la publicación en su traducción castellana de *El primer hombre*, la novela en la que trabajaba Camus cuando sufrió el accidente automovilístico que le costó la vida y cuyo manuscrito se encontró dentro de una bolsa que llevaba el autor consigo ese día. Y no sólo supuso un fenómeno de “resurgimiento” literario la aparición entonces de un inédito de Camus o la reedición por esas fechas de la excelente biografía de Lottman sobre el autor sino que constituyó un hecho destacable en sí mismo por la calidad de la obra, a pesar de tratarse de un texto incompleto.

La historia del manuscrito tiene algo de novelesca. Encontrado, como he dicho, entre los restos del accidente, permaneció guardado en un cajón, por decisión de los herederos, durante treinta y cuatro años, hasta que la familia, finalmente permitió su publicación. Fue la hija del autor, Catherine Camus, quien realizó la difícil transcripción del manuscrito, ciento cuarenta hojas escritas con una letra menuda, con escasa puntuación, llenas de tachaduras, llamadas y notas al margen, ya que se trataba de un primer borrador de la novela. A esa transcripción se añadieron en la edición del texto, algunas hojas sueltas, los apuntes de un cuaderno que recogía las notas y proyectos de Camus para el posterior desarrollo de la novela y se incluyeron también las cartas de especial significado: una de Camus a Louis Germain, su maestro durante la infancia en Argel y otra de Louis Germain al autor.



El argumento fundamental que desgrana *El primer hombre* que es una especie de “autobiografía” novelada y que se encarna en la familia Cormery y en el pequeño Jacques Cormery, trasunto de Camus niño, constituye un tema de gran tradición literaria: la infancia. Una infancia, vivida en el seno de una familia muy humilde, que se quiere recuperar pero no bajo el prisma de una nostalgia marcadamente sentimental, aunque haya momentos emotivos en la novela, sino que el relato se plantea como una reflexión sobre esa etapa de la vida considerada fundamental en la formación de cualquier escritor, sobre todo en el plano vivencial y de constitución de su sensibilidad hacia la realidad que le rodea. En torno a este tema central giran los demás temas: la búsqueda del padre, la historia de Argel y los colonos franceses...

Lo que propone Camus es un lúcido análisis de las raíces de su escritura. Raigambres que Camus sitúa en su infancia y las personas que la habitaron, con

especial atención hacia su madre y su maestro, L. Germain, a los que rinde un profundo homenaje, y en su pertenencia al pueblo, identificado éste, no con una clase social, una nación o un origen señalado por la pobreza, sino con un grupo de seres en los que destaca la unión solidaria, su indomable capacidad de resistencia ante la adversidad y como elemento modulador de una forma de entender al ser humano y su destino.

En los aspectos formales cabría destacar la belleza del lenguaje en ciertos pasajes, elemento destacable tratándose de un texto sin pulir, la habilidad que tiene Camus para recrear sensaciones mediante imágenes de gran fuerza y poder de evocación y un tono narrativo que desde la confidencialidad y la ruptura de la línea temporal envuelve al lector desde el principio.

Es innegable que se trata de un texto único. En primer lugar por su valor intrínseco, como afirmé antes, pero sobre todo por su significado. *El primer hombre* representa la prueba más fehaciente de que, por encima de la incomprensión de algunos de sus contemporáneos, en especial tras la concesión del Nobel y sus posturas en la guerra de Argelia, y más allá, también, de sus propias dudas, Camus fue capaz de remontar el aislamiento y la soledad en la que estaba recluido y lo hizo, aunque nosotros sólo lo supiéramos mucho después, proyectando y comenzando a escribir la que hubiera podido ser su mejor obra.

Con esta obra tenemos la suerte de poder disfrutar de un nuevo ejemplo del compromiso de Camus con su vocación de escritor pero, al mismo tiempo, recuperar, definitivamente, su figura literaria y humana, ejemplo de dignidad y comprensión para todos. Un ejemplo que en estos tiempos de crisis no solo económica sino política, ideológica, ética,... se convierte aún en más significativo en la medida que ilumina y recupera, con su honestidad, el auténtico valor y significado del compromiso del escritor e intelectual con la sociedad y el tiempo en el que le ha tocado vivir.

Narrador y técnica narrativa en “La peste” de Albert Camus

Antonio García Velasco

Comenzamos diciendo que la novela *La peste* de Albert Camus se nos presenta como una crónica: “*Los curiosos acontecimientos que constituyen el tema de esta crónica se produjeron en el año 194... en Orán*”. Muchos años después, García Márquez titula su novela *Crónica de una muerte anunciada*. Y no son pocos los autores que han empleado esta palabra como título y/o técnica narrativa. La crónica se define como: 1) “Historia en que se observa el orden de los tiempos” y 2) “Artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad”. Pero artículo o información con una serie de características, tales como la narración de los hechos según el orden temporal en que ocurrieron, a menudo contados por testigos presenciales o contemporáneos, ya sea en primera o en tercera persona. Es decir, cuando se nos habla de crónicas —o se nos presenta una novela como crónica— se sugiere que la relación de hechos es cierta o, el caso de la novela, verosímil. Es precisamente este carácter de verosimilitud el que pretende el autor de *La peste*, que pone la narración en voz o pluma de un cronista que hace la advertencia de que

“Estos hechos parecerán a muchos naturales y a otros, por el contrario, inverosímiles. Pero después de todo, un cronista no puede tener en cuenta esas contradicciones. Su misión es únicamente decir: “Esto pasó”, cuando sabe que pasó en efecto, que interesó la vida de todo un pueblo y que por lo tanto hay miles de testigos que en el fondo de su corazón sabrán estimar la verdad de lo que dice”.

Tal declaración nos revela, sin duda, que el autor es plenamente consciente de su técnica y, como se verá, “juega” con ella, en el sentido de ir dando pistas para que sea el propio lector quien concluya sobre la identidad del personaje narrador. Nos dice a continuación de la cita anterior: “*Por lo demás, el narrador, que será conocido a su tiempo, no tendría ningún título que arrogarse en semejante empresa si la muerte no le hubiera llevado a ser depositario de numerosas confidencias y si la fuerza de las cosas no le hubiera mezclado con todo lo que intenta relatar*”. O sea, Albert Camus nos evidencia la técnica que va a emplear: la del personaje narrador, si bien, con certeza, no conoceremos su identidad hasta el final de la novela. Nos irá dando esas pistas aludidas, como si pretendiese que el lector se involucrara en el descubrimiento del personaje que

relata los hechos, presentados siempre en tercera persona, incluso cuando se copian o resumen los apuntes de otro de los personajes, Jean Tarrou, apuntes de los que el cronista dice que

“constituyen también una especie de crónica de este período difícil. Pero son una crónica muy particular, que parece obedecer a un plan preconcebido de insignificancia. A primera vista se podría creer que Tarrou se las ingeniaba para contemplar las cosas y los seres con los gemelos al revés. En medio de la confusión general se esmeraba, en suma, en convertirse en historiador de las cosas que no tenían historia”.

El autor nos va informando así de su técnica o plástica narrativa. Si el “primer cronista” va a narrar los hechos más sobresalientes de los que fue testigo, el segundo, Tarrou, ofrecerá el testimonio de los detalles aparentemente insignificantes, pero que presentan notas humanas y testimoniales de la vida en esos momentos de amenaza de la epidemia. Y lo hace por medio del depositario de tales apuntes, el cronista que hemos llamado primero.

Exceptuando el resumen de los apuntes de Tarrou, como lectores, podemos observar que todo lo que se nos cuenta, aunque en tercera persona, ha sido observado o protagonizado por el doctor Rieux, nombre que aparece en 522 ocasiones, frecuencia relativa del 6,323 por mil, sin contar las veces que se nombra sólo como “doctor”: son, en total, 82.547 palabras, de las que son distintas 9.834 en la versión española que hemos manejado. En la versión francesa, las cifras son similares: Rieux: 527 concurrencias; frecuencia relativa de 6,322 por mil; 83.197 palabras totales, distintas: 10.625. Como queda dicho, siempre se narra en tercera persona. El hecho de que todo lo narrado haya sido observado o protagonizado por Rieux nos va creando el convencimiento de que él es el narrador, el cronista. Cuando los apuntes de su amigo, resumidos por el propio cronista, nos muestran el retrato de Rieux, el narrador comenta: “*A título de documento podemos, en fin, reproducir el retrato del doctor Rieux por Tarrou. A juicio del narrador, es muy fiel*”. Es el procedimiento técnico que Camus utiliza para que el lector conozca a su personaje narrador:

"Parece tener treinta y cinco años. Talla mediana. Espaldas anchas. Rostro casi rectangular. Los ojos oscuros y rectos, la mandíbula saliente. La nariz ancha es correcta. El pelo negro, cortado muy corto. La boca arqueada, con los labios llenos y casi siempre cerrados. Tiene

un poco el tipo de un campesino siciliano, con su piel curtida, su pelambre negra y sus trajes de tonos siempre oscuros, que le van bien". // "Anda deprisa. Baja de las aceras sin cambiar el paso, pero de cuando en cuando sube a la acera opuesta dando un saltito. Es distraído manejando el coche y deja muchas veces las flechas de dirección levantadas, incluso después de haber dado vuelta. "Siempre sin sombrero. Aires de hombre muy al tanto".

Las notas sobre la técnica empleada son frecuentes: a las ya apuntadas hemos de añadir la siguiente:

“...Esto es lo que le autoriza a hacer trabajo de historiador. Por supuesto, un historiador, aunque sea un mero aficionado, siempre tiene documentos. El narrador de esta historia tiene los suyos: ante todo, su testimonio, después el de los otros puesto que por el papel que desempeñó tuvo que recoger las confidencias de todos los personajes de esta crónica, e incluso los textos que le cayeron en las manos. El narrador se propone usar de todo ello cuando le parezca bien y cuando le plazca. Además, se propone... Pero ya es tiempo, quizás, de dejar los comentarios y las precauciones de lenguaje para llegar a la narración misma”.

Los indicios para que, como lectores, aceptemos el testimonio fiel del narrador aparecen en cualquier momento de la narración: “...*lo primero que la peste trajo a nuestros conciudadanos fue el exilio. Y el cronista está persuadido de que puede escribir aquí en nombre de todo lo que él mismo experimentó entonces, puesto que lo experimentó al mismo tiempo que otros muchos de nuestros conciudadanos*”. Ciertamente, el cronista se presenta a sí mismo no sólo como conocedor de los hechos, sino como “sufridor” de los mismos.

La idea de exilio, de aislamiento es reiterada a lo largo de la novela, dando testimonio el narrador de la sensación propia como la de aquellos que le son cercanos por circunstancias diversas:

“Pero si esto era el exilio, para la mayoría era el exilio en su casa. Y aunque el cronista no haya conocido el exilio más que como todo el mundo, no debe olvidar a aquellos, como el periodista Rambert y otros, para los cuales las penas de la separación se agrandaban por el hecho de que habiendo sido sorprendidos por la peste en medio de su viaje, se encontraban alejados del ser que querían y de su país”.

Son de nuevo las pistas, junto a los comentarios que se incluyen sobre la vida del periodista Rambert, de que es el propio Rieux el narrador. En cierta ocasión habla de los amantes separados y, sin dudarlo, alude al conocimiento de las sensaciones y sufrimientos de los mismos: él está separado de su mujer que hubo de machar de Orán por motivos de salud, antes del inicio de la peste. Nos dice así:

“Por ocuparnos, en fin, de los amantes, que son los que más interesan y ante los que el cronista está mejor situado para hablar, los amantes se atormentaban todavía con otras angustias entre las cuales hay que señalar el remordimiento. Esta situación les permitía considerar sus sentimientos con una especie de febril objetividad, y en esas ocasiones casi siempre veían claramente sus propias fallas”.

Cuando el cronista no ha sido testigo directo de los hechos que narra, cita sus fuentes y, por supuesto, justifica su “desconocimiento”: *“Sucede que el cronista ocupado en otros sitios no los ha conocido y por esto no puede citar aquí más que el testimonio de Tarrou”*. O: *“Había también en la ciudad otros muchos campos de los que el cronista por escrúpulo y por falta de información directa no puede decir nada”*. Se ve obligado, pues, a mencionar ciertos hechos de una manera general.

Como justificación a la actitud de su cronista, el autor, valiéndose de padre Paneloux, nos ofrece el testimonio del cronista de otra peste: *“Quería recordar únicamente que cuando la gran peste de Marsella, el cronista Mathieu Marais se había lamentado de sentirse hundido en el infierno, al vivir así, sin ayuda y sin esperanza”*. Y, aunque pueda parecer una digresión, hemos de añadir el hecho de que el padre Peneloux, cuyos sermones escucha el doctor Rieux, permite presentar el testimonio de un cristiano comprometido, que, en un principio al menos, presenta a Dios como solución de todos los problemas, pero que, después, se entrega a lucha directa contra la peste, de la que, finalmente, muere víctima. Pese a ir a escuchar los sermones de Peneloux -¿cómo dar testimonio de lo que decía el sacerdote sin escucharlo?-, las opiniones de ambos difieren sustancialmente, ya que el doctor no cree en Dios: *“-¿Cree usted en Dios, doctor? // También esta pregunta estaba formulada con naturalidad, pero Rieux titubeó. // -No, pero, eso ¿qué importa? Yo vivo en la noche y hago por ver claro”*. Y, por supuesto, se entrega sin descanso a atender a los enfermos, pues *“si él creyese en un Dios todopoderoso no se ocuparía de curar a los hombres y le dejaría a Dios ese cuidado”*.

Ante unas líneas como las que siguen, el lector puede sentirse persuadido a abandonar la idea de que Rieux no es el cronista: “*Desde este punto de vista, el cronista estima que, más que Rieux o Tarrou, era Grand el verdadero representante de esta virtud tranquila que animaba los equipos sanitarios*”. Pero, el hablar de Rieux como personaje ajeno es la tónica general de la novela de Camus.

Los “guiños” del autor tanto a favor de que el lector descubra la personalidad del cronista como para ocultarla son evidentes. En tal sentido, a veces, el autor parece querer ocultar la identidad del cronista. Por ejemplo: cómo médico, el doctor Rieux tuvo que verse involucrado en los trámites de los entierros de las víctimas de la peste. Así, cuando se ve obligado a hablar de ello se ocupa de no decir cómo ni por qué ha de ocuparse de tales casos:

“Pues evidentemente hay que hablar de los entierros, y el cronista pide perdón por ello. Bien sabe el reproche que podrán hacerle a este respecto, pero su única justificación es que hubo entierros durante todo este tiempo y que en cierto modo se vio obligado, como se vieron todos nuestros conciudadanos, a ocuparse de los entierros”.

En otras ocasiones, como se ha dicho, los indicios para la identificación de Rieux como cronista son evidentes, tales como el conocimiento que el cronista manifiesta del doctor y sus sensaciones o sentimientos: “*No, la peste no tenía nada que ver con las imágenes arrebatadoras que habían perseguido al doctor Rieux al principio de la epidemia*”.

Justificando de nuevo el estilo de la crónica, Albert Camus hace decir a su personaje narrador:

“...el cronista sabe perfectamente lo lamentable que es no poder relatar aquí nada que sea realmente espectacular, como por ejemplo algún héroe reconfortante o alguna acción deslumbrante, parecidos a los que se encuentran en las narraciones antiguas”.

Con ello, el autor nos está dando una característica de su narrativa general y la importancia que tiene para él la vida de las personas corrientes: pensemos, a este respecto, en el personaje de *El extranjero*. En la misma línea de justificación de un estilo tenemos la siguiente cita: “...por no traicionarse a sí mismo, el cronista ha

tendido a la objetividad. No ha querido modificar casi nada en beneficio del arte, excepto en lo que concierne a las necesidades elementales de un relato coherente”.

Hemos hablado de Tarrou como de otro personaje narrador, en tanto que escribe su propia crónica que deja en manos del doctor Rieux. Este enjuicia dicha crónica con estas palabras:

“...las páginas de Tarrou terminan con un relato que ilustra la conciencia singular que invadía al mismo tiempo a Cottard y a los pestíferos. Este relato reconstruye, poco más o menos, la atmósfera difícil de la época y por esto el cronista le asigna mucha importancia”.

Es al final de la novela, como se ha dicho, cuando el cronista nos dice:

“...el doctor Rieux decidió redactar la narración que aquí termina, por no ser de los que se callan, para testimoniar en favor de los apestados, para dejar por lo menos un recuerdo de la injusticia y de la violencia que les había sido hecha y para decir simplemente algo que se aprende en medio de las plagas: que hay en los hombres más cosas dignas de admiración que de desprecio”.

Y, pese a tal declaración, la crónica sigue en su estilo: *“Oyendo los gritos de alegría que subían de la ciudad, Rieux tenía presente que esta alegría está siempre amenazada”*. De nuevo el mito de Sísifo porque si la peste ha sido vencida

“...el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás, que puede permanecer durante decenios dormido en los muebles, en la ropa, que espera pacientemente en las alcobas, en las bodegas, en las maletas, los pañuelos y los papeles, y que puede llegar un día en que la peste, para desgracia y enseñanza de los hombres, despierte a sus ratas y las mande a morir en una ciudad dichosa”.

Conclusión

El autor decide escribir al estilo de las crónicas - narración de los hechos según el orden temporal en que ocurrieron, narrados a menudo por testigos presenciales o contemporáneos, ya sea en primera o en tercera persona- y, en consecuencia, adopta la técnica del personaje narrador que sólo habla de los que ve y, en ocasiones, de lo que le han contado o han escrito otros. La técnica escogida es explicada reiteradamente con palabras y planteamientos distintos. El personaje narrador se encarga de tales

explicaciones. Con independencia de la técnica, los temas recurrentes del autor, van apareciendo a lo largo del relato: preocupación existencial, filantropía, solidaridad, papel de Dios y de los hombres en el mundo, mito de Sísifo... Pero no era éste el tema del trabajo aquí expuesto y, por tanto, lo procedente es acabar en este punto.

El espíritu del tiempo a la luz del mito.
Interpretar a Sísifo desde Nietzsche: acerca del legado de Camus.
Sebastián Gámez Millán

Si ya es arduo procurar ser justo —esa persistente ilusión humana—, aún más lo es serlo en tiempos de injusticia. Basta asomarse a *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, de Andrés Trapiello, para recordarlo. Sin embargo, hay seres, que tal vez sin proponérselo, sólo aguardando realizar honestamente su trabajo, lograron tan elevado y admirable fin: Albert Camus (1913-1960) fue acaso uno de ellos. Pues en la que tengo para mí como la definición más exacta del hombre, ya inseparable de su obra, Camus fue “un hombre justo en una situación de injusticia” (Edward Said).

Y no sólo acertó a comportarse de esta digna forma en situaciones tan difíciles, además acertó, junto con George Orwell (1903-1950), como muy pocos, en mostrarnos una radiografía precisa de esos convulsos tiempos. Con el paso de los años hemos comprobado que tuvo el valor y el coraje de observar, criticar y denunciar aquellas injusticias. No hay duda de que se equivocó mucho menos que su enemigo íntimo, Jean-Paul Sartre, al que su mayor altura de pensamiento filosófico, por entonces, lo dejaba en la sombra, a pesar de que ambos encarnaban, también como pocos, la figura del intelectual comprometido, esos faros que nos orientan en tiempos de desorientación.

No obstante, en una relectura durante el centenario de su nacimiento, si queremos no cometer injusticias, reconoceremos que no toda su obra permanece en pie de la misma forma y con igual fuerza. Hay partes más vulnerables que otras: por lo general, su teatro ha envejecido antes y peor que sus novelas; sus novelas, aun siendo iluminadoras, no son tan originales —su deuda con Kafka, y otros autores, como veremos, es palpable—; su prosa en no pocas ocasiones es un tanto descuidada; sus ensayos carecen de la densidad y de la altura filosófica de otros autores de su época; a lo largo de su obra no abunda el sentido del humor, ni siquiera es frecuente: quizá hasta cierto punto es incompatible con la pretensión de ser justo...

Claro que si no queremos ser injustos con su legado, debemos juzgarlo por el conjunto de su obra, y no por algunos de sus aspectos, sobre todo por los más vulnerables. Entonces sí nos percataremos de que eso que no se nombra ciertamente con el término azar interrumpió su fulgurante trayectoria vital con apenas 46 años; que

abordó, y de qué forma, múltiples géneros: desde la novela al teatro, pasando por la crónica, el artículo periodístico, el relato, el ensayo filosófico o las memorias, en todo tiempo de forma independiente y libertaria. Que recibió el Premio Nobel en 1957, con apenas 44 años, un Premio Nobel de Literatura que nadie se atreve a discutir.

En efecto, lo que resiste y persiste a lo largo del tiempo es el valor, irrenunciable, del conjunto de su obra, que cifra como muy pocas la imagen de un hombre con un raro sentido común, razonable, íntegro y justo en medio de situaciones injustas. Si a menudo se ha repetido la sentencia de Buffon, “el estilo es el hombre”, para Camus, más atento a lo ético que a lo estético –si es que cabe disociar lo uno de lo otro-, tenemos que decir que “la obra es el hombre” y, en consonancia y reciprocidad, “el hombre, la obra”.

Así que lo que perdura después de un siglo desde su nacimiento, y a más de setenta años desde su muerte, es el conjunto de su obra en general, porque a lo largo de ella, a pesar de sus inevitables altibajos, y con sus indudables hallazgos, asoma constantemente la imagen de sí desprendida de la obra, el hombre y la luz del Mediterráneo de su infancia, que nos puede alumbrar el camino, siempre trágico y arduo. Su huella se percibe en algunos de los más grandes escritores actuales, como Mario Vargas Llosa u Orhan Pamuk, quizá no tanto por un género en particular como por el conjunto de la misma. Y, por encima de ella, me atrevería a decir, por la imagen de sí desprendida de su obra.

¿Cuál es, a mi entender, su principal aportación a la tradición novelística? Continuar y extender el legado imperecedero que recupera Kafka en el siglo XX, que con elementos fantásticos, parabólicos y alegóricos, se sale del angosto realismo decimonónico, –sin dejar de apuntar a eso que llamamos “realidad”, por supuesto-, y amplía los límites de la imaginación intelectual y, en consecuencia, de nuestra visión de la realidad. Recuérdense las palabras de D. Defoe que elige a modo de advertencia de *La peste*: “Tan razonable como representar una prisión de cierto género por otra diferente es representar algo que existe realmente por algo que no existe”.

Tanto en *El extranjero* (1942) como en *La peste* (1947), para algunos, junto con *El mito de Sísifo* (1943) y *El hombre rebelde* (1951), el corpus fundamental de su obra,

despliega la idea de que “una novela es siempre una filosofía puesta en imágenes”. No estoy seguro de que una novela sea siempre una filosofía puesta en imágenes, pero del mismo modo que es muy difícil sumergirse en la historia sin recurrir, consciente o inconscientemente, voluntaria o involuntariamente, a una filosofía, es muy difícil narrar sin al mismo tiempo servirse de una posición filosófica, ya sea epistemológica, ya sea ético-política.

Esto es lo que hace Camus, con un doble y logrado alcance, a mi modo de ver: primero, ampliar y enriquecer las posibles lecturas y recepciones de la obra debido a ese sustrato simbólico con el que teje, de tal manera que la epidemia que se abate sobre Orán en *La peste* no sea sólo eso, sino además pueda simbolizar París durante la ocupación alemana, o, lo que no es menos relevante, muchas otras ciudades actuales. “Un símbolo –escribió Camus– supera siempre a quien lo emplea y le hace decir en realidad más de lo que cree expresar”. Segundo, si una obra aspira a perdurar en el tiempo, debe erigirse en símbolo, porque no podemos recordar *todo* cuanto aconteció, pero sí los símbolos, que representan el mundo en el que vivimos y nos representan a nosotros dentro de esos mundos...

Camus escribió que “los mitos están hechos para que la imaginación los anime”. No sé si los mitos han nacido y continúan conviviendo entre nosotros de forma tan predeterminada como teleológica, pero lo cierto es que al cabo de los siglos seguimos valiéndonos de ellos, no sólo para intentar explicar fenómenos que no hemos alcanzado a explicar de manera causal o científica, sino también para interpretarnos, representarnos, comprendernos y comunicarnos. No sé, pues, si Camus eligió el mito de Sísifo, o el mito de Sísifo eligió a Camus para interpretarse/nos, representarse/nos, comprenderse/comprendernos y comunicarse/nos. Algo, por cierto, que entronca con una de las tesis de un reconocido mitólogo, Joseph Campbell: “La tarea del artista es revitalizar el mito perenne desde su experiencia personal de hoy”.

A continuación quisiera detenerme en uno de esos símbolos o, si se prefiere, en la reinterpretación de *El mito de Sísifo*, a la luz de la filosofía de Nietzsche, con el que supo captar el espíritu de su tiempo, que acaso no diste demasiado del nuestro. Cualquier conocedor de la filosofía de Nietzsche, al leer esta reinterpretación de Camus, huele que el autor *El exilio y el reino* se vale a modo de guía de algunos de los

conceptos medulares de Nietzsche para representar la situación de los seres humanos de su tiempo: la muerte de Dios, el nihilismo, el eterno retorno, la transvaloración de los valores, el superhombre, el *amor fati*, la afirmación de la vida...

A la hora de abordar esta cuestión, acierta, primero, al elegir el mito de Sísifo para representar el absurdo de la existencia humana, pues, quizá como ningún otro mito, este personaje, al ser condenado a subir la roca a lo alto de la montaña, e incesantemente volver a empezar de nuevo, en un camino de ida y vuelta sin fin, padece el “castigo más terrible”: “el trabajo inútil y sin esperanza”. Sin ninguna duda, “Sísifo es el héroe absurdo”.

Podemos apreciar en este pasaje un paralelismo con dos conceptos nietzscheanos: el nihilismo y el eterno retorno. El nihilismo es para Nietzsche una consecuencia lógica del devenir histórico debido a que se ha querido, sobre todo desde las tradiciones socrático-platónicas y judeo-cristianas, implantar valores que están contra la vida, tal como él la concibe. Y esto nos ha arrastrado a un estado de nihilismo, que Nietzsche imagina como un desierto que avanza. Por su parte, al eterno retorno, Nietzsche lo concibe como “la carga más pesada”. ¿Es la misma carga que arrastra Sísifo, que no encuentra fin ni sentido a su absurda existencia?

Sigamos escuchando a Nietzsche reflexionar acerca del eterno retorno, indispensable para superar el estado de nihilismo pasivo: “Esta vida, tal como la vives ahora y como la has vivido, deberás vivirla una e innumerables veces más; y no habrá nada nuevo en ella, cada pensamiento y cada gemido, y todo lo que hay en la vida inefablemente pequeño y grande, todo en el mismo orden e idéntica sucesión (...) Al eterno reloj de arena de la existencia se le da la vuelta una y otra vez, y a ti con él, grano de polvo del polvo”.

Añade Camus que si este mito es trágico –como nuestra propia existencia, podemos agregar nosotros-, “es porque su protagonista tiene conciencia”. Y lo ilustra rememorando a Edipo, otro personaje de mito en cuyo relato nos sentimos reflejados: “Edipo obedece primeramente al destino sin saberlo, pero su tragedia comienza en el momento en que sabe”. Por otro lado, la idea de “la muerte de Dios” se puede reconocer en una línea, ya casi al final: “Este universo en adelante sin amo no le parece estéril ni fútil”. ¿Quién sino Dios ha sido ese amo y señor?

Cedamos la palabra ahora al Camus de *El hombre rebelde*, que sigue a la luz de Nietzsche: “El cristianismo cree luchar contra el nihilismo, porque da una dirección al mundo, pero él mismo es nihilista en la medida en que, imponiendo un sentido imaginario a la vida, impide que se descubra su verdadero sentido: “Toda Iglesia es la piedra colocada sobre el sepulcro de un hombre-dios; trata, por la fuerza, de impedir que resucite”. La conclusión paradójica, pero significativa, de Nietzsche, es que Dios ha muerto a causa del cristianismo, en la medida en que éste ha secularizado lo sagrado. Se refiere aquí –apunta Camus- al cristianismo histórico y a su “duplicidad profunda y despreciable”.

¿Qué significa e implica esta “duplicidad”? Que la vida ha sufrido una escisión ontológica y epistemológica mortífera, ya que por un lado, el inferior, encontramos la vida terrenal, pasajera y falsa, y, por otro lado, arriba, podemos descubrir “la verdadera vida”, que ni que decir se tiene que es la superior. De este modo, al duplicar la vida, se falsea y suplanta la que quizá sea la única vida. Nietzsche, en cambio, grita que la tierra es la única verdad, y por ello hemos de serle fieles.

“Desde el momento en que reconoce que el mundo no persigue fin alguno – escribe Camus en *El hombre rebelde* interpretando al autor de *Más allá del bien y del mal*- Nietzsche propone que se admita su inocencia, se afirme que no se le juzgue, pues no se puede juzgar por intención alguna, y que se reemplacen, por consiguiente, todos los juicios de valor por un solo sí, una adhesión total y exaltada a este mundo”. Ese “sí”, que en seguida veremos en *El mito de Sísifo*, es el “sí” del *amor fati*, el “sí a la vida”...

Hacia el final del mito de Sísifo reinterpretado por Camus a la luz de la filosofía de Nietzsche, el autor de *El revés y el derecho* ya no piensa en un hombre común y corriente, sino más bien en lo que tal vez sería “el superhombre”, que ha superado la prueba del eterno retorno, que ha salido del desierto del nihilismo, al menos del pasivo, y, que a través de una transvaloración de los valores, se aproxima a la afirmación de la vida: “No hay sol sin sombra y es necesario conocer la noche. El hombre absurdo dice que sí (...) Así, persuadido del origen enteramente humano de todo lo que es humano, ciego que desea ver y que sabe que la noche no tiene fin, está siempre en marcha”.

Así llegamos al final del texto, donde Camus escribe: “El esfuerzo mismo para llegar a las cimas basta para llenar un corazón de hombre”. ¿Quiere decir con ello que el ser humano no ha de buscar ningún fin o, al menos, fines más allá de la vida? ¿Que acaso le basta con el caminar de la vida? Sea como sea, concluye con estas palabras: “Hay que imaginarse a Sísifo dichoso”. Debo reconocer que siempre me ha resultado un

tanto apresurado e insatisfactorio este final; a pesar de que la imaginación juega un papel fundamental en nuestras vidas, y no sólo en nuestras ilusiones y en nuestros recuerdos, más pronto que tarde envueltos por su generoso velo, sino también en lo que se refiere al conocimiento, como nos han enseñado algunos filósofos y científicos...

Hay que salirse de la obra y recordar una vez más al hombre y su gesto para experimentar adecuadamente cómo se puede abrazar la afirmación a la vida. Hay que recordar la sencilla y conmovedora carta que le envía a su viejo maestro cuando le informan que ha recibido el Premio Nobel de Literatura para reconocer a Sísifo dichoso:

“Querido señor Germain:

Esperé a que se apagara un poco el ruido que me ha rodeado todos estos días antes de hablarle de todo corazón. He recibido un honor demasiado grande, que no he buscado ni pedido. Pero cuando supe la noticia, pensé primero en mi madre y después en usted. Sin usted, sin la mano afectuosa que tendió al niño pobre que era yo, sin su enseñanza y su ejemplo, no hubiese sucedido nada de todo esto. No es que dé demasiada importancia a un honor de este tipo. Pero ofrece por lo menos la oportunidad de decirle lo que usted ha sido y sigue siendo para mí, y de corroborarle que sus esfuerzos, su trabajo y el corazón generoso que usted puso en ello continúan siempre vivos en uno de sus pequeños escolares, que, pese a los años, no ha dejado de ser su alumno agradecido.

Lo abrazo con todas mis fuerzas.

Albert Camus.”

Es un acto de gratitud y, por ello, de afirmación -retrospectiva- de la vida, como quería Nietzsche, así como de justicia, a la que tampoco debemos olvidar nunca para conciliar lo privado y lo público, otra de las sabias lecciones que tenemos que esforzarnos en recuperar para ser dignos herederos de su irrenunciable legado, pues “la libertad no es un regalo que nos dé un estado o un jefe, sino un bien que se conquista todos los días, con el esfuerzo de cada individuo y la unión de todos ellos”.

EL HUMANISMO SOLIDARIO EN “CARTAS A UN AMIGO ALEMÁN”, DE ALBERT CAMUS

José Sarria

Roland Barthes escribió, después de la Segunda Guerra Mundial, que “el mundo de Camus es un mundo de amigos, no de militantes”, refiriéndose a su novela *La peste*, en una especie de reproche hacia lo que entendía era un posible acomodamiento en el pensamiento filosófico del escritor francés, a lo que el propio Camus replicó que “si existe una evolución desde *El extranjero* hasta *La peste*, debe hallársela en el sentimiento de solidaridad y de participación”. De todos es conocido el enfrentamiento que mantuvieron, durante años, Sartre y sus acólitos frente a Camus, al considerar aquellos que este les había traicionado al abandonar el mesianismo existencialista y los postulados de militancia activa a la se llamaba desde las páginas de la revista “*Temps Modernes*”. Pero, ¿qué ocurrió para que en Camus se experimentase un cambio de posición intelectual o filosófica?

Efectivamente es en el periodo que media entre 1942 a 1948 cuando Camus va a advertir una transformación regeneracionista en su pensamiento que culminará con uno de sus textos más interesantes y menos conocidos: *Cartas a un amigo alemán* (1948). Tras la contienda belicista Camus rescata e incorpora a su discurso filosófico y creativo palabras que redimensionan los textos: solidaridad, participación, fraternidad, reconciliación y vindicación del hombre. Las cuatro cartas son escritas entre julio de 1943 y julio de 1944. La primera es publicada en el número dos de *La Revue Libre*, en 1943; la segunda en el número tres de los *Cahiers de Libération*, a comienzos de 1944, mientras que la tercera y cuarta permanecieron inéditas hasta su publicación en forma de libro después de la “Liberación”.

No hay que olvidar en este análisis que los orígenes de Camus son humildes y que su infancia se vincula a sus experiencias en la Argelia francesa, en el orenasado, donde la pobreza familiar se entremezcla con la interculturalidad vivida en su adolescencia, junto a las vicisitudes de unas raíces inciertas ente árabes independentistas y colonos europeos que le hacen ser testigo del enfrentamiento racial y cultural y que conformará un magma vivencial imprescindible para el desarrollo de su pensamiento posterior. Tras su “huida” a la metrópolis Camus ha vivido inmerso en la que podríamos denominar “época del

absurdo” (1940-1947), durante la que proclama abiertamente el absoluto sin sentido de la vida, planteado en las obras *El extranjero* o *El mito de Sísifo*, en donde se expresa con esta rotundidad desgarradora: “Este mundo en sí mismo no es razonable, es todo cuanto puede decirse. .../... El absurdo depende tanto del hombre como del mundo, es por el momento su único lazo”, para comprobar posteriormente, con motivo de la Segunda Guerra Mundial, una profunda experiencia interior con los estragos de la contienda que le harán replantearse su base ideológica o filosófica del absurdo, tal y como se recoge en este fragmento de la cuarta carta:

“Durante mucho tiempo hemos creído ambos que este mundo no tenía una razón superior y que estábamos frustrados. Todavía lo creo en cierto modo. Pero he extraído conclusiones distintas de las que usted me argumentaba entonces; conclusiones que, desde hace tantos años, intentan ustedes hacer entrar en la Historia. Pienso hoy que si le hubiera seguido realmente en lo que piensa usted, debería darle la razón en lo que hace. Y eso es tan grave que me veo obligado a detenerme en ello, en el corazón de esta noche de verano tan cargada de promesas para nosotros y de amenazas para ustedes.

Nunca ha creído usted en el sentido de este mundo y de ello ha extraído la idea de que todo era equivalente y de que el bien y el mal se definían a nuestro antojo. Suponía que, en ausencia de toda moral humana o divina, los únicos valores eran los que regían el mundo animal, o sea, la violencia y la astucia. De ello concluía que el hombre no era nada y que podía matársele el alma, que en la más insensata de las historias, la labor de un individuo no podía ser sino la aventura del poder, y su moral, el realismo de las conquistas. Y a decir verdad, a mí, que creía pensar como usted, no se me ocurrían argumentos que oponerle, como no fuera un profundo amor a la justicia que, en definitiva, me parecía tan poco racional como la más súbita de las pasiones.”¹

¹ CAMUS, ALBERT. *Cartas a un amigo alemán*. Tusquets editores, Barcelona, 1992.

En Camus el “absurdo” no es una estación de destino sino sólo un punto de partida: “Aceptar el absurdo de todo cuanto nos rodea es una etapa, una experiencia necesaria: pero no debe convertirse en un impasse. Ella suscita una rebelión que puede ser fecunda. Un análisis de la noción de rebelión podría ayudar a descubrir nociones capaces de devolver a la existencia un sentido relativo, aunque siempre amenazado”. Y es así que, efectivamente, la guerra, los horrores de la misma y las consecuencias de esta supondrán un punto de inflexión en el discurso de Camus que le harán retornar a la corriente tradicional de los grandes humanistas franceses (de la que siempre formó parte), a los días de su juventud en la Argelia de los *pieds-noirs*, cuyas experiencias del mestizaje cultural vivido en tierras africanas le habían proporcionado una óptica, una perspectiva, diferente y distante de la que mantenía Sartre y la élite izquierdista de París. Todo el dolor, el sufrimiento, la zozobra de la contienda emulsionó en una fórmula de pensamiento que se oponía con igual dimensión al cristianismo, al marxismo o al existencialismo, luchando denodadamente contra las ideologías y abstracciones que alejaban al hombre de lo humano:

“Mientras que yo, negándome a admitir esa desesperación y ese mundo torturado, **aspiraba tan sólo a que los hombres recobrasen la solidaridad para entrar en lucha contra su indignante destino.**

.../...

Yo, por el contrario, he elegido la justicia para permanecer fiel a la tierra. Sigo creyendo que este mundo no tiene un sentido superior. **Pero sé que algo en él tiene sentido y es el hombre, porque es el único ser que exige tener uno.”**²

Este sentido de la “**idea de unidad profunda del género humano**”, que ya había arrancado con Fray Bartolomé de las Casas (acuñado anteriormente por Tomás de Vio) y que conforma el basamento ideológico del Humanismo Solidario, significará el paradigma del nuevo pensamiento de Camus. La partida desde el absurdo, conformará la base sobre la que cuestionar, indagar, hasta llegar al territorio del sentido final de su

² CAMUS, ALBERT. *Cartas a un amigo alemán*. Tusquets Editores, Barcelona, 1992.

pensamiento: **la vindicación del hombre**, y no solo este, sino la prevalencia de valores de la persona como solidaridad, justicia y fraternidad, que articulan las bases del humanismo camusiano, y que intersecciona con el término acuñado por Juan Marichal de **Humanismo Solidario, como nueva definición del compromiso**: el humanismo vinculado al mundo contemporáneo y la función del intelectual obligado con su época.

Para Marichal, el concepto de compromiso tiene que ver con cuestiones éticas y morales pues: “los humanistas solidarios piensan en términos morales sobre lo que debe hacer el intelectual para la humanidad y establecen ideas y normas”³. Ante la apatía, o la indolencia, de los intelectuales del momento, frente a los acontecimientos de cambio social que se estaban produciendo por todo el continente, el “más argelino y español de los escritores franceses” (tal y como lo ha descrito Juan Pedro Quiñonero)⁴ aceptó el reto de afrontar el desafío para ofrecer una semilla humanista insólita y prodigiosa. En ese lance que significará la participación activa frente a los excesos del nazismo o de otras ideologías totalitarias alabadas por el mesianismo filo-marxista sartriano, Camus descubrirá el gran valor que modificará su óptica existencialista: “la eficacia de la lucha solidaria contra el mal”⁵, concebido de forma luminaria en su siguiente libro: *El hombre rebelde* (1951). Humanismo y solidaridad se darán la mano, como estandartes de la rebeldía que le llevará a denunciar los excesos, las injusticias y los desvaríos de un nuevo mundo que se abre ante la Europa liberada. La decidida posición de reivindicación del hombre, su compromiso con la humanidad, su profundo homenaje a la dignidad humana y su apasionada responsabilidad para con el ser nos ofrecerá una visión frágil y eterna de un escritor inmarcesible que mereció en 1957 el Nobel de Literatura por “el conjunto de una obra que pone de relieve los problemas que se plantean en la conciencia de los hombres”, una justificación que sigue siendo vigente y necesaria para los creadores de hoy ante la coyuntura actual de crisis económica, social, de valores y pensamiento en la que el mundo se encuentra instalado, corriendo el riesgo de perder muchas de las grandes conquistas que la humanidad ha logrado alcanzar en su devenir histórico.

³ CRUZ, JUAN. *Un humanismo solidario*. Entrevista en el diario *El País*, Madrid, 23/01/1990.

⁴ QUIÑONERO, JUAN PEDRO. *Camus, el humanismo rebelde*. Artículo publicado en ABC-Cultura. Madrid, 02/01/2010.

⁵ QUESADA G. ANNABELLE. *El Humanismo de Albert Camus*. Rev. Filosofía. Univ. Costa Rica, XXVIII (67/68), 129-133, 1990.

En el momento presente, de tránsito hacia lo desconocido, es necesario articular una alternativa, un replanteamiento esperanzado del pensamiento filosófico, del hecho literario, de la obra artística, conformando las bases y resortes de una nueva educación de la subjetividad; educación sentimental que propicie el renacimiento de una voz teórica y legítima, capaz de redimir, de entre las ruinas de la modernidad, las señales inconfundibles de los valores eternos del hombre.

Humanismo Solidario se conforma como una corriente crítica e intelectual de personas libres que, desde la heterodoxia estética, y reconociendo la unidad profunda del ser humano, fundamentan los principios rectores de sus obras, ya sean individuales o colectivas, sobre los términos morales que emanan de la idea irrenunciable del compromiso (de la vinculación con la otredad) y la fraternidad universal, haciendo suyas las palabras de Camus que se elevan como antorcha luminaria para la humanidad presente y futura:

“Este mundo tiene al menos la verdad del hombre y es misión nuestra dotarle de razones contra el propio destino. Y no tiene otras razones que el hombre, y a quien hay que salvar es a éste si queremos salvar la idea que nos forjamos de la vida. Me dirá usted, con su sonrisa y su desdén: «¿Qué es salvar al hombre?». Y se lo grito con todo mi ser: no es mutilarlo y sí es posibilitar que se cumpla la justicia, que es el único en concebir ... /... el hombre debía afirmar la justicia para luchar contra la injusticia eterna, crear felicidad para protestar contra el universo de la desdicha ... /... **sé que algo en el mundo tiene sentido y es el hombre**, porque es el único ser que exige tener uno.”⁶

⁶ CAMUS, ALBERT. *Cartas a un amigo alemán*. Tusquets Editores, Barcelona, 1992.

ANVERSO Y REVERSO, DEL SOLITARIO SILENCIO A LA SOLIDARIA ESPERANZA

Albert Torés García

Si hay algún escritor que evidencia los rasgos del humanismo solidario en los que nos reconocemos, sabiendo equilibrar además la rebeldía del hombre con el goce de la vida desde una perspectiva esperanzadora, sin duda ése es Albert Camus. Aspectos que serán evidenciados en un magnífico artículo de José Sarria. Por mi parte, lo afirmo sin limitaciones. Es así, porque es un autor completo a la antigua usanza: novelas, ensayos, teatro, escritos filosóficos, columnas periodísticas, al margen de oficialismos, batallando contra toda forma de injusticia y totalitarismo, rechazando siempre la opción fácil y haciendo de la libertad la única vía para caminar. Su hija, Catherine Camus, a quien le debemos la publicación del manuscrito *Le premier homme* en 1994, también cuenta con una joya bibliográfica publicada por Ediciones Michel Lafon en 2009 que recoge con absoluta precisión el rasgo de Camus hombre y de Camus escritor, *Solitario y Solidario*.

Los orígenes de Camus, hijo de una criada casi analfabeta no le permitieron entrar en el círculo del discreto encanto de la burguesía. En verdad, dicha realidad no sólo no ha cambiado sino que a la vista está, se ha incrementado su nivel de dificultad cuando no de crueldad con una guerra ideológica sin parangón. ¡Ojalá un fantasma recorriera Europa! En cualquier caso, Albert Camus recogió su Nobel, fue traducido en más de 40 idiomas y forma parte del mundo de leyendas reducido a la autenticidad. Como Saramago, ha sabido no olvidar sus raíces, ha sabido fraguar coherentemente su pensamiento con una permanente reivindicación de la libertad, tanto que ni siquiera ha encontrado una conmemoración oficial en Francia, cuna de libertades, revoluciones y contradicciones. No hubo este 7 de Noviembre de 2013 un homenaje nacional. Seamos sinceros. Al fin y al cabo son las tarifas por ejercer en libertad.

La guerra de Argelia, o mejor dicho, su posicionamiento, es el centro de la polémica. Pues Camus denuncia la injusticia cometida contra los musulmanes pero a la vez no acepta una era de nacionalismos extremos. No proponer certezas sean éstas religiosas, filosóficas, ideológicas, interesarse más en el comportamiento que en la construcción de un sistema de pensamiento, no ofrecer respuestas sino plantear interrogantes tomando la realidad tal cual y con la voluntad de cambiar la vida que no el mundo, son algunos de los puntos cruciales que envuelven su producción escrita. Si sumamos su lucidez ante el fracaso práctico que no teórico de las grandes ideologías, el debate está servido. No olvidemos, si queremos centrarnos en el eje ideológico que Camus no es marxista aunque sí militó en el Partido Comunista Francés, ubica su crítica en la izquierda

antiestalinista, si acaso su espacio natural, el espacio del creador, no es otro que el anarquista, el de una sensibilidad libertaria disidente que lo hace irrecuperable. Convendría recordar que fue el primer hombre, que formuló con talento lo absurdo de la vida, una vida perversamente truncada con 46 años. Fue el primer escritor francés más joven, o en lengua francesa en recibir el Nobel. Capaz de escribir obras como *L'étranger*, *La peste*, *L'homme révolté* o *L'envers et l'endroit* que es precisamente el primer libro que publicó en 1937 en Argelia y será objeto de nuestra consideración. En cualquier caso, su talento literario está fuera de toda duda. Miguel Mora en un reciente artículo en el diario *El País* (02/11/2013), recoge las palabras del hijo del escritor universal, Jean Camus que nos recuerda que “Francia no ha comprendido todavía que Camus no fue un filósofo ni pensador, sino un narrador de mundos”. Un narrador de mundos, un hombre rebelde y un enamorado de la libertad. El propio Camus reclamará en más de una ocasión el derecho de cada ciudadano a elevarse sobre el colectivo para construir su propia libertad. En estas coordenadas (porque me parece absolutamente necesario) quiero plantear mi contribución al homenaje de Albert Camus en el número naciente de *Sur: Revista de Literatura* editada por el Grupo de Málaga.

Me gustaría partir del artículo de Juan Cruz en *El País*, *Babelia*, 03 Noviembre 2012, porque define a la perfección las imágenes sencillas y certeras que alumbrarán toda su obra. Al referirse a ese primer libro, *El revés y el derecho*, nos dice: “es una visita anónima a los manantiales de los que procede la metáfora mayor de su literatura: su madre omnipresente, la pobreza, la luz de la infancia, la ternura y el desvalimiento, la sinrazón y la violencia, la perplejidad y el crimen, que recorren la obra del Nobel, están ya presentes en esa obra publicada en Argelia en 1937. Un manantial que cada uno guarda en el fondo de sí mismo. Lo expresa el propio Camus en los preliminares de *Anverso y reverso*: “En cuanto a mí, yo sé que mi manantial está en *Anverso y reverso*, en este mundo de pobreza y de luz en el que tan largo tiempo he vivido y cuyo recuerdo me preserva todavía de dos peligros contrarios que amenazan a todo artista: el resentimiento y la satisfacción.”

Cierto, el arte como profecía es otro rayo de sol en esta obra sorprendente, humilde y orgullosa a la vez. Aunque también retrata con precisión los usos y costumbres de sociedades presuntamente admiradas: “entre mis numerosas debilidades, jamás ha figurado el defecto más extendido entre nosotros; quiero decir el de la envidia, verdadero cáncer de las sociedades y de doctrinas”. Añadimos desde la verdad de la parodia y “aquel de ustedes que esté libre de pecado, que tire la primera piedra”, no sin antes recordar que esta cita del Nuevo Evangelio viene enmarcada en la ley de Moisés que ordenada apedrear a las mujeres que cometían adulterio. Con el clero hemos topado y mi entusiasmo ante Camus no puede desviarse por ello. Sin embargo, el carecer de envidia es un mérito que no se atribuye a sí mismo sino a los suyos a quienes les faltaba casi todo y casi no

envidiaban nada, a su círculo más íntimo que careciendo incluso de principios lectores le ofreció lecciones magistrales.

El escritor despliega conocimiento y sinceridad cuando entiende que el oficio de escritor, particularmente en Francia, es un oficio de vanidad. Lo que afirma sin desprecio, puesto que él mismo tampoco ha logrado despojarse “de esta ridícula debilidad”. La literatura como técnica, pasión, conocimiento y emoción encuentra su razón de ser aquí.

Por ello, que la conmemoración del centenario de Camus recaiga en manos de sus lectores, sólo demuestra que la lucha de clases es una obviedad, que hay demasiadas injusticias y que más allá de todo ello, a ciencia cierta cae en manos de la autenticidad y de la pasión. Camus entendía que “soñar con moral cuando se es un hombre de pasión es entregarse a la injusticia, en el mismo momento en que se habla de justicia”. El sol, componente de su escritura es una injusticia de la que se aprovechó, según señala en estas páginas, pero quizá viene a poner en valor el lema según el cual *in magnificentia naturae, resurgit spiritus*. Sin duda, la existencia social precede a la conciencia social, tanto como la naturaleza a su mirada. Otro elemento constructivo, no sólo de esta obra inicial sino de toda su producción es el cine. Sin tener una presencia exagerada cubre toda su escritura, con discreción pero con un poder comunicativo excepcional. A nuestro modo de entender, precisamente muchos lazos entre estética y política se evidencian, inclinándose hacia la cuestión de la cultura de masas, la pobreza, el espacio colonial, las jerarquías estéticas. Esta selección de ensayos que conforman *Anverso y reverso* ya de por sí toman una base cinematográfica con diversas ciudades del Norte de África, Praga, Palma de Mallorca, Roma, en cuyas descripciones se registran los asuntos de novelas como *El primer hombre* o *El extranjero*, desde el aislamiento existencial hasta la absurda simplicidad del mundo. En el texto “Ironía”, un grupo de jóvenes que visitan a una señora mayor, aislada y moribunda, cuya vida entera ha girado en torno a Dios, deciden ir al cine: “Él se sentía en presencia de la desgracia más horrible que hasta entonces había conocido: la de una vieja mujer inválida a quien se abandona para marcharse al cine”.

Cierto es también que el cine provoca la primera situación de crisis, al representar una forma de distracción y diversión que produce una felicidad rápida y a la vez al proyectarse como lo opuesto que reviste cierto valor ante su mirada, sea el pensamiento, la meditación, la contemplación de la muerte. La imagen cinematográfica se reconoce en :” durante un segundo tuvo un odio feroz a esta vieja mujer y pensó en darle una bofetada sin más ni más”. Por consiguiente, el cine como agente de cohesión social y por supuesto de distracción masiva en encuadra en el desvío de la mirada del hombre, o mejor dicho, de la contemplación de la pobreza y de la muerte, dos realidades motoras en

la escritura de Camus. Bajo el signo de la específica ansiedad Albert Camus coloca la disciplina cinematográfica, especialmente porque da conciencia constante de un temor. En *El extranjero*, el protagonista Meursault irá al cine al día siguiente del entierro de su madre. Verá una película cómica de Fernandel que juzga graciosa por momentos y finalmente demasiado idiota. Si se quiere es una prueba más del extranjero incapaz de seguir las reglas sociales del juego. La comedia de Fernandel produce la caída de Meursault, ya que el fiscal lo condena no tanto por el asesinato como por ir al cine estando de duelo. Pero es que en *El primer hombre*, el binomio pobreza/estética se hace visible en una escena de infancia, cuando Jacques decide llevar a su abuela a una sesión matinal de una película de aventuras: “*A la abuela le gustaban especialmente esas películas en tajadas, cada uno de cuyos episodios terminaba en suspenso. Por ejemplo, el héroe musculoso, llevando en sus brazos a la muchacha rubia y herida, empezaba a cruzar un puente de lianas tendido sobre un cañón con un torrente en el fondo. Y la última imagen del episodio semanal mostraba una mano tatuada que, armada de un cuchillo primitivo, cortaba las lianas del pontón. El héroe seguía andando, soberbio, a pesar de las advertencias vociferadas de los espectadores de los «bancos».*”.

Paralelamente a los efectos del cine, las huellas del silencio hacen presencia activa en la obra de Albert Camus. Es muy posible que se deba al hecho de haber crecido al lado de una madre y de un tío sordos, donde el gesto adquiere entonces una dimensión esencial. Para Camus, el silencio es fundamento, es un modo de existencia ante el mundo donde nace la palabra verdadera. En más de una ocasión, Camus señaló que un hombre es más hombre por las cosas que calla que por lo que dice, tal vez en ese sentir de ser dueño o de sentirse libre al callar, de mostrar el cuerpo como medio de conocimiento acercándose a la importancia que tiene la relación corporal en la esfera de la sordera. Determinará pues su escritura al partir de lo que siente por describir, al relacionarse siempre con la realidad, lo que es signo propio de la lengua de signos. El colmo de esa diagonal cine/silencios se produce especialmente en *El primer hombre*, cuando la abuela incapaz de leer los subtítulos que acompañan la película muda (recordemos que la escena es de los años 20) debe escuchar las explicaciones de Jacques que tampoco es capaz de oír, obligándole a repetir casi gritando y rompiendo la sesión, pasando de la satisfacción a la vergüenza, a la contrariedad incluso a la confusión, pero a la vez debe entenderse como un alegato de la escuela, de la lectura, de la literatura como instrumentos de educación para elevarse por encima de los ruidos de la cotidianidad.

Anverso y reverso es un poco “entre el sí y el no” donde veremos angustia, extrañeza y silencio del mundo, donde hay belleza, como la efímera puesta de sol en una playa de Argelia, donde “*No hay amor por la vida sin desesperanza de la vida*”, donde la solidaridad permite luchar contra la

soledad y hacer más fuerte a la humanidad.

Me parece absolutamente necesario reivindicar la figura y la literatura de Albert Camus, atrapar y asimilar ese “hijo de una naturaleza libre”, “su profunda anarquía” y por tanto su utilidad tan extensa. Como Camus, deseo resolver mi rebeldía en melancolía, atender a la felicidad que podría ser el sentimiento apiadado de la infelicidad, hacer frente a la crisis espiritual de la modernidad con un natural acontecer ético y vital y con urgente conciencia de obra y sobre todo tomar la esperanza como fórmula de cambio, asegurar la acción de la libertad en lugar de la pasividad del sentimiento trágico.

REENCUENTRO CON CAMUS Y SU EXTRANJERO

F. MORALES LOMAS

El extranjero es una de las obras clásicas de la literatura universal y un símbolo del existencialismo del periodo de entreguerras, considerado por el diario *Le monde* como uno de los cien libros del siglo XX. Objeto de comentarios en todo el mundo, al cabo de setenta y dos años de su publicación tiene plena vigencia por cuanto encierra una concepción del mundo que ha perdurado.

El protagonista Mersault es un ser ordinario que lleva una vida anodina como cualquiera de nosotros. Tiene su trabajo y sus afectos. Una persona aparentemente normal y corriente que acude a enterrar a su anciana madre fallecida en un asilo. Pero un acto nacido de la contingencia y la fatalidad, inusual y bastante gratuito (el encuentro con los árabes y el asesinato de uno de ellos) rompe una “armonía” cotidiana, una singularidad presente en cualquier ser humano de su contorno que nos introduce en los entresijos de su propios conceptos vitales y de la sociedad en su conjunto. El juicio esperpéntico y el encarcelamiento nos irán revelando el sentido de su existencia y los cánones que nos gobiernan. Un mundo absurdo que se vuelve contra nosotros y nuestras creencias y que nos obliga a ir en una determinada dirección. La ausencia de libertad es una garantía de que el sistema te protege.

En esas circunstancias, llegamos al convencimiento y al conocimiento de que para Mersault la vida no tiene ningún sentido. No vale la pena vivirla. Se presenta de modo agónico su apatía ante el mundo y muestra una aceptación de su condena y de su muerte. No se rebela, como hacen otros, cuando la muerte la hallan cercana. La inexistencia de rebelión, produce en su desarrollo como individuo y personaje un síntoma de antiheroicidad que contrasta con la que otros héroes pueden tener en estas circunstancias.

Aunque Mersault no se considera muy diferente a los demás puesto que su noción de la existencia no está individualizada, no es la concepción vital de Mersault, sino que es la visión social que pervive en el momento o al menos de la que él se hace partícipe en el relato: “Mais tout le monde sait que la vie ne vaut pas la peine d’être

vécue”. Es consciente de que no es que para él la vida no vale la pena vivirla sino para todo el mundo, todo el mundo lo sabe. Esta universalización del sentimiento ante la existencia permite tomar a Mersault como símbolo de una época. No es algo que nazca de un pensamiento pesimista de Mersault sino que recorre la geografía humana, está ahí presente en todos, en el día a día. Importa poco el morir a los treinta o a los setenta pues habrá hombres y mujeres que vivirán a lo largo de los años, dirá Mersault.

Esta percepción de la inutilidad de la existencia, sin embargo, no tiene un sentido trágico en el personaje sino que se percibe como algo normalizado. No hay dificultades en admitir la muerte como un hecho cierto y tan estereotipado que su existencia no cause espanto alguno. Un último estertor podría ser los sentimientos religiosos, pero su ateísmo se evidencia en el diálogo con el capellán que acude a la cárcel.

Cuando el capellán acude a la prisión para “conquistar” inútilmente su alma, comprendemos que Dios para él no tiene ninguna vigencia, que no significa nada. De hecho momentos antes, ya había sido condenado por esta ausencia de Dios por el juez que lo llama amistosamente el Anticristo, más pendiente de su actitud ante la existencia que en juzgar el delito cometido.

El cura no entiende que pueda uno tener ese sosiego de ánimo cuando no existe nada a lo que aferrarse en la vida. Su tranquilidad de ánimo le revela un ser extraño. Su respuesta serena ante la muerte exaspera al cura que no entiende ante quién se encuentra. Este le pregunta: « N´avez-vous donc aucun espoir et vivez-vous avec la pensée que vous allez mourir tout entier ? ». Su respuesta no admite duda: Sí. No necesita de la esperanza. No tiene nada que esperar. Sabe que ya está condenado. La existencia tiene un límite marcado y lo acepta con serenidad. La fortaleza del condenado es más grande que la del creyente ante el enigma de la muerte.

Tampoco existe en él ninguna concepción del pecado. No es consciente de ello. El cura trata de convencerlo de su error y de que en el fondo de su corazón sabe que los más miserables de entre los hombres han visto salir de su oscuridad un rostro divino. Pero la existencia de Mersault no depende de dios alguno, ni siquiera de la otra vida anunciada por su interlocutor y, si en algún caso ha llegado a desear otra vida mejor, afirma sarcásticamente que es un deseo inútil al que no le ha dado importancia pues

significa tanto como desear el ser rico o el nadar más aprisa. La intensidad que el cura pone en su conversión le hace estallar finalmente a Mersault e insultarlo cruelmente. Lo coge por el cuello de la sotana y le increpa que es el cura quien no estaba seguro de estar viviendo realmente puesto que vivía como un muerto frente a él que estaba seguro de sí y de su existencia y de su muerte: “Moi, j’avais l’air d’avoir les mains vides. Mais j’étais sûr de moi, sûr de tout, sûr de ma vie y de cette mort qui allait venir”.

La transformación del personaje desde el principio es absoluta desde la frontera que crean las dos partes de la obra (la primera, dividida en seis capítulos, y la segunda, en cinco). Hay una profunda metamorfosis que nos anuncia la fortaleza que puede tener la cercana presencia de la muerte en la conformación de un espíritu insubstancial.

Mersault al inicio es un hombre sin ambición, sin atributos, que le da igual casarse o no con la mujer (Marie) con la que mantiene una relación sentimental y a la que no ama, que actúa como un buen amigo de sus amigos y los ayuda en lo que puede, que cumple su trabajo con atención e interés y que ha llevado a su madre a un asilo porque veía que era lo mejor para ella. Si bien es verdad que existía distanciamiento entre ambos y no ha sentido una gran pena con su muerte (algo que la sociedad le recrimina, algo de lo que la sociedad le acusa). Un hombre que realiza una vida anodina, que contempla el mundo desde su balcón o va a nadar un día a la playa o realiza alguna excursión con sus amigos.

Este hombre se transforma cuando se siente acosado por la sociedad que, en lugar de juzgarlo por el crimen cometido, lo está juzgando moralmente por no atender a los valores vigentes socialmente en cuanto a su comportamiento como individuo en el trato con su madre...

En un momento determinado dirá el personaje que ya ha sido condenado por la sociedad ante su actuación normalizada tras la muerte de su madre, en el sentido de que fuma o duerme o toma café con leche: “Il a dit que je n’avais pas voulu voir maman, que j’avais fumé, que j’avais dormi et que j’avais pris du café au lait. J’ai senti alors quelque chose que soulevait toute la salle e, pour la première fois, j’ai compris que j’étais coupable”.

Y esa sensación de ser acusado y condenado antes de tiempo por algo que forma parte del ideario social permite a su abogado en el juicio formular una pregunta que causa la hilaridad del público: “Enfin, est-il accusé d’avoir enterré sa mère ou d’avoir tué un homme?” Y es que se habla en el juicio más de él, de su conducta, que de su propio crimen.

A Mersault se le condena antes de juzgarlo por su falta de reacción, por no seguir los paradigmas sociales al uso, por su insensibilidad y por su inercia. Todo ello una acusación de enajenamiento, de frialdad (un hombre sin alma, dirá el abogado), de un hombre que conoce bien lo que hace y que sabe el sentido de sus palabras. Incluso llega a sorprenderse Mersault cuando el juez lo llama inteligente y emplea este concepto también como algo negativo en su conducta. No comprende cómo las virtudes de un hombre pueden tergiversarse y acabar convirtiéndose en elementos de culpabilidad.

De hecho, toda la segunda parte del libro lo que trata es de adentrarnos en esa visión transformada, en esa metamorfosis del personaje, pero también en el acoso y el perfil que adopta la sociedad en su demanda de una justicia errática y parcial.

La intensidad del relato va creciendo a medida que el acoso y derribo se perfila como un instrumento para devolver a la sociedad un equilibrio perdido con la actuación de uno de sus personajes más estándares.

Lo primero de lo que lo acusan es de su parálisis, de su extraño comportamiento (extraño ante lo que son los cánones sociales) tras el fallecimiento de su madre. Un argumento terrible para su acusación de asesinato. Pero él declara que amaba a su madre y no necesitaba dar explicaciones al respecto. Mersault aspira a no hacer público lo que forma parte de un ámbito privado, a pesar de que ello pueda conllevar un principio de acusación. Y cuando es sincero y dice sencillamente que hubiera preferido que su madre no muriera, su abogado le dice que “Ceci n’est pas assez”. Esta insuficiencia de las respuestas de Mersault ante lo que espera la sociedad es un principio de su condena. Pero él no se considera nada exclusivo. No es consciente de su especialidad como individuo, muy al contrario, en ese afán de presentarse como una persona estereotipada y corriente dirá: “J’étais comme toute le monde, absolument comme tout le monde”.

Incluso cuando en otro momento se le pregunta si amaba a su madre, dirá: “Oui, comme tout le monde”.

Pero es consciente de que no servirá de nada lo que diga, pues ya ha sido condenado por la sociedad antes de ser juzgado, y su recurso será a la pereza como respuesta: « Il a déclaré que je n’avais rien à faire avec une société dont je méconnaissais les règles le plus essentielles et que je ne pouvais pas en appeler à ce coeur humain dont j’ignorais les réactions élémentaires. » Y por ese motivo demandan la cabeza de Mersault.

En ese interrogatorio del juez, hay un elemento simbólico que permite adentrarnos en otra de las ideas que sostiene Camus sobre la existencia: el concepto de fragilidad de la misma. Cómo el azar o un día de sol extraordinario pueden hacerla cambiar para el ser más trivial y anodino: “Raymond a dit que ma présence à la plage était le résultat d’un Hazard”. A lo largo de la obra existen constantes referencias a ese sol terrible como causa de su actuación. Cuando el juez le pregunta por qué ha esperado entre el primer y el segundo disparo, Mersault responde: “J’ai revu la plage rouge et j’ai senti sur mon front la brûlure du soleil”. Y en otro momento dirá que el brillo del sol, la imposibilidad de soportarlo, hizo que realizara un movimiento hacia delante, el árabe le sacó el cuchillo y el sol se reflejó en él. En ese momento el sudor corrió y sus ojos se quedaron ciegos, no sintiendo más que ese sol sobre su rostro y su cuerpo y el cuchillo que brillaba frente a él... Ha sido el momento en que cogió el revólver y disparó. Ha comprendido en ese mismo instante que había destruido « l’équilibre du jour, le silence exceptionnel d’une plage où j’avais été hereux. » Ruptura del equilibrio del día cuyo detonante ha sido él. No se le juzga por un asesinato sino por esa ruptura del orden instituido, de ese equilibrio del día. El sol, el calor, se conforman, pues, como símbolos evidentes de un proceso irreversible, acaso como piezas que la fatalidad ha puesto ahí para contribuir a la ruptura de ese orden. La naturaleza como aliada del azar en la metamorfosis de la existencia: « Toute cette chaleur s’appuyait sur moi et s’opposait à mon avance. »

Y lejos de considerar la cárcel como un encierro, afirma que cualquiera que hubiera vivido un solo día podría acostumbrarse a vivir en la cárcel perfectamente

durante cien años, pues el sentido del tiempo se disipa y adquiere un valor claramente individual y personal.

Su discurso final abunda en la indolencia y la apatía ante la existencia, el vacío ante la esperanza, a pesar de que se había sentido en determinados momentos feliz en la vida e incluso en ese momento, aun a sabiendas de que le esperaba la horca, pero para que todo fuera consumado y para que se sintiera menos solo, quedaba desear que hubiera muchos espectadores que el día de su ejecución lo acogieran con gritos de odio. Ese orden social que reacciona y se resiste a ser cambiado.

Sobre la dificultad de adaptar al cine a Albert Camus: tres películas fallidas

Ana Sedeño Valdellós
Facultad de Comunicación
valdellos@uma.es

Albert Camus y el cine: una relación controvertida

En la obra de Albert Camus no hay demasiadas referencias al cine. No se tiene información precisa sobre sus filias y fobias fílmicas ni datos concretos respecto a su conocimiento sobre directores, películas o actores de su época o anteriores. Se conoce poco más que su amistad -entre el amor y el odio- con Fernandel, las salas a las que iba y las películas francesas que le gustaban. El autor pensaba en el cine como un medio subsidiario y ciertamente mantuvo una relación controvertida con todo lo referente a este arte, como era habitual entre ciertos intelectuales de la época.

Por otro lado, han sido pocas las películas que se han encargado de adaptar novelas del autor. Estas obras han sido escasamente tenidas en cuenta a la hora de valorar la dimensión de su influencia en la creación y el pensamiento contemporáneo. No se trata de afirmar que no se han realizado estudios sobre el tema sino que este no parece haber resultado central para definir su posición cultural en el 100 aniversario de su nacimiento y los homenajes que se le han tributado en todo el mundo por esta razón.

El presente texto trata de analizar tres propuestas fílmicas directamente inspiradas en obras célebres de Camus. Si bien sostenemos que no resultan adaptaciones logradas, nos parece interesante reflexionar sobre ellas porque de alguna manera el cine y su creación permite un conocimiento histórico y social que desborda incluso las condiciones de su calidad: ¿se puede aprender algo de películas fallidas? sería la pregunta... La componente concreta de la imagen, alejada en principio de las abstracciones de la filosofía, no puede escapar de una puesta en escena –objetos, vestuario, mobiliario...- que inscribe a una película en su contexto temporal. ¿Cuál es la relación de la imagen con las propuestas abstractas de algunos de los conceptos sugeridos y analizados por Camus en sus novelas? Quizás no es este el lugar para dar una respuesta concluyente (si es que la hay) a esta cuestión, pero puede servir para guiar ciertas reflexiones.

2. Análisis de tres películas inspiradas en textos de Camus: *El extranjero*, *La peste* y *El primer hombre*.

***El extranjero* (Luchino Visconti, 1967)**

Meursault (Marcello Mastroianni) asiste al entierro de su madre. Su actitud distante y fría, de quien está más bien ante un trámite vital necesario, sorprende a algunos conocidos. Al día siguiente se reencuentra con Marie Cardone (Anna Karina): entre risas y sol comienza una relación. Fruto de su amistad con Raymond (Georges Geret) se ve involucrado en serios problemas y termina asesinando al hermano de la novia de éste. Por ello se enfrenta a un juicio donde su comportamiento extraño es clave para su condena a muerte.

El extranjero de Luchino Visconti es una de las películas menos aplaudidas por la crítica dentro de la coherente carrera del director italiano, considerado uno de los autores más influyentes de la segunda mitad del siglo XX. Se ha visto en él a un cineasta aristocrático, por su habilidad para incluir en sus proyectos fílmicos la sensibilidad y materiales de otras artes como la música y la ópera. Como director habría que describirlo como un cineasta contradictorio: por un lado, tenía un respeto académico por la realización basada en la puesta en escena transparente y la continuidad (propias del cine clásico y con raíces en la puesta en escena teatral y la narración literaria); por otro, su estilo apostó incansablemente por los recursos fílmicos más heterodoxos como el travelling y, sobre todo, el zoom avanti.

La propuesta fílmica de *El extranjero* resulta, cuando menos, extraña. Algunos comentarios han relacionado este pequeño fracaso a la dificultad de adaptación de esta famosa obra de Camus. ¿Cuánto de cierto hay en ello? Por un lado, el director italiano tenía ya una larga experiencia en adaptaciones, tanto en proyectos escénicos (óperas) como en cine. Gustó de adaptar a grandes escritores europeos: *La montaña mágica* (Thomas Mann) se convirtió en un proyecto de toda su vida, finalmente inconcluso, y sólo renunció a *En busca del tiempo perdido* (Marcel Proust) tras caer enfermo. Por otro lado, puede señalarse mucha influencia en *La terra trema* de los relatos de Giovanni Verga. Al enfrentarse a *El extranjero*, Visconti ya había rodado *El Gatopardo* de Giuseppe Lampedusa y *Noches blancas*, inspirada en un cuento de Dostoievski. Sin embargo, en primer lugar, en la aquí analizada sorprende un poco la falta de

preciosismo en la ambientación, que siendo, muy alabada en el momento de su estreno, notó las deficiencias de un guión que quizás se apoya demasiado en momentos particulares de la acción y prescinde de detalles de vivacidad emotiva. Si bien Visconti emplea los recursos del neorrealismo para enmarcar estéticamente la película, no puede evitar que ésta parezca una sucesión de cuadros que dejan solitario al personaje en su evolución. En este sentido, la película de Visconti no consigue pasar el examen del tiempo... Empleando una comparación no puede dejarse de mencionar aquí una obra como *El proceso*, de Orson Welles (adaptación de la novela de Kafka), mucho más conseguida en su propuesta de transferencia a un espacio/tiempo que tenga sentido para su espectador contemporáneo, aunque en este caso el director contó con un texto sólido (reescrito por su autor hasta la extenuación para que alcanzara la perfección que tiene), junto a unas condiciones de producción de absoluta libertad.

Por otro lado, se ha argumentado sobre la inadecuación de la trama respecto al imaginario cultural de Visconti. Sin embargo, como en toda la generación después de la guerra, el texto había causado un fuerte impacto en el director, de ahí el empeño de llevarla a la pantalla. Además, la propuesta narrativa de *El extranjero* está en la línea de primeros montajes de Visconti en el teatro (Sartre, Miller, Cocteau) y el personaje de Mersault experimenta una perplejidad cercana a la del individualista príncipe de Salina (de *El Gatopardo*), cuyos diálogos están repletos de reflexiones existencialistas. Sin embargo, a diferencia de *El Gatopardo*, el personaje de Mersault se encuentra desvinculado de su realidad política o histórica, lo que se debe a la propuesta narrativa de Camus. En resumen, una historia y un protagonista no tan alejados del imaginario de Visconti como parece.

Por el contrario, seguramente fueron otras las razones que podrían estar detrás de que no estemos ante la mejor de las películas del italiano: al parecer la viuda de Camus impuso a su guionista y Visconti se limitó a cumplir con su contrato con De Laurentis.

Vayamos a analizar *El extranjero* como película. Por citar algunas técnicas visuales, habría que destacar los tan queridos zooms, que tanta controversia han desatado en torno a la realización de Visconti. En este caso, es de subrayar su aplicación sobre espejos. El primero en el momento en que el personaje de Marie (Anna Karina) se extraña cuando el protagonista le dice que su madre murió el día anterior; el segundo, cuando él se levanta el domingo; estos momentos aislados se encuentran impregnados

de un cierto extrañamiento en su relación al espectador: en ellos el lenguaje fílmico retoma su poder para acentuar la enajenación de situaciones, es decir, deja de ser transparente. Excepto estos casos, el film conserva un cierto modo de realización equivalente a la llamada “escritura blanca” o “de grado cero” (como la llamaba Roland Barthes) de Camus: estamos ante un lenguaje fílmico caracterizado por la neutralidad, a veces tan transparente que se aleja de los rasgos marcados y ampulosos de la cámara y estilo de otras obras de Visconti (travellings, lirismo audiovisual, zooms –aunque en *El extranjero* también los hay-). El escaso interés por la materia musical es otro rasgo distintivo que diferencia este trabajo de los restantes de Visconti.

Estos elementos nos permiten decir que *El extranjero* resulta una adaptación aceptable. Sin embargo, quizás sea más complejo afirmar algo similar respecto al personaje de Meursault. Es el prototipo de un hombre fuera de las convenciones sociales, incapaz de engañar a los demás, y de llevar ese juego consigo mismo. La sinceridad sin ataduras de los diálogos y de sus relaciones con los demás son parte del discurso filosófico de Camus cuando lo lleva a su escritura, pero Visconti no ha conseguido su “equivalente” en lenguaje fílmico, quizás porque estas mencionadas condiciones de producción le impidieron implicarse más para representar todo el fatalismo de un personaje y unas acciones que no tienen causa, dirección o finalidad. Habría que preguntarse cómo se representa en lenguaje fílmico la acausalidad de la existencia humana si la narrativa cinematográfica lleva intrínseca la contraria, la lógica causa-efecto. De la misma opinión es el crítico de la revista *The New York Times* que el 19 de diciembre de 1967 escribió: “Camus expresó de manera brillante el sinsentido y el fatalismo de la vida, pero los pensamientos de Meursault pierden su efecto dramático en esta película porque se refieren a cosas intangibles, no representables de manera tradicional en el lenguaje cinematográfico. Por esto, *Lo straniero* es insípida y poco colorida” (citado en Vargas Vega, 2013).

En definitiva, no existe la profundidad de implicaciones filosóficas aunque no es fácil pensar en un director más adecuado, que comprendiese mejor la tradición cultural y literaria europea y las implicaciones estéticas del estilo propio de la moral de individualismo y existencialismo de mediados del siglo XX.

El extranjero volvió a llevarse a pantalla grande en 2002: *Yazgi* del director turco Zeki Demirkubuz es una adaptación libre de *L'étranger* y fue presentada en la sección “Una cierta mirada” del Festival de Cannes en 2003. Existen en ella notables diferencias: Musa, el protagonista, es acusado injustamente pues no ha matado a nadie... esta elección, por ejemplo, la acerca mucho más a *El proceso* de Kafka y Welles.

***La peste* (Luis Puenzo, 1992)**

El narrador sitúa fríamente la situación con una voz en off: “Orán es una ciudad como cualquier otra, excepto que es una ciudad europea que resulta estar ubicada en el sur de Sudamérica”. Tras ello un texto “Oran, South America, 199_” mientras se ven grandes planos generales de una ciudad portuaria intercaladas con escenas donde se presentan a los personajes principales: el doctor (William Hurt) despide a su mujer en el aeropuerto, donde toma el que sería el último avión antes de la cuarentena impuesta a la ciudad, mientras el taxista (Raul Juliá) conoce a Sandrine Bonnaire y Jean-Mar Barc, dos periodistas franceses en la ciudad. Tras esto comienza toda una lucha contra la peste, que se extiende entre la población y con la que comienzan a aflorar algunos comportamientos insanos e insolidarios. Los protagonistas deben encontrar formas de convivir en esta situación extrema, así como de hallar sentido a sus respectivas situaciones vitales.

En este caso, la crítica especializada fue unánime en su descalificación hacia la propuesta de adaptación y hacia la obra cinematográfica. En primer lugar, su director elige fijar la acción en una ciudad llamada Orán, aunque ubicada en un lugar indeterminado de América Latina, y, sin duda, esta propuesta de concretar el escenario en un lugar tan lejano al original no sienta bien a la narración. A ello se une la definición de su equivalente temporal: la elección de un país, Argentina, que acaba de salir de una dictadura. Este exceso de concreción son fatales para el mundo simbólico que propone Camus y aniquilan la radicalidad y el compromiso de denuncia de la obra literaria. Algunas secuencias se suman a esto con ambientaciones basadas en conocidos referentes históricos, como cuando el sacerdote, entre nubes de polvo, pasea junto a cadáveres desnudos, sepultados en fosas comunes. Esta referencia a los campos de concentración y a la tragedia de la Shoah, que supone una utilización de la memoria visual del espectador, quizás se deba a una vocación por generalizar su contexto y encuadrarlo históricamente. Si bien Puenzo pretende aportar con la imagen una base de

concreción al relato, el resultado termina siendo algo provinciano, sin hondura o carácter. Del mismo modo, opina Viktor Flury cuando afirma que “la adaptación de Puenzo no trasladó bien el simbolismo de la novela; además, tiene un déficit dramático grande: al espectador le cuesta dar seguimiento a la historia”. (Flury, citado por Vargas Vega, 2013, p. 5).

Es destacable, además, la influencia literaria en los diálogos y el discurso hablado de la película, que en muchas ocasiones toma frases directamente del original: “la religión en tiempo de peste no puede ser la religión de siempre. En tiempos de peste sólo hay cielo o infierno (no hay purgatorio)”. Este tipo de soluciones de unión novela-film proporcionan un tono algo pedante a la narración, mucho más cuanto no se mantienen durante toda la cinta ni son coherentes con otros recursos.

***El primer hombre* (Gianni Amelio, 2011)**

En el verano de 1957, Jacques Cormery, escritor famoso, regresa a Argelia para recordar su infancia y visitar a su madre. Durante ese tiempo recuerda su niñez de guerra y su escuela; en ella, visita a algunos conocidos como su maestro Bernard, que lo apoyó para que siguiera estudiando después de la primaria e hizo posible su acomodada situación actual. El protagonista realiza un periplo por algunas de las escenas de su infancia.

El primer hombre es la obra póstuma de Camus, que fue encontrada en el coche en el que murió en 1960, no siendo publicada hasta 1995. Aunque esta especie de autobiografía se escribiera en tercera persona, está repleta de anotaciones sobre pasajes que debían ser desarrolladas. Debido a su prematura muerte, Camus no tuvo tiempo de dar la coherencia final que hubiera convertido al texto en una de sus mejores creaciones.

La obra fílmica no resulta tampoco un buen ejemplo de adaptación. Quizás el primer ingrediente del error provenga del hecho de tratarse de una coproducción franco-italiana: actores con modos de actuar diferentes, idiomas diversos para la dirección de actores, fueron, de hecho, señalados por el director como uno de sus inconvenientes durante el rodaje. Por otro lado, Gianni Amelio decide realizar una urdimbre temporal

donde entrecruza el viaje a Argelia del protagonista con pasajes infantiles de la escuela, su familia (la relación con su madre y su abuela) y su nacimiento en una casa árabe. Este último pasaje, bastante extenso en la novela, se convierte, sin embargo, en una única secuencia en la película, quedando completamente fuera de su lógica temporal.

Resulta innecesario decir que Amelio se enfrentó a un texto inconcluso pero cuya altura literaria es, a juicio de quien escribe, superior en alcance narrativo y profundidad emotiva a *El extranjero*. Sin embargo, las elecciones artísticas mencionadas junto al escaso parlamento del protagonista -que piensa mucho y expresa poco-, hace desarrollarse a la película en un tono introspectivo, demasiado pesado y pretencioso. Esto se une a una cierta incapacidad por hilvanar de manera coherente los distintos tiempos narrativos, a pesar de los recursos de continuidad en la puesta en escena de ciertos pasajes. Así toda la obra se desarrolla en un tono demasiado grave, demasiado serio, sin pulso narrativo.

Conclusiones: La dificultad de adaptar a Camus.

Las claves para adaptar al cine de manera eficaz obras literarias han originado un extenso debate en la reflexión sobre la relación entre cine y literatura. Existe una amplia bibliografía sobre el tema pero ante todo parece claro que dentro de una buena adaptación hay, en buena medida, una apropiación del relato en cuestión. Quizás sólo a partir de este “hacerse” con el texto, un director de cine deja la necesidad de fidelidad a la novela y logra adaptarla según sus propios cuestionamientos contemporáneos.

Las tres películas supusieron acercamientos fallidos –y diversos- a la necesidad de adaptar textos tan complejos como los implicados. El primero (*El extranjero*), debido a un excesivo seguimiento de una narrativa blanca o plana (que seguramente resulta en sí bastante anticinematográfica), fracasó a la hora de contentar a una crítica que, de grandes genios como Visconti, sólo esperan la excelencia. Sin llegar a ello, Visconti nos proporcionó una notable obra con una inteligente interpretación de Mastroniani, que debió enfrentar un personaje a la vez plano y redondo, complejo pero sin motivaciones y aspiraciones humanas en las que sostenerse. La segunda propuesta (*La peste*) tenía el texto precedente más complejo y sugerente, y quizás sea ese el gran problema cuando se quiere adaptar a un espacio/tiempo muy concreto, rodando con un elenco internacional y un diseño de producción algo cercano al televisivo. En el caso de la tercera (*El primer hombre*), quizás de nuevo una extrema complejidad de producción junto a un texto

inconcluso, condujeron a una realización demasiado rigurosa, donde falta la pasión narrativa de quien se ha apropiado de la historia.

Desconocemos el futuro del proyecto que tenían en sus manos Camus y Gerard Philippe antes de la muerte trágica del primero a principios de 1960 y cinco semanas después de la del segundo¹, y cómo habría sido *El extranjero* rodado por Jean Renoir, en quien parecía confiar el autor franco-argelino. Sin embargo, es más que evidente que habría sido muy diferente a estas obras mencionadas aquí, pues una película es un universo de discurso y emotividad diferente al de una novela: no se construye una buena adaptación fílmica sin comprender eso.

Bibliografía

Flury, V. J. (1988): *Los archivos del yo: una actualización del análisis existencial*. San José de Costa Rica: UACA.

Liandrat-Guigues, S. (1997): *Luchino Visconti*. Madrid: Cátedra.

Miret Jorba, R. (1989): *Luchino Visconti: la razón y la pasión*. Barcelona: Dirigido.

Molina Foix, V. (2013): “Camus, Renoir, Visconti”. *El país*, 13 de diciembre. Disponible en: http://elpais.com/elpais/2013/12/04/opinion/1386179561_876208.html?rel=rosEP

Nietzsche en castellano (2004). Buenos Aires: Camus, Albert (1913-1960). 12 Octubre. Disponible en: http://www.nietzscheana.com.ar/sobre_camus.htm

Vargas Vega, L. F. (2013): “Imágenes de lo absurdo. Centenario de Albert Camus (1913-2013)”. *La nación*, 3 de noviembre de 2013. Disponible en: <http://periodico.nacion.com/doc/nacion/ancora-03noviembre2013/2013110201/5.html#4>

¹ Para más información véase Molina Foix, 2013. Disponible en http://elpais.com/elpais/2013/12/04/opinion/1386179561_876208.html?rel=rosEP

Reflexiones sobre Camus, con la excusa de “Los justos”, o viceversa

Antonio J. Quesada

ags@uma.es

Los que hemos comprobado cómo desaparecía la ética en las relaciones sociales, pero a la vez éramos capaces de no lucir el sentido del humor a media asta, generalmente hemos encontrado muy razonable enarbolar la bandera de la estética. La estética como pose ética, incluso.

En el plano ético, de un tiempo a esta parte, la estética me puede: por ejemplo, soy capaz de defender a México aunque sólo sea por la equis del nombre (algo así hizo Valle-Inclán en su día, más o menos), la única bandera que me parece respetable como para colgar de un balcón es la bandera pirata, me sigue emocionando “La Marsellesa” cada vez que la escucho (sobre todo en “Casablanca”), único derroche patriótico que me consiento, y siempre defendí la *boutade* de que era preferible equivocarse con Sartre antes que acertar con Camus (bueno, sí, era Aron...). Pero no me cabe duda: aunque sigo admirando al genio existencialista de mirada divergente (por tantas y tantas razones que no vienen al caso en este momento) casi por encima de todas las cosas, el que llevaba razón era Camus. Por otra parte, me lo tendría que hacer mirar, pues mi perfil es mucho más afín a Camus que a Sartre, de aquí a Lima (pasando por la casa de mi admirado Vargas Llosa): venido de abajo, sensato pero pasional, sentimental pero duro, autodidacta en cuestiones filosóficas, futbolista y futbolero, bullanguero e intimista según el momento... Me resulta más afín que una mente químicamente pura como la de Sartre. Camus incluso fue despedido de uno de esos empleos gastronómicos que un creador debe tener para subsistir (y así poder crear: dedicarse a “su obra”, la meta) por la sencilla razón de que no sabía redactar. La Historia no le daría la razón al miope empleador, como podemos intuir, así como tampoco la Academia Sueca.

Camus siempre está cerca de mí. Y en este trabajo quiero poner a funcionar la lupa intentando meditar al hilo de “Los justos”. Estas reflexiones no son unas reflexiones canónicas: abundan las páginas canónicas de canónicas mentes pensantes, ya sea sobre Camus o sobre el gazpacho con pepino. Y no quiero ser un comentarista canónico más de Camus (tampoco estoy preparado para serlo), ni repetir lo que por ahí hayan dejado

dicho otros antes que yo. Quiero meditar sobre Camus con la excusa de “Los justos”, o viceversa, aunque a lo mejor estoy reflexionando sobre mí con la excusa de Camus. A saber...

“Les justes” fue representada por primera vez en 1949, y consta de cinco actos¹. Está ambientada en la Rusia de 1905, aunque el tema es universalizable. En realidad, creo que casi todo en Camus es metafórico y universalizable (por ahí circuló incluso una adaptación de “Los justos” a Euskadi y al caso de ETA²).

En esta obra de Camus un grupo de terroristas va a dar un golpe a la tiranía atacando al Gran Duque, y antes preparan el terreno. El oficio de terrorista es duro y complejo, ya lo sabemos. El gran Tolstoi empezaba su genial “Anna Karenina” con aquella afortunada idea de que todas las familias felices se parecen, pero cada familia infeliz lo es a su manera. Yo lo extendería a las personas, en general, y lo aplicaría a nuestro caso diciendo que cada persona que entra en la clandestinidad lo hace a su manera y por sus razones, y seguirá llevando a cuestras su vida y milagros, no cabe duda, y haciendo la lucha a su manera. Y hay que ser conscientes de que aunque se pretenda golpear a las instituciones, los porrazos se dirigen a personas concretas. Hay que asumirlo. Dora lo expone de modo magistral en el Acto Primero: “Un hombre es un hombre. El gran duque quizá tenga ojos bondadosos. Lo verás rascarse la oreja, o sonreír alegremente. Quién sabe, tal vez tenga un pequeño tajo hecho con la navaja de afeitar” (p. 105). Carrero Blanco era un criminal de siete suelas, pero también ese ser humano que después de volar treinta metros hacia el convento de jesuitas de Claudio Coello ya nunca volvería a escuchar la radio los domingos, a tomar un café descafeinado por la tarde o a dar la mano a su sacrosanta esposa antes o después de cenar. Da que pensar.

¹ Manejo la edición inserta en “Albert Camus. Obras. 2”, Alianza Tres, 1996, pp. 81-171 (a ella corresponden las citas de páginas que incluyo). Traducción de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre, revisada por Miguel Salabert.

² Tampoco sería la primera adaptación en este sentido. Recuerdo, por ejemplo, la euskaldunización que Alfonso Sastre hizo de su obra “En la red” para la televisión sueca, titulada “Askatasuna”, en 1971 (después de aquello del Consejo de Burgos: en aquella época era yo tan pequeño que ni era). Por cierto, cito de memoria pero creo que “En la red” se ubicaba en el norte de África, podía ser perfectamente Argelia, si la memoria no me falla. Se puede encontrar esta “Askatasuna” en SASTRE, A.: “Cuatro dramas vascos”, Hiru, 1993, pp. 9-71.

El Acto primero de “Los justos” es el acto en que apreciamos eso que hoy llamaríamos “sensibilidades diversas” en el seno del grupo terrorista: Kaliayev *versus* Stepan. No cabe duda.

Stepan es el hombre dedicado en cuerpo y alma a la Revolución, un funcionario del terror que no tiene vida al margen de la lucha y cuyo único fin vital es eso de la lucha. Es un militante que con cincuenta gramos de conceptos ideológicos construye su vida y modo de obrar en ella. “La libertad es una cárcel mientras haya un solo hombre esclavizado en la tierra” (p. 88). Y para liberarles, no cabe duda, “hace falta disciplina” (p. 89). Además, es inasequible al desaliento: “yo nunca me canso” (p. 89).

No le gustan los que no opinan como él (“No me gustan los que entran en la revolución porque se aburren”, p. 99). Por ello considera que ““El Poeta” no es un nombre para un terrorista” (p. 91), y ante el comentario de que “Yanek piensa lo contrario. Dice que la poesía es revolucionaria”, responde con su declaración de principios vital: “Sólo la bomba es revolucionaria” (p. 91). La vida es militancia, es lucha, es hacer pasar a la realidad por el escurridor de tus principios y conceptos predilectos. Y convertirla en algo irrespirable, añado yo.

Kaliayev, sin embargo, es un soñador, un gozador al que la vida (por la pesadez esa de los principios, que no descansan) convierte en un combatiente, seguramente a su pesar. No le queda más remedio: él querría estar en otras cosas, pero no le queda más remedio que actuar, por cuestión de principios. No puede quedar de brazos cruzados en este mundo tan injusto: debe comprometerse. Algo más tarde expresará lo que siente (p. 153): “Hay algo todavía más abyecto que ser un criminal: forzar al crimen a quien no ha nacido para él. Míreme. Le juro que yo no estaba hecho para matar”. Ante la rigidez de Stepan, defiende sensibilidades diversas: “Cada uno sirve a la justicia como puede. Hay que aceptar que seamos diferentes. Tenemos que querernos, si podemos” (p. 99). Le entiendo: yo sería Kaliayev; vaya usted a saber si, a mi manera, sin pistolas de por medio, no lo soy. Y siempre bregando con los “Stepans” que la vida me pone enfrente allá donde voy.

Pero no cabe duda de que debe sentirse solo: sabe que las organizaciones e instituciones, sean del tipo que sean, están en mano de los “Stepans”, no de los

“Kaliayevs”. “A veces tengo la sensación de que no me comprenden / Sólo que la vida sigue pareciéndome maravillosa. Amo la belleza y la felicidad. Por eso es por lo que odio el despotismo” (p. 101)”. Inevitable, su conclusión: “Un pensamiento me atormenta: nos han convertido en asesinos” (p. 103). Terrible conclusión: ¿y si fuera verdad?

En el Acto segundo se plantea la acción que genera el intenso intercambio de ideas de la obra, y el tema básico de los límites, de los medios y los fines. Annenkov comienza debatiendo con Dora, y expone esa concepción que antes le contraponía a Stepan: “Yo no he dominado nada. Sabes que echo de menos los tiempos de antes, la vida brillante, las mujeres... Sí, me gustaban las mujeres, el vino, aquellas noches interminables” (p. 108). Dora da en la clave: “Me lo sospechaba, Boria. Por eso te quiero tanto. Tu corazón no ha muerto. Y es preferible que desee todavía el placer a ese horrible silencio que se instala a veces en el mismo lugar del grito” (p. 109). Estoy con ellos: el mundo es ese jodido escenario que te ha puesto en esta tesitura empobrecedora, y debes dedicar tiempo y esfuerzo a estas batallas en vez de disfrutar de la belleza, pero... esto de vivir, objetivamente considerado, merece la pena (en un determinado momento del Acto Cuarto alguien confesará “no he tenido tiempo de ser joven” (p. 151); ¡Qué gran tragedia!). Igual cambia nuestra suerte...

Sin embargo, Kaliayev no es capaz de tirar la bomba y matar al Gran Duque cuando debía hacerlo. No hubo miedo, sino que su razón es clara: “iban niños en el carruaje del gran duque”. Stepan sigue fiel a sus conceptos y reprocha la inactividad: “era demasiada gente, supongo, para nuestro poeta” (pp. 111-112). No le da tregua: “La Organización te había ordenado que mataras al gran duque”. La respuesta de Kaliayev la firmaríamos casi todos: “Es verdad. Pero no me había pedido que asesinara niños” (p. 113). Después se dirá, en el Acto Cuarto: “Una idea puede matar a un gran duque, pero difícilmente llega a matar niños” (p. 148). Efectivamente, es así por más terrible condición que pueda tener un niño (la gran duquesa confesará después que “Mi sobrina tiene mal corazón”, p. 151). En caso contrario, la Justicia que pretendemos se prostituye inevitablemente.

Dora necesita una respuesta: “¿Tú podrías, Stepan, con los ojos abiertos, tirar a quemarropa sobre un niño?”. La respuesta de Stepan es aterradora: “Podría, si la

Organización lo ordenara” (p. 114). “Qué asco”, pienso yo: no hay concepto que justifique esto. Pero Dora no se queda atrás: “Abre los ojos y comprende que la Organización perdería su poder y su influencia si tolerara, por un solo momento, que nuestras bombas aniquilaran niños”. Stepan sigue siendo un duro (yo no daba un duro por él): “No tengo bastante corazón para esas tonterías. El día en que nos decidamos a olvidar a los niños, seremos los amos del mundo y la revolución triunfará”. Dora contesta con descarnada sensatez: “Ese día la humanidad entera odiará a la revolución”. Stepan concluye: “Qué importa, si la amamos lo bastante para imponerla a la humanidad entera y salvarla de sí misma y de su esclavitud” (p. 115). La revolución de Stepan nos resulta odiosa: no vale dos higos.

Annenkov sigue el debate, sosteniendo nuestra opinión: “Pero cualesquiera que sean tus razones, yo no puedo dejarte decir que todo está permitido. Cientos de nuestros hermanos han muerto para que se sepa que no todo está permitido”. Stepan también sigue, odioso y temible, a lo suyo (y no diré maquiavélico porque no es del todo exacto el adjetivo en su caso, como sabe cualquier politólogo): “Nada de lo que pueda servir a nuestra causa está prohibido” (p. 116). “Hasta en la destrucción hay un orden, hay límites”, apunta Dora. Y el injusto Stepan (violentamente), remacha: “La verdad es que vosotros no creéis en la revolución (Todos se levantan menos Yanek). Vosotros no creéis. Si creyérais totalmente, completamente, en ella, si estuviérais seguros de que con nuestros sacrificios y nuestras victorias llegaremos a construir una Rusia liberada del despotismo, una tierra de libertad que acabará por cubrir el mundo entero, si no dudárais de que entonces el hombre, liberado de sus amos y de sus prejuicios alzaría al cielo la cara de los verdaderos dioses, ¿qué pesaría la muerte de dos niños? Admitiríais que os asisten todos los derechos, todos, ¿me oís? Y si esta muerte os detiene es porque no tenéis seguridad de estar en vuestro derecho. No creéis en la revolución” (p. 117). Son expertos en el chantaje emocional: esto es así, sólo así (¡qué terrible su así, además!), y quien no opine como yo está contra mí y es un traidor. Expertos en mandar, en juzgarlo todo y, evidentemente, en condenarlo todo: el mundo está lleno de ellos. Yo nunca he mandado, y cada día juzgo menos: me interesa menos juzgar que vivir. Kaliayev añadirá algo después (p. 132) que no hay felicidad en el odio. Así es.

Personalmente prefiero no creer en la Revolución si la Revolución es eso. Prefiero no creer en revoluciones, dioses ni ideas a ese precio ni con esas compañías

“stepanescas”. Kaliayev pone voz a mis pensamientos: “... matar niños es contrario al honor. Y si alguna vez, en vida mía, la revolución llegara a separarse del honor, yo me apartaría de ella” (p. 119). Stepan sigue en sus trece, los fanáticos son así: “...el terror no es para los delicados” (p. 120). Será que soy un delicado. No: será que soy un “justo”. Dora lo dirá algo después (p. 132): “No somos de este mundo, somos justos (...) ¡Ay, piedad para los justos” (p. 132).

Kaliayev, Kaliayev, a veces expresas mis pensamientos mejor que yo. Ya en el Acto tercero eres incisivo, Kaliayev de mis entretelas: “...me dijo que no había felicidad para él fuera de nuestra comunidad. “Estamos nosotros, decía, la Organización. Y después no hay nada. Es una orden de caballería”. ¡Qué lástima, Dora!” (p. 128). Me recuerda a aquel comunista del que hablara alguna vez Jorge Semprún por algún sitio, que iba por Venecia (o era Florencia, ahora tengo la duda) mirando hacia el suelo para no ver la belleza de tanto *palazzo*. ¡Qué lástima de hombre!

En el Acto IV se le da la vuelta de tuerca al debate con un nuevo debate, ahora en prisión, entre un representante cínico del cínico orden y el idealista justo. Tengo un conflicto con ello: Skuratov, Director del Departamento de Policía, habla con la sensatez y el cinismo de quien conoce cómo funciona el mundo, y Kaliayev con el idealismo de quien no lo acepta. Y aunque quiero estar con Kaliayev, cada día estoy más convencido de que los Skuratov controlan el cotarro. Por eso, cada día actúo más por convicción moral pero con muy poca esperanza: sé que debo dar el paso al frente y lo doy, me comprometo porque es un deber ético, aunque esté convencido también de que servirá para muy poco.

El debate comienza con la primera en la frente: “Se comienza por querer la justicia y se acaba organizando una policía” (p. 144). Miremos las revoluciones triunfantes y... en fin, me callo. Prefiero no seguir, que todavía falta para llegar a la noche.

Se mata (con límites) pero también se muere, es la regla del juego: Kaliayev llega a confesar que “Si no muriera, entonces sí sería un asesino” (p. 152). Annenkov pretende aclarar lo que es justo: “Es un orgullo que pagamos con nuestra vida. Nadie puede ir más lejos. Es un orgullo al que tenemos derecho”. Dora da en el clavo: “¿Estamos seguros de que nadie irá más lejos? A veces, cuando escucho a Stepan, siento miedo. Quizá lleguen otros que fundarán su autoridad en nosotros para matar y que no pagarán con sus vidas”. Coincido con ella. También con Annenkov cuando contesta que “Eso

sería una cobardía, Dora”. Dora me deja helado: “¿Quién sabe? Tal vez eso sea la justicia. Y entonces nadie se atreverá ya a mirarla de frente” (pp. 162-163). Si esa es la Justicia, con mayúscula, yo me quedo con mi madre, parafraseando al propio Camus. Pero me temo que las revoluciones aparentemente triunfantes quedarán en manos de los “Stepans”. Bajo el nombre de “Cuaderno poético del bolchevique sentimental”, vaya título, publiqué una vez una serie de poemas que terminaban con uno titulado “Desengaño anunciado del bolchevique sentimental”, y que decía así: “¿Hasta cuándo seguiré / apoyando apasionadamente revoluciones / para después disentir, porque aquello que vino / no era / eso que yo pretendía? / (no se modificó nunca la mentalidad de los hombres, / nada bueno podíamos construir). / ¿Hasta cuándo levantando banderas rojas / para que otros administren la Victoria? / ¿Cuándo asimilaré que el hombre / no tiene remedio?”. Vayan a saber si llevaba razón, ya entonces...

Mucha muerte hay en la obra de Camus, para mi gusto, aunque es inevitable. Dora, en el Acto Quinto, tiene las palabras exactas: “Si la única solución es la muerte, no vamos por buen camino. El buen camino es el que conduce a la vida, al sol. No se puede tener siempre frío” (p. 161). Cierto. Luego añadiré una frase que puede resumir lo que piensa un “justo” cuando mira hacia atrás: “Pero yo elegí esto con el corazón gozoso y ahora continúo con el corazón triste. Ésa es la diferencia. Somos prisioneros” (p. 163).

No quiero esta justicia.

Hay una delgada línea roja que diferencia al héroe del asesino: cuántas veces el asesino no es más que un presunto héroe que no triunfó, mientras que el héroe es ese asesino que salió victorioso. Nos lo enseñaron Borges y Umberto Eco: los teólogos borgianos y esos santos y herejes que no era fácil distinguir en “El nombre de la rosa” (metáfora de otras reflexiones ensayísticas suyas) lo atestiguan. La línea es delicada. Leonardo Sciascia también nos enseñó algo de esto, pero no tengo espacio para extenderme.

Hay tierras en las que los espejos están trucados: los terroristas se miran en ellos y ven reflejados a héroes. Malo. Hay que mirar mejor. Hay que saber mirar. Hay que dejar de amaestrar a los espejos para que devuelvan lo que quieres ver. No es ético hacer eso: induce a error.

Resumiendo, que el terrorismo ya no se lleva ni en los mangos de los paraguas, afortunadamente. Ya no es ético eso de pegar tiros y matar al personal, no. Pero cuando eso todavía se llevaba, quizás porque en algunos casos era una triste necesidad, Camus nos enseñó que incluso entonces no todo estaba permitido. “Si Dios no existe, todo está permitido”, ponía Dostoievski en boca de alguno de sus atormentados Karamazov (no sé cuál, me lío con ellos: ¡son tantos!), pero no es así: creo que Dios no existe, pero no todo está permitido. No todo puede estar permitido. No todo fin justifica todos los medios. No. El fin más noble puede emputecerse por utilizar medios inadecuados.

Camus, en su día, en un momento difícil, nos lo enseñó con esta obra (y con otras obras, entre ellas su vida). Nos enseñó a ser justos.

No es pequeña tarea. Y merece este homenaje.

Albert Camus, un hombre singular y rebelde

Carlos Benítez Villodres

El próximo 7 de noviembre de 2014 se cumplirán 54 años de la muerte de Albert Camus. Este hombre singular e inconformista, erudito y aislado, es considerado actualmente, siempre lo fue, como un incansable y valiente paladín de los derechos humanos en un mundo totalmente henchido hasta sus más intrínsecos rincones de manipulaciones, patrañas, embrollos, injusticias...

Albert Camus tuvo pocos amigos y un número reducido de enemigos, la mayoría de ellos solapados. Su hija Catherine dice: “Estaba solo porque pensaba que la ideología debía de estar al servicio del hombre y no al revés. Por eso luchaba contra cualquier tipo de totalitarismo, incluido el comunismo. Esa posición hacía que la izquierda le considerara demasiado a la derecha, y que la derecha no le viera dentro de su ideología. Por eso nunca tuvo un apoyo político tras él”. Marginado, pues, por el mundo de la política y por el de las ideologías, Camus entabló amistad con los exiliados en Francia, tras la guerra civil española, Santiago Casares Quiroga (ministro de Marina, de la Gobernación, de Obras Públicas y último presidente del Consejo de Ministros de la Segunda República Española) y con su hija, María Casares, gran actriz del cine y del teatro franceses, “que era la verdad y la vida, refiere Catherine Camus, y tenía una fuerza extraordinaria”. María Casares, la segunda hija del político español, dijo de Camus que “era un hombre apasionado por vivir y encontrar la verdad”.

Albert nunca acató la disciplina de ningún partido político. “No camines delante de mí, manifiesta el escritor francés, puede que no te siga. No camines detrás de mí, puede que no te guíe”. Durante su caminar por los mundos de la filosofía y de la literatura, Camus se declaró totalmente contrario a los absolutismos de derecha e izquierda. Atacó férreamente al fascismo en todos sus campos, rechazó al comunismo hasta sus raíces más profundas y opuso un sinfín de reparos al socialismo paupérrimo de su época. “Me decían, escribió Camus, que eran necesarios unos muertos para llegar a un mundo donde no se mataría”, pero para el adalid del sinsentido el fin nunca justifica los medios. “El éxito, refiere Albert, es fácil de obtener. Lo difícil es merecerlo”.

En 1943, año en el que se conocieron Jean Paul Sartre (París, 21 de junio de 1905-ibíd., 15 de abril de 1980) y Albert Camus (Mondovi (actualmente llamada

Drean), departamento de Constantina, Argelia francesa, 7 de noviembre de 1913-Villeblevin, Borgoña, Francia, 4 de enero de 1960), comenzó a fructificar en ellos una amistad ciertamente prolífica e inmaculada. Ambos son filósofos y escritores, existencialistas y ateos... Además, las creaciones filosóficas-literarias de los dos pensadores conmocionan y alborotan a la Europa de las décadas de los 40 y 50. Sartre publica *La náusea* (1938), *El ser y la nada* (1943), *La puta respetuosa* (1946). Camus escribe *El mito de Sísifo* (1942), *Calígula* (1945), *Estado de sitio* (1948), *Los justos* (1949). Para ellos, el hombre se halla incrustado en la realidad de la vida hasta que deja de existir. Una realidad nacida de la nada y abocada a la misma, donde lo vano y lo irracional, arraigados al desánimo, a la desidia y a la debilidad, reinan por doquier. Asimismo, el azar, totalmente incierto y fortuito, dictamina y conduce la existencia de cualquier ser humano, solventado, desde la negación absoluta, cada uno de sus problemas, dudas e incógnitas.

La amistad entre Sartre y Camus se fue debilitando a partir de 1948 a causa de ciertas divergencias que surgen entre ellos. Discrepancias estas sobre temas tan propios de la época como el capitalismo y el comunismo reinantes, la construcción de Europa en los años de la posguerra, la abolición de los regímenes dictatoriales en determinados países del orbe, las hostilidades -encubiertas o no- entre los Estados Unidos (EE UU) y la Unión Soviética (URSS), la involucración del tejido intelectual en la política mundial y en la de sus respectivas naciones...

Ya en 1951 Albert Camus publica *El hombre rebelde*. En esta obra, su autor arremete contra una izquierda que, encasillada en su propio credo de ideas obstinadas y despóticas, se ha vuelto más tradicionalista que la derecha a la que rechaza y ataca con su palabra y su modus vivendi. En el número 82 de la revista *Les Temps Modernes*, cofundada por Maurice Merleau-Ponty y Jean Paul Sartre en 1945, se critica con una crueldad extrema el libro *El hombre rebelde*. A raíz de este riguroso texto se entabla un duro cruce de recriminaciones entre Camus y Sartre que afianza aún más la muerte de una amistad, que ya se encontraba enferma y desahuciada. En *Los comunistas y la paz* (1952), Sartre lo deja claro: “Un anticomunista es un perro”, refiriéndose a Camus. Y, tras la publicación de esta obra, corta definitivamente con Albert, a quien le recrimina posteriormente el hecho de haber recogido el Nobel de Literatura en 1957, el mismo que él rechaza en 1964 por considerarlo un desprestigio para su persona, para su labor literaria y para su partido. El Nobel de Literatura se lo concedió la Academia Sueca (el

16 de octubre de 1957 se lo comunicó a Camus) por “el conjunto de una obra que pone de relieve los problemas que se plantean en la conciencia de los hombres de hoy”.

Otro gran amigo de Camus fue su profesor de primaria Louis Germain a quien dedicó el discurso del Premio Nobel. Transcurrido un brevísimo tiempo (cuatro semanas) desde el anuncio del premio, Camus escribió, el 19 de noviembre de 1957, a su profesor esta carta: *Querido señor Germain: Esperé a que se apagara un poco el ruido que me ha rodeado todos estos días antes de hablarle de todo corazón. He recibido un honor demasiado grande, que no he buscado ni pedido. Pero cuando supe la noticia, pensé primero en mi madre y después en usted. Sin usted, sin la mano afectuosa que tendió al niño pobre que era yo, sin su enseñanza y su ejemplo, no hubiese sucedido nada de todo esto. No es que dé demasiada importancia a un honor de este tipo. Pero ofrece por lo menos la oportunidad de decirle lo que usted ha sido y sigue siendo para mí, y de corroborarle que sus esfuerzos, su trabajo y el corazón generoso que usted puso en ello continuarán siempre vivos en uno de sus pequeños escolares, que, pese a los años, no ha dejado de ser su alumno agradecido. Lo abrazo con todas mis fuerzas. Albert Camus.* Entrañable y conmovedora esta misiva del intelectual francés.

Ciertamente, “la educación, refiere Mauricio Macri, es el mejor instrumento para luchar contra la pobreza, para construir una sociedad mejor, con igualdad de oportunidades... Sin educación no hay libertad...”, y “la libertad, manifiesta Manuel Azaña, no hace ni más ni menos felices a los hombres; los hace sencillamente hombres”.

También tuvo una gran amistad con otro profesor suyo, Jean Grenier (15 años mayor que él). Camus lee todos los libros que le presta Grenier. Hablan sobre diversos temas: las políticas europeas, el comunismo y el socialismo, la situación política y social de Argelia, etc. En su biografía de Camus, Olivier Todd compara el temperamento de maestro y alumno: “A Camus le gusta admirar a muertos y vivos mientras que Grenier acumula crueldades y reticencias... El estudiante, a pesar de sus quejas, anhela la felicidad; en cambio, el profesor no... Lleno de salud, el adulto disfruta menos que el joven, presa de gripes y fiebres”. Aun existiendo entre ambos variadas divergencias, la amistad arraigó y fructificó en ellos. Para Camus y Grenier su amistad fue, según Aristóteles, “un alma que habita en dos cuerpos; un corazón que habita en dos almas”.

CREACIONES

Sobre Camus

Decía Camús que no había nada más absurdo que morir en un accidente convencido no del sin sentido del mundo sino de la falta de sentido del mismo y lo decía un día antes de morir en un absurdo tan fulminante que ni siquiera diez segundos antes lo imaginó por eso es tan importante vivir la vida con dignidad entre dolor y belleza.

Francisco Muñoz Soler

F. MORALES LOMAS

EL ALUMNO

A José Antonio Rodríguez

PERSONAJES

JEFE DE ESTUDIOS

ALUMNO

ACTO ÚNICO

(En el despacho del JEFE DE ESTUDIOS. Éste está bastante enfadado con el ALUMNO. Tiene un largo historial de infracciones contra la dignidad de las personas, sus compañeros, los profesores... El JEFE DE ESTUDIOS está desesperado. Después de haber sido expulsado en varias ocasiones del centro, ya no sabe qué hacer con él. Su última aventura ha sido pegarle fuego a varias papeleras del instituto. Los nervios le hacen perder momentáneamente la memoria al aguerrido JEFE DE ESTUDIOS.)

JEFE DE ESTUDIOS.- A ver, Pablito, dime tú, ¿por qué eres tan cabrón?

ALUMNO.- Yo no me llamo Pablito... Además, cabrón es una palabrota muy fea. No se dicen palabrotas. Debería de saberlo.

JEFE DE ESTUDIOS.- A ver, entonces tú, cómo coño te llamas, que me tienes hartó.

ALUMNO.- ¿No se sabe mi nombre? Si estoy aquí todos los días.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Me vas a decir cómo te llamas?

ALUMNO.- No.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Cómo que no? ¿Tú de qué vas?

ALUMNO.- ¿Usted no es el jefe de estudios? Pues el jefe de estudios tiene que saber los nombres de los alumnos del instituto. ¡Menudo jefe de estudios si no!

JEFE DE ESTUDIOS.- Niño, ¿tú de qué vas? ¿Me estás chuleando?

ALUMNO.- *(Guarda silencio.) (...)*

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Alzando la voz.*) Que de qué vas te estoy preguntando.

ALUMNO.- No hace falta que grite. Yo no soy sordo.

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Buscando el nombre del alumno entre sus papeles.*) ¡Ah, que no eres sordo! ¿Y cuándo el profesor te decía que dejaras de tocar el tambor en la mesa no lo oías?

ALUMNO.- Entonces no lo oía. Como estaba tocando el tambor.

JEFE DE ESTUDIOS.- Claro.

ALUMNO.- Normal, si yo toco el tambor, no oigo lo que me dice nadie. Será porque estoy tocando el tambor.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Y tú qué quieres, tocarme los huevos?

ALUMNO.- ¡Uy! Eso sí que es una palabrota feísima. Esas cosas no se dicen a los alumnos, profe, nos enseña malos hábitos.

JEFE DE ESTUDIOS.- Malos hábitos ¿eh? (*Encuentra al fin su nombre.*) Mira tú, Juanito de los cojones, me tienes harto. ¿Sabes lo que significa la palabra harto?

ALUMNO.- Cansado.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¡Vaya, veo que sabes sinónimos!

ALUMNO.- Eso qué es.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿No sabes qué son sinónimos?

ALUMNO.- No.

JEFE DE ESTUDIOS.- Bueno, dejémoslo. ¿Tú sabes por qué estás aquí?

ALUMNO.- No.

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Indignado.*) ¿No sabes por qué estás en jefatura de estudios?

ALUMNO.- No. (*Piensa.*) ¿Por tocar el tambor?

JEFE DE ESTUDIOS.- Por tocar el tambor no. Sabes perfectamente que por tocar el tambor en esta ocasión no es.

ALUMNO.- ¡Ah, ya sé! Porque le di un beso a la Loli... pero fue sin querer.

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Inflamado.*) Ni Loli ni hostias.

ALUMNO.- Ha dicho de nuevo una palabrota. Usted dice muchas palabrotas. (*Como reconviniéndole.*) Ay, si lo oyera mi madre, le diría que le iba a lavar la boca con lejía o que le iba a picar la lengua. (*Se sonríe al decirlo.*) Mi madre siempre dice eso. Tiene mucha gracia. ¿A que tiene mucha gracia mi madre?

JEFE DE ESTUDIOS.- Con que con lejía. (*Enfurecido.*) ¿Y por qué no te echa a ti la lejía en los huevos? Que me tienes hasta el copete.

ALUMNO.- A mí no me tiene que hablar tan soezmente

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Soezmente? ¿Tú sabes qué significa soezmente?

ALUMNO.- (*En su papel.*) Le voy a poner una reclamación. Y seguro que le abren un expediente.

JEFE DE ESTUDIOS.- Un expediente. Mira, mira como tiemblo.

ALUMNO.- Usted se ríe de mí y me dice palabrotas. Habla muy mal, y grita. A los alumnos hay que hablarles con amabilidad y no gritándoles. Parece usted el alumno y yo el profesor.

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Furioso. Se levanta, hace aspavientos.*) ¿Que tú me vas a poner una reclamación? ¿A mí? ¿Tú a mí? Y un mojón.

ALUMNO.- Eso es otra palabrota. (*Reconviniéndole como a los niños.*) Ay, ay, ay, que le van a picar la lengua.

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Se acerca a él inquisitivo y el niño echa el cuerpo hacia atrás.*) Mira, si a ti se te ocurre ponerme una reclamación (ahora que nadie nos oye) te doy hostias hasta en el carnet de identidad.

ALUMNO.- Me está amenazando. Eso es un delito. Amenazar a un niño es un delito. Sabe que lo puedo denunciar.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Un delito? ¿Y lo que tú haces todos los días qué es?

ALUMNO.- Usted me amenaza, eso sí es un delito.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Que te amenazo, que te amenazo dices?

ALUMNO.- Sí.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Y tú qué cojones le estás haciendo al centro? (*Mira el informe del alumno que tiene en las manos.*) Día 3 de octubre, expulsado por tocar en la clase. Día 16 de octubre, expulsado por tocarle el culo a una niña. Día 22 de octubre, expulsado por pelearse con un compañero al que gritaba hijo de puta. Día 15 de noviembre, expulsado por reírse del profesor... ¿Sigo?

ALUMNO.-...Un momento, yo no le toqué el culo a nadie. Fue sin querer.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Que fue sin querer?

ALUMNO.- Sí.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Sin querer dices?

ALUMNO.- Sí.

JEFE DE ESTUDIOS.- O sea, que la niña te puso el culo en la boca y te dijo aquí lo tienes.

ALUMNO.- (*Se echa a reír.*) Usted es gracioso. Si no se enfadara tanto, sería hasta gracioso. Pero no fue así. Yo no le hice nada.

JEFE DE ESTUDIOS.- Tío, pero si le dejaste el pellizco firmándole el culo.

ALUMNO.- Eso se lo hizo ella para echarme a mí la culpa. Esa niña es muy perversa.

Fíjese si es mala que se ha quedado embarazada y ha huido de su casa con su novio.

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Baja un poco el tono.*) Mira, tío, déjate de rollos. Tú tienes aquí un historial delictivo más grande que El Vaquilla.

ALUMNO.- ¿Y ese quién es?

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Recuerda.*) Pero no solo aquí... (*Hostigándolo.*) A ver, dime, ¿qué le haces tú a tus gatos?

ALUMNO.- ¿Y mis gatos qué tienen que ver ahora aquí?

JEFE DE ESTUDIOS.- Dime, qué le haces tú a tus gatos. Responde.

ALUMNO.- Yo nada.

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Alzando la voz.*) Que me digas qué cojones le haces a los gatos, coño.

ALUMNO.- (*Se ríe.*) Los meto en la bañera y comienzan a maullar y dar saltos. (*El*

JEFE DE ESTUDIOS *sonríe al ver la cara de mala uva del niño.*) Se ha reído. Usted se ha reído. ¿A que está guay?

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Serio de nuevo.*) Pero, tío, tú estás como una regadera, cómo se te ocurre meter a los gatos en la bañera.

ALUMNO.- Para que buceen. (*El JEFE DE ESTUDIOS se ríe a hurtadillas.*) Le he visto. Le he visto reír de nuevo. (*El ALUMNO sonríe también.*) ¿A que tiene gracia?

JEFE DE ESTUDIOS.- Tío, tú eres un calavera, ¿cómo se te ocurre martirizar a los gatos haciéndolos que buceen en la bañera? Pero tú no sabes que lo que menos le gusta a los gatos es el agua.

ALUMNO.- Claro que lo sé. Por eso lo hago.

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Malvado, se detiene pensativo.*) ¿Y buceaban?

ALUMNO.- ¿Qué remedio? Sí. Cuando ven que se ahogan dan un salto espectacular y se salen de la bañera. Y no los veía en tres o cuatro semanas. Cuando de nuevo aparecían, se escondían al verme.

JEFE DE ESTUDIOS.- Normal. ¿Te crees que los gatos son imbéciles?

ALUMNO.- Pero era una broma.

JEFE DE ESTUDIOS.- Pero, vamos a ver, alma de cántaro, ¿tú crees que los gatos entienden de bromas?

ALUMNO.- ¿Por qué no? Yo sí entiendo de bromas.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Y tú qué eres, un gato?

ALUMNO.- (*Sonríe, relajado.*) Usted es un tío guay. Si no gritara tanto y dijera tantos tacos. Tiene gracia algunas veces.

JEFE DE ESTUDIOS.- A ver, ¿y tú por qué te crees que me encolerizas tanto?

ALUMNO.- ¿Eso qué significa?

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Por qué me cabreas tanto?

ALUMNO.- ¿Porque está harto de mí y de mis gamberradas?

JEFE DE ESTUDIOS.- ¡Exacto!

ALUMNO.- Pero usted me dice tacos.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Y?

ALUMNO.- Usted me dice tacos como mi madre.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Tu madre te dice tacos también? ¡Vaya! Entonces no soy yo solo. Y se puede saber qué te dice tu madre.

ALUMNO.- (*Pudoroso.*) Es que me da vergüenza contarlo.

JEFE DE ESTUDIOS.- Ahora resulta que tienes cortedad. Yo pensaba que la vergüenza te la bebiste con el biberón.

ALUMNO.- Me da vergüenza decirle a usted lo que dice mi madre.

JEFE DE ESTUDIOS.- Venga, no te hagas el remolón y dilo ya.

ALUMNO.- (*Cede y sonríe tímidamente al decirlo.*) Dice que la tengo hasta el chocho.

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Sonríe relajado.*) ¿Eso dice tu madre?

ALUMNO.- Sí.

JEFE DE ESTUDIOS.- Normal. Como que está de los nervios contigo y con tu gemelo pastilla va y pastilla viene. Por cierto, ¿y tu gemelo?, ¿qué hace en el otro centro?

ALUMNO.- Está expulsado.

JEFE DE ESTUDIOS.- Normal.

ALUMNO.- Es que cuando yo estoy expulsado él hace cualquier cosa para que lo expulsen también. Le gusta estar conmigo y así nos divertimos más. Yo no sé por qué lo han tenido que llevar a otro instituto.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿A lo peor será porque este lo ibais a destrozar entre los dos?

ALUMNO.- (*Sentimental.*) Yo quiero mucho a mi hermano. ¿Usted no sabe lo que sería capaz de hacer por mi hermano?

JEFE DE ESTUDIOS.- Lo que has hecho ahora, pegarle fuego a las papeleras, ¿no?

ALUMNO.- Yo no he tenido la culpa.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Y quién ha tenido la culpa?

ALUMNO.- La tele.

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Descolocado.*) ¿La tele?

ALUMNO.- Sí, es que la otra noche vi una película de pirómanos, y me dice mi hermano: ¿a que no eres capaz de pegarle fuego al centro?

JEFE DE ESTUDIOS.- Eso te dijo tu hermano.

ALUMNO.- Sí.

JEFE DE ESTUDIOS.- Y tú le haces caso a tu hermano.

ALUMNO.- Bueno, no. Lo que pasa es que a mi hermano lo han expulsado porque...

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Inocente.*) Le ha pegado fuego al centro.

ALUMNO.- Bueno, al centro no. A una niña.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Cómo, a una niña?

ALUMNO.- (*Sonríe sádico.*) Sí.

JEFE DE ESTUDIOS.- Tu hermano es un hijo de puta.

ALUMNO.- No diga eso, profe, que mi hermano es muy buena persona.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Y qué le ha pasado a la niña?

ALUMNO.- (*Sonríe.*) Está achicharrada.

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Enfurecido de nuevo.*) ¿Achicharrada?

ALUMNO.- Es que le echó antes gasolina. Y luego le prendió fuego.

JEFE DE ESTUDIOS.- Tú y tu hermano sois unos delincuentes.

ALUMNO.- ¿Por qué nos insulta? Era una broma.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Una broma dices?

ALUMNO.- (*Ingenuo.*) No quiso hacerle daño. Lo que pasa es que se prendió la ropa sin querer.

JEFE DE ESTUDIOS.- Deciros a ti y a tu hermano que sois unos hijos de puta delincuentes es algo muy, muy suave.

ALUMNO.- Pues yo no he hecho nada importante, solo pegarle fuego a unas papeleras.

JEFE DE ESTUDIOS.- ¡Ah, ya! ¿Tú eres el hijo de puta bueno, no?

ALUMNO.- (*Cabreado.*) ¿Sabe una cosa? Que me está tocando a mí los huevos ya. (*Se levanta de la silla en tono amenazador y alzando los brazos.*) Estoy harto de que me insulte. Usted es un cabrón por muy temprano que se levante. Nos tiene aquí a todos los alumnos acojonados. Sabe lo que le digo, que estoy harto de este centro. Que me voy, sabe, que me voy.

JEFE DE ESTUDIOS.- (*Tranquilo.*) ¿Que te vas? (*Le cierra la puerta antes de que salga.*) Tú no vas a ningún sitio. Y como trates de forzar la puerta, te hostio. (*El*

ALUMNO *se tira un pedo y el JEFE DE ESTUDIOS hace ademán de levantarle la mano.*) ¿En mi cara te vas a...?

ALUMNO.- *(Retrocede asustado.)* No me toque o le juro que...

JEFE DE ESTUDIOS.- ¿Qué, qué...?

ALUMNO.- *(Ataca al JEFE DE ESTUDIOS y le da un cabezazo en el estómago.)*

¡Cabrón! *(El JEFE DE ESTUDIOS no se espera la embestida y cae al suelo dolorido.*

El ALUMNO le da unos cuantos puntapiés.) ¡Cabrón! Ahora ya me puedes insultar con razón, gilipollas.

(Abre la puerta y se va mientras VA CAYENDO EL TELÓN.)

Calígula



REPÚBLICA DE VENECIA

Existen animales
que fueron engendrados por los dioses
o por sus legiones celestes.
Así, en Venecia,
es posible asistir al milagroso
espectáculo que palpita
en la tristeza verde
que anida en sus entrañas.
Cuentan los venecianos que cuando la laguna
inunda sus plazas y calles
y la neblina borra
la silueta de las iglesias,
se puede escuchar cómo
desciende sobre los canales
una legión de arcángeles
que incuban en sus aguas
a leones alados
y caballos áureos
que poco a poco ascienden
a las cornisas,
aleros, dinteles, columnas
y arquerías de los palacios
y a los escudos
de las casas patricias.
Allí permanecen, por siglos,
pétreos, como el símbolo
de la que en otro tiempo fue
República del mar Adriático.

José Sarria

El puño
Silvia Guerrero Rosa

“Me inclino con reverencia ante quienes se han dejado matar
sin devolver el golpe”
De “La Resistencia”, tercera carta: Entre el bien y el mal. **Ernesto Sábato**

He ayudado al prójimo a tomar por la costilla
ese hueco que le sirve de taza
y sigue el yugo torturando
el adiós en que no espera
la madre o una mano.

Cre(c)ed en mis certezas:
tomo por el labio la boca
y es larga la palabra,
pero el hombre come barro y come carne,
se agazapa y es la tierra
la que no comprende al verbo.

Ya se ha escrito la memoria
de la leche agria.

Sabedlo.

La ley que nos cobija es la misma
que a todas las cadenas riñe.

LA AVENTURA DE MIS SIETE VIDAS

(Fragmento)

Albert Torés García

*La nobleza del oficio de escritor está en la resistencia a la opresión,
y por lo tanto en decir que sí a la soledad.*

Albert Camus

Estaba muy feliz en el vientre de mi madre.

No conocía ni vientos ni nevadas ásperas
y todos los conflictos reducíanse a verme
crecer.

Entonces fue cuando quise ser poeta.

Tal vez por ello nací con bautismo doble,
lágrimas del sacerdote y de las enfermeras
y, a pesar de todo, contra todo dictado
de la ciencia de posguerra, decidí llorar
o vivir, que para el caso es lo mismo.
Luego también nacieron las paradojas
corrientes, iracundas a veces, inmortales siempre.

Boris Pasternak, celebrado por *El doctor Jivago*
recibía un Nobel que las autoridades de su patria
forzaban al rechazo.

La columna del ejército rebelde
con el comandante Che Guevara a la cabeza
se dirigía hacia La Habana entre cánticos cubanos
y poemas de Neruda.

La esperanza siempre ha tenido un color mutante.

Se ganó el Tour, la hoz y el martillo
camuflados en un cohete alcanzaron
la superficie de la Luna. De la Luna en fechas
para la superstición porque Buñuel que dio
formas de magia a la propia magia,
arrasó estatuillas y destellos en la ficticia
ciudad de Cannes. Por si fuera poco, a bordo del Azor,
el caudillo Franco pesca cachalotes medio adormecidos
entre las aguas cautivadoras del Cantábrico.

La esperanza se adentra por igual
en los tugurios de Nueva Orleans que en las lujosas mansiones
de la Côte d'Azur.

También fallecieron jazzmen como Lester Young
así como la voz del jazz.

Sordidez, mezquindad,
perlas de humo azul y algunas monedas rodando
por los suelos de los clubs de Harlem.
Nunca esa música había sido tan esencial.

Sólo la frase de Eleanora Fagan de Baltimore
nos permitió ver la historia pasada de todo un continente.
Billie Holiday fallecía repleta de tristeza,
poseída por la heroína y con un hombre vestido de negro
custodiando su cama en un lúgubre hospital de Nueva York
para que no se fugara.

Y, viéndose el texto llorar, también sus autores
lloraban frente a las resonancias de la desventura.
Ahora suena la orquesta de Count Basie
con la voz apagada de su estrella

más hermosa y la cara oculta de la Luna.

Así pasó en espacio frágil y desterrado
el año en que abrí los ojos al mundo
y quise ser poeta.

Pero leyendo a Camus, Albert Camus, desistí de inmediato.

La esperanza sigue la senda de los sabores mestizos.

Hubiese querido participar en La Resistencia,
haber sido autor de *La peste* o *L'étranger*
y el día de mi muerte haber llevado conmigo
en el asiento trasero de mi coche, un manuscrito salvable: *El primer hombre*.
Daba mis primeros pasos con la torpeza que me define
y Boris Pasternak, que apareció líneas arriba, fenece ahora como escritor soviético.

El viento ya no se anuncia en los cines de verano,
ni los soldados remontan el río Hudson en fragatas francesas:
Que lo sepaís, las ciudades se hicieron fugitivas
con una leva pincelada de carmín. Se sentía el taconeo de la vida,
pantallas donde las historias se hacían implacables.

A 3440 kilómetros por hora, nos atiborramos
de píldoras y temerosos de abandonar antiguas metrópolis, quizá
traspasar la velocidad del sonido por tres,
nos hicimos detener frente al Liceo de Málaga.

La esperanza ya tenía el color magenta de tus zapatos
y el brillo cristalino de tus ojos inquietos.
Buñuel regresa en medio de lo que se siente como escándalo
y nos espeta otra película para el gusto. Rubia platino
que dice ser Viridiana.

No son los estados en ceniza lo que asediamos
sino el postrero tormento de sus frutos: La utopía
sobre un cartel anunciador bien visible en el Cruce
de la Quinta Avenida con Central Park y, el Empire State

como testigo inconfundible.

Ahora vuelo

a 5832 kilómetros por hora.

La esperanza se traviste e intenta los heroicos mordiscos de la mediatarde.

Con una lluvia de confetis celebra la llegada

de los cines de arte y ensayo.

Jeanne Moreau se hace querer

por Jules y Jim

al tiempo que Truffaut diseña una calle de Málaga como canal veneciano.

¡Cuánto lloré en el entierro de Georges Braque! También lo hice

cuando la joven oficial del ejército soviético, Valentina Tereshkova,

fue escrita en prensa como la primera mujer volando al espacio.

El primer y gigantesco orgasmo interplanetario o la evidencia de un paisaje onírico.

Ahora que caigo en la cuenta

¿Sabes que ya abordé

el tren de Glasgow en *El hombre del puente*?

Tuvo que ser la audacia de la modernidad

al estilo más clásico de los asaltos en el Lejano Oeste

lo que tanto me fascinara.

2.631.884 libras esterlinas, -dice Scotland Yard-.

Y la esperanza se reformula en los lindes transgredidos

como fruta de la pasión tomada a mordiscos.

Después un tipo del Ministerio de Información y Turismo

nos aclaró: "Spain is different". Tuve que salir corriendo,

refugiarme en una sala de cine, empaparame de Irma La Dulce y de Los Pájaros.

Beber tequilas y dry martinis con Billy Wilder y Alfred Hitchcock.

Un golpe de suerte me permitió compartir mesa con Jack Lemmon, Shirley Mac Lane,

Tippi Hedren y Rod Taylor.

Entonces, quise ser poeta, gendarme, héroe, prostituta, cleptómana, maquillador,

quise ser mundo, en definitiva.

Esa manía de sucumbir por dar trabajo a la ciencia.

Edith Piaf, Luis Cernuda, Carmen Amaya y Jean Cocteau y toda la película del crimen de John Fitzgerald Kennedy.

La esperanza, a veces, sigue al féretro
de los dioses, cuando los hombres se arrodillan buscando una sólo imagen.

La esperanza es poesía de la velocidad,
del bullicio y de la confusión.

Vuelvo una vez más a mis puntos de partida.

Desorientado

Como un soldado perdido
que vaga,
solitario y deshabitado,
por bosques y otras soledades medioambientales
ubicadas entre ciudades destrozadas por la barbarie.
Desconocedor de las circunstancias de las batallas,
de si la guerra ha terminado
o es que no se escuchan armas por otras razones.
Entre cadáveres excesivamente abandonados,
expectante,
con el fusil en perfecto estado de revista,
por si la legítima defensa es
todavía más legítima de lo normal.
Desorientado.

Antonio J. Quesada (inédito)

HOY, ASÍ SOY YO

Juego con las palabras. Y mi mente
brumosa es hoy un río sin campanas.
¿Dónde está aquel jardín que tú engalanas?
¿Por qué la mar me baila indiferente?

¿Cuándo me extasiaré con la naciente
luz que me abraza todas las mañanas?
¿Beberé cielo azul de tus fontanas...,
o aquellos lodos de cristal hiriente?

Tal vez golpeen mil veces mi alma
los toros alocados de la vida,
pero ni así enmudecerán mi voz.

Hoy..., sólo soy un ser de un mar sin calma,
cautivo de la noche sumergida
bajo un mundo de código feroz.

Carlos Benítez Villodres
Málaga
(Del libro “Autobiografía en 7 x 7 sonetos”)

Extranjero

Me equivoqué de mundo y ahora visto
un traje equivocado.

Mi vida tiene visos
de sombrajos infames que proyectan
los fantasmas de un tiempo
que no es mío ni engarza
los oros de la dicha que buscaba.

No es que buscara Jauja,
ni tierras prometidas por un dios
despiadado. Quería solamente
vivir en ser humano,
con honra y dignidad.

He trabajado siempre
el pan que me alimenta.

Procurando la dicha
de los míos, de todos,
me entregué a los oficios
más allá del deber.

Esta tierra no es mía, ciertamente
pues ningún estamento reconoce
los trigales que siembro.

El mito de Sísifo



Chus Campos