

Enfermedad y caída en Albert Camus

Illness and Fall in Albert Camus

David MONTERO BOSCH
(Universidad de Valencia)

Recibido: 29/09/2015

Aceptado: 05/04/2016

Resumen

Este artículo está centrado en el tema de la enfermedad en Albert Camus. Se hace especial hincapié en su última novela publicada, *La Chute*. El tema de la enfermedad es usualmente enfocado en relación con la muerte y la finitud en la literatura y la filosofía. En este artículo se enfoca en relación con la experiencia existencial de la enfermedad como decaimiento de la plenitud vital. El caso de Albert Camus es especialmente significativo por su condición de enfermo crónico y porque la enfermedad ocupa un lugar destacado en sus obras literarias. Aquí se ha escogido *La Chute* porque ofrece una riqueza de niveles interpretativos sin parangón en la obra *camusiana*. Se propondrá dos niveles distintos de lectura. La distinción y análisis de estos dos niveles permitirá una conclusión más matizada de las relaciones del autor con su obra y de la polémica en torno al papel social del intelectual. La conclusión de este artículo difiere tanto de los críticos que se limitan a considerar la obra en función de su polémica con Jean-Paul Sartre, cuanto de los que la interpretan como una confesión enmascarada.

Palabras clave: Camus, enfermedad, nihilismo, hedonismo, dominación, violencia, Dostoievski, confesión, Nietzsche.

Abstract

This article focuses on the theme of illness in Albert Camus. Special emphasis is placed on his last published novel, *La Chute*. The issue of disease is usually focused in relation to death and finitude both in literature and philosophy. This article focuses on the relation between the existential experience of illness and the decay of the plenitude of life. The case of Albert Camus is especially significant for his chronic illness and because disease has a prominent place in his literary works. Here *La Chute* is chosen because it offers a great richness of interpretative levels

unparalleled in other *camusian* works. Two different reading levels are proposed. The distinction and the analysis of these two levels will allow for more nuanced view of the relationship of the author to his work and of the controversy about the social role of the intellectual. The conclusion of this article differs both from the critics who only consider the novel in relation to the polemic with Jean-Paul Sartre, and those who interpret it as a disguised confession.

Keywords: Camus, illness, nihilism, hedonism, dominance, violence, Dostoevsky, confession, Nietzsche.

1. La enfermedad

En 1930 el equipo junior del Racing Universitario de Argel tiene como guardameta a un joven estudiante de bachillerato llamado Albert Camus.

En diciembre de ese mismo año Camus padece la primera crisis de tuberculosis. Debe ser hospitalizado y pronto es evidente que su carrera de futbolista ha terminado. Las secuelas de la enfermedad no sólo le privan del deporte, algo menos insustancial de lo que puede parecer a primera vista, sino que le abren al problema de la muerte desde una edad muy temprana.

Probablemente los finales de dos de sus primeras grandes obras, *El extranjero* y *El mito de Sísifo*, están marcados por esta circunstancia, mediada por el concepto del absurdo, tal como Camus lo entiende, es decir, como la falta de sentido o de unidad entre el mundo y la persona. Meursault, el protagonista de la primera, encuentra una paradójica felicidad en su celda de la prisión a pocas horas de su ejecución. En la segunda, Sísifo, el paradigma del hombre absurdo, carga su roca por la pendiente en un interminable esfuerzo sin significado. Sin embargo, “la lucha misma para alcanzar las cimas basta para llenar el corazón de un hombre. Hay que imaginarse a un Sísifo feliz”¹.

Pero este artículo se centra en los reflejos de la enfermedad en la obra de Camus considerándola de manera separada al desasosiego por la muerte. Cuando se habla de enfermedad, se hace habitualmente con el horizonte inmediato o con el trasfondo de la finitud y la extinción. Lo que a mí me interesa, sin embargo, es la dolencia como manera de vivir, como carga adherida al aquí y ahora de la existencia y los efectos sobre el proyecto vital y del pensamiento filosófico-literario camusiano².

¹ *Le Mythe de Sisyphe*, en J. Lévi-Valensi y R. Gay-Crosier (eds.), *Œuvres complètes, Vol I*, Paris, Gallimard, 2006, p. 304. En adelante citado como OC seguido del n° del volumen. Las traducciones son personales.

² Más parecido a Chéjov (“Una historia aburrida”) que Tostói (*La muerte de Iván Ílich*). Cf. Sánchez Durá, Nicolás: “Del sentido religioso de la vida en Tolstói, a la melancolía de Chéjov”, *XI Congreso Internacional de Antropología Filosófica*, “La interculturalidad en diálogo: estudios filosóficos”, pp.

2. *La caída*, una obra simbólica

Se considera habitualmente que la *La caída* (*La Chute*, 1956) es la novela que expresa de manera más contundente el sentimiento de fracaso vital de Camus. Sin embargo, si hemos de hacer caso de sus declaraciones, él rechaza vehementemente que el personaje principal, que se llama a sí mismo Jean-Baptista Clamence, sea su sosias. “He aquí, entre paréntesis, mi único punto en común [el no ser cristiano] con el tal Jean-Baptiste Clamence, con el que algunos se obstinan en querer identificarme”³. Puede explicarse que los intérpretes de la obra puedan pasar por alto declaraciones tan explícitas como la anterior porque la novela es atípica en muchos sentidos y parece abrirse a una multiplicidad de sentidos no siempre evidentes. Aunque Camus advierte que toda su obra es simbólica, existe en él la preocupación constante por destacar el significado principal de lo que escribe. “Un símbolo sobrepasa siempre a quien lo usa y le hace decir en realidad más de lo que dice conscientemente. A este respecto, el medio más seguro de captarlo es no provocarlo, empezar la obra con un ánimo no premeditado y sin buscar sus corrientes secretas”⁴. En sus demás obras, de acuerdo con ello, la preocupación por dejar bien sentado el significado primario de su simbología había sido constante, con más o menos énfasis. Los críticos encontraban fácilmente en ellas “el sentido” del texto: Meursault es el hombre absurdo, la peste es el totalitarismo, Calígula, el hombre absurdo, etc., etc. Pero en *La caída* parece que los significados no conscientes traspasan todo el discurso, se solapan e incluso se imponen a la idea del autor, contradiciéndola. Eso es lo que la convertiría en una obra abierta. Por lo menos eso es lo que señalan muchos comentaristas, especialmente los partidarios de una lectura polifónica a lo Bajtín⁵. Pero, aunque pudiera ser así, en la novela se perciben dos sentidos hegemónicos y antitéticos que se destacan sobre los demás. Por un lado, la denuncia de una manera de pensar que Camus atribuye a cierto tipo de intelectual, encarnado en la figura de Jean-Paul Sartre. Por el otro, una confesión más o

14-16 de mayo de 2014. Universitat Jaume I. En prensa. Chéjov trató toda su vida de distanciarse de la enfermedad, en la medida en que el dolor no lo impedía, pero el personaje de “Una historia aburrida” se debate contra el sentimiento del absurdo que le produce su propia decadencia física y mental. La misma lucha que Camus.

³ “La rencontre d’Albert Camus et de William Faulkner nous vaudra-t-elle une première tragédie moderne?”, OC III, p. 846.

⁴ *Le Mythe de Sisyphe*, « L’Espoir et l’absurde dans l’œuvre de Franz Kafka » (Capítulo eliminado en la primera edición), OC I., p. 305.

⁵ Dunwoodie, Peter: *Une histoire ambivalente: le dialogue Camus-Dostoïevski*, Paris, Librairie Nizet, 1996, p. 31. Mijaíl Mijáilovich Bajtín, destacado crítico literario ruso, que acuñó el concepto de polifónico, que él consideró específico de Dostoievski. Aplicado al discurso de sus personajes, implicaba que en la novela y en cada uno de ellos se manifestaba una pluralidad de voces, generalmente enfrentadas, que el autor respetaba. Su opuesto sería la novela *monológica*, en la que el autor determina el cierre discursivo de sus personajes, de acuerdo con su propia ideología.

menos encubierta que sería un ajuste de cuentas radical con su pasado. O, dicho de otra manera, dos vías de interpretación son posibles. En la primera de ellas se trataría de ver como la crítica ideológica de Camus se muestra en forma narrativa. En la segunda, trataríamos de encontrar en Camus una confesión simbólicamente compleja. En mi opinión, esta segunda interpretación es menos clara, quizás secundaria, frente a la lectura más directa, que es la primera. En lo que sigue, voy a intentar argumentar sobre la posible integración de ambas interpretaciones en una síntesis más totalizadora. El análisis de lo que simboliza la enfermedad en la novela me servirá de punto de referencia.

3. **Ámsterdam, la ciudad muerta**

En la novela que ocupa el centro de este artículo, el simbolismo del agua es dual. Cuando fluye es la vida. Cuando se estanca es la muerte. Camus coloca al protagonista de su novela en Ámsterdam, una ciudad muerta. A lo largo de cinco días, Jean-Baptiste Clamence hace de cicerone de un interlocutor, oculto para el lector detrás del incesante parloteo de su peculiar acompañante. Desde un bar de mala muerte hasta la escueta morada de Clamence, los dos personajes deambulan por la ciudad, siempre cercados por las aguas inmóviles de los canales y por el Zuiderzee.

Clamence compara el llamado “mar del Sur” (Zuiderzee) de los holandeses con una inmensa pila de agua bendita. En esta poderosa imagen se junta un haz de significaciones: nacimiento, bendición, santidad... que Clamence invierte para hacerlas negativas y enfatizar la inmovilidad total, el agua estancada que, en lugar de dar vida, alberga la nada. La idea se complementa con la paradoja de un movimiento que no avanza: “Pero el Zuiderzee es un mar muerto, o casi. Con sus bordes planos, perdidos en la bruma, no se sabe dónde comienza o dónde acaba. Entonces, marchamos sin ningún tipo de referencia, no podemos evaluar nuestra velocidad. Avanzamos y nada cambia”⁶.

En ese estatismo mineral también se destaca la bruma. En el pensamiento de Camus de los años 50 la idea de límite es capital. La sugerencia de un mundo sin límites, brumoso, remite al pensamiento que no encuentra la medida de sus deseos y considera que todo está permitido, es decir, el nihilismo⁷.

El concepto de nihilismo de Camus está tomado tanto de Nietzsche como de Dostoievski, según propia confesión⁸. El nihilista es ante todo un cínico dominado por el espíritu de negación puesto al servicio de la muerte. Deriva directamente del

⁶ Camus, Albert: *La Chute*, Paris, Gallimard, 1956, p. 103. En adelante LC. Traducción personal.

⁷ Asociado al concepto de medida y naturaleza humana en *L'Homme révolté*, especialmente el capítulo V.

⁸ “Pour Dostoïevski”, OC IV, p. 590.

“si Dios ha muerto todo está permitido” de Iván Karamázov, pero trascendiéndolo en una praxis política, a la manera de Piotr Verhovenski en *Los demonios*. Mientras que Iván plantea el problema de forma esencialmente ética y especulativa, encerrado en un enigma que le obsesiona porque le atrae y le repele a la vez, Verhovensky aplica la ausencia de principios con una similar carencia de sentimientos morales. Esto le convierte en un manipulador de personas y conciencias que no retrocede ni ante el asesinato con tal de adquirir poder. En su forma política real y contemporánea, el nihilismo se asocia especialmente a la práctica que Camus llama “socialismo cesarista”, es decir, autoritario o totalitario, que recorre todo el espectro revolucionario, desde el conspirativo de Necháiev (el revolucionario ruso que inspiró a Dostoievski para construir el personaje de Piotr Verhovensky y que Camus analiza también), hasta el aparato de poder de los estalinismos. Desde el punto de vista antropológico, el nihilismo, siguiendo a Nietzsche, tiene un carácter pasivo: niega la vida y pretende destruirla; pero Camus se separa de Nietzsche en cuanto al concepto mismo de vida. Mientras que en éste el impulso vital es voluntad de poder, en Camus está ligado a la capacidad de sentir y existir en sí mismos. Asocia el nihilismo a la voluntad de dominación y a la violencia, que él considera frutos de un racionalismo fracasado y de la divinización de la Historia como sustituta de la Razón ilustrada. Para el revolucionario de raíz hegeliana, si no existen valores universales ni en Dios ni en la naturaleza, sólo la adecuación de la praxis a la evolución de la Historia la legitima, puesto que el deber ser se identifica con lo que deviene y forzosamente ha de llegar a ser. Aunque Camus reconoce que la voluntad de dominación de la que habla es algo distinto de la voluntad de poder que proclama Nietzsche, también responsabiliza a éste por haber justificado una destrucción de los valores cuya consecuencia será la aplicación literal de la máxima “todo está permitido” y la glorificación de la violencia como método válido en sí mismo, sin más límite que su eficacia en la destrucción del oponente. “No habiendo nada verdadero ni falso, bueno o malo, la regla consistirá en mostrarse el más eficaz, es decir, el más fuerte”⁹.

Si la noción de anti-vida está ligada a la de violencia y dominación, Camus elabora una respuesta que, alejándose del existencialismo que se le atribuía a menudo, reposa en el concepto de naturaleza humana como límite para la voluntad y la praxis. La rebeldía “es la afirmación de una naturaleza común a todos los hombres que escapa al mundo del poder (*puissance*). La historia, ciertamente, es uno de los límites del hombre (...) Pero el hombre, en su rebeldía, pone a su vez un límite a la historia. En este límite nace la promesa de un valor”¹⁰. La idea de un límite necesario no es nueva en Camus. Ya puede encontrarse en el intento de Calígula de conseguir

⁹ “Le Meurtre et l’Absurde”, OC III, p. 346.

¹⁰ *L’Homme révolté*, OC III, p. 276.

la luna y en su frenética carrera por encontrar un sentido en la libertad absoluta¹¹. Pero lo que aparece como una contribución de los últimos años a esta idea es el énfasis sobre la naturaleza humana como marcador de los límites infranqueables de la praxis.

De acuerdo con ello, es importante tener en cuenta que el discurso de Clamence se produce desde el lugar de la no-vida y del nihilismo, en sus dos sentidos: es un universo inerte y confuso. Y es importante destacar que no se trata de algo impuesto, sino de una elección consciente y coherente. “La comodidad, la ironía, y la necesidad de una cierta mortificación, me hicieron elegir una capital de aguas y de brumas, encorsetada por canales”¹². Veremos a continuación cómo la simbología de la enfermedad refuerza esta visión negativa del anti-héroe camusiano.

4. Voluntad de dominación y enfermedad

4.1. La caída

El discurso de Clamence hay que entenderlo como la elaboración de una barroca estrategia de dominación mediante la confesión cuyos orígenes habría que buscarlos seguramente en Rousseau.

Me he mostrado cual fui, despreciable e indigno, o bueno, sublime y generoso: puse mi alma de manifiesto tal y como Tú la has visto, ¡oh Supremo Hacedor! Reúne en torno mío a innumerable multitud de mis semejantes; que escuchen mis confesiones, que lamenten mis flaquezas, que se avergüencen de mis ruindades, y que cada cual descubra luego su corazón, con sinceridad idéntica a la mía, a ver si hay alguno que se atreva entonces a decirte: *Yo fui mejor que ese hombre*.¹³

En este pasaje del principio de las confesiones de Juan Jacobo Rousseau se condensa toda la estrategia de Clamence en Ámsterdam. En Rousseau se trata de un desafío mediante el cual se viene a mostrar una especie de superioridad del que confiesa. Al decir toda la verdad, lo bueno y lo malo de sus hechos, Juan Jacobo se muestra como un hombre de una esencial y singular sinceridad, cuyo mérito no es exactamente ser bueno ni decir la verdad, sino *ser* un hombre veraz. Es decir, que la superioridad se produce por la transparencia de su índole, sin ocultamientos y artificios, que son propios de los hombres que simulan ser. En tanto que él confie-

¹¹ *Calígula*, OC I, p. 388: “Nada en este mundo, ni en el otro, que sea a mi medida”.

¹² *LC*, p. 144.

¹³ Rousseau, Juan Jacobo: *Las confesiones*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, p. 27. La cursiva, en el original.

sa lo peor, se ha adelantado a todos sus posibles jueces y deja sin efecto el posible acto acusatorio de sus enemigos (por cierto, innumerables). La crítica de estos queda desactivada en su forma misma, y el penitente sale limpio de su autoacusación y por encima de sus jueces, ya que éstos no han demostrado su veracidad como él lo ha hecho. Por lo tanto, arroja sobre ellos la sospecha de que, de hablar, no podrían demostrar ser mejores y que su inferioridad se infiere en la medida en que todavía no han hablado, no han sido capaces de realizar el acto de confesión pública. Por cobardía o por insinceridad, no son *veraces*.

Este mecanismo, sutilmente alterado en ciertos puntos esenciales, es el de Clamence. En París había sido abogado de éxito, desplegando una incansable actividad de protección de los más débiles, vagamente asociada a un humanitarismo enfrentado a las fuentes de poder. Allí Clamence se sentía en las alturas, invulnerable a todo intento de crítica y por encima de los demás mortales en cuanto a su virtud. Pero, súbitamente, todo comienza a desmoronarse. Un incidente en un puente —una suicida que se ahoga sin que él mueva un dedo—, una risa que le acosa varias veces sin que parezca venir de ninguna parte, son los comienzos de un examen de conciencia que empieza a desmontar poco a poco la torre en la que se creía encaramado. Descubre que sus virtudes son pantallas de vicios ocultos. Es magnánimo porque es su manera de obligar a los que favorece; dicta cátedra en el tribunal con hermosos discursos... que dicen lo contrario de lo que siente; su donjuanismo no es una manera de respetar la libertad de sus amantes, sino de dominarlas con métodos psicológicamente brutales, si es necesario. Pero, lo que parece ser peor, esa risa, ni sardónica ni franca, sino un tanto condescendiente, que le parece escuchar repetidamente le lleva a la obsesión de que sus carencias son conocidas por todo el mundo, que su supuesta fortaleza no le priva del ridículo y la vergüenza de ser considerado risible, es decir, inferior porque realmente lo es. De pronto, descubre su cobardía. Es en este punto donde conviene resaltar que la crisis que se produce entonces en Clamence no es de simple culpabilidad, como suelen señalar los comentaristas de la novela. Efectivamente, hay más de una víctima en su confesión, desde la anónima mujer ahogada hasta la amante maltratada, pasando por toda la sociedad a la que engaña impunemente con su duplicidad, pero este rasgo, la existencia de una víctima, que provoca habitualmente el sentimiento de culpa, se asocia en Clamence con la sensación de que ha perdido el poder de dominación que le venía, justamente, de su duplicidad oculta. Es frente a un observador crítico social, simbolizado en la novela por un grupo de peatones que se ríen de él en un incidente de tráfico del que no sale muy bien parado, es, pues, frente a la mirada y la risa de los que le rodean que Clamence se siente desarmado y, por ende, humillado.

La luz verde del semáforo volvió a encenderse. Entonces, un poco aturdido, en lugar de sacudir al imbécil que me había interpelado, volví dócilmente a mi coche y arranqué, mientras que el imbécil me saludaba al pasar con un “pobre tipo” del que todavía me acuerdo.¹⁴

La culpa, sí, pero por encima de ella la vergüenza.

4.2. Resentimiento

La solución es transformarse en lo que él llama un “juez penitente”. Como Rousseau, convertirse en juez de sí mismo para adquirir el poder de denunciar a los otros. Como Rousseau, también, denunciando la universal iniquidad de la especie humana. La estrategia del juez penitente necesita la condición previa de la culpa universal y la humillación de todos sin excepción. Incapaz de cualquier sentimiento vital, Clamence necesita aniquilar el orgullo de ser persona en los demás. No puede haber nadie por encima de él. Este es un caso ejemplar del resentimiento sacerdotal tal como lo describió Nietzsche.

Pues una vida ascética es una autocontradicción: en ella domina un resentimiento sin igual, el resentimiento de un insaciado instinto y voluntad de poder que quisiera enseñorearse, no de algo existente en la vida, sino de la vida misma, de sus más hondas, fuertes, radicales condiciones; en ella se hace un intento de emplear la fuerza para cegar las fuentes de la fuerza; en ella la mirada se vuelve, rencorosa y pérfida, contra el mismo florecimiento fisiológico, y en especial contra la expresión de éste, contra la belleza, la alegría; en cambio, se experimenta y se *busca* un bienestar en el fracaso, la atrofia, el dolor, la desventura, lo feo, en la mengua arbitraria, en la negación de sí, en la autoflagelación, en el autosacrificio.¹⁵

Aunque Dios ha muerto, Clamence utiliza todos los recursos simbólicos y retóricos del cristianismo, sólo que invertidos. Su retórica es la simbología cristiana como blasfemia, su táctica, los golpes de pecho que acaban apuntando a los demás. La sociedad en la que se mueve, aparentemente con comodidad, es tan hipócrita como inquisitorial. Como dice en una ocasión¹⁶, hay una especie de jueces, propios del siglo XX, que no necesitan a Dios para condenar porque para eso están los tribunales de la opinión pública que suplantán la justicia divina. Y son más implacables que ésta: nunca perdonan.

Así pues, el juez penitente se acusa. Confiesa todos sus pecados, pero es la estrategia del orgullo del dominante. En uno de sus juegos de cinismo, Clamence

¹⁴ LC, p. 58.

¹⁵ Nietzsche, Friedrich: *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza Editorial, 5ª edición, 1980, p. 137.

¹⁶ “No espere el Juicio final. Tiene lugar todos los días”. (LC, p. 118).

reconoce que cuando alguien inicia una confesión es porque quiere ocultar algo. Es su caso justamente. Focalizando su confesión en su culpa, tapa su vergüenza, que es mucho peor porque entraña su debilidad inconfesada¹⁷. Puede acusarse de ser malo, lo hace enfáticamente en varias ocasiones, pero no de ser débil. Si se asocia simbólicamente a Satán con gusto es porque el diablo sigue siendo fuerte, aunque sea en los círculos de su infierno holandés. Y sigue estando en lo alto rebajándose, si se me permite el oxímoron. Cuando se descubra sus delitos y se le condene, dice en su paradoja final, una vez ejecutado, el verdugo levantará su cabeza y así estará más arriba que el populacho. Él seguirá estando por encima de la muchedumbre.

Pero el poder del juez penitente se enfrenta a la enfermedad.

5. Ginebra y fiebre

El alcohol, más concretamente la ginebra, inicia y cierra la obra. El relato arranca en torno a dos vasos de ginebra en un antro cercano al puerto y acaba en el cuartucho de Clamence, en medio de una crisis de fiebre que el enfermo “cura” con ginebra. El alcohol, que sirve de remedio a la enfermedad, se junta en una sola frase con el otro motivo de decaimiento, la enfermedad misma. Es un lugar común que el alcoholismo refleja debilidad, la incapacidad de soportar la vida. En los alcohólicos hay una conciencia “de un hondo e irrepitable fracaso, de una situación irreversible de la que huyen” y el ofuscamiento de la conciencia que se consigue mediante la bebida persigue un fin: “la autodestrucción buscada como forma de su propio castigo”¹⁸. Camus propone entonces un juego de ambigüedades en el que el instrumento de una enfermedad mental pretende ser el remedio de otra enfermedad. Pero ni siquiera está claro que la fiebre de la que se queja Clamence sea una auténtica afección que tenga causas físicas concretas y pueda especificarse su origen médico. Los síntomas son difusos (fiebre, abatimiento...) y el paciente no es capaz de presentar una explicación clara respecto a qué responden estos síntomas (“quizás” malaria). Cabe la sospecha de que este padecimiento venga a ser el resultado sintomatológico de una enfermedad con raíces psicológicas y morales. Una voluntad de negación de la vida provocada por un síndrome oculto. Quizás la melancolía.

Si esto es así, Camus redobla hábilmente la sensación de impotencia de su anti-héroe. Todo él es una fuga de la vida en una ciudad que es en sí misma la negación de lo vital.

¹⁷ “Lo criminal, ciertamente, no cuesta tanto confesarlo como lo ridículo y vergonzoso”. Rousseau, op. cit., p. 37.

¹⁸ Castilla del Pino, Carlos: *La culpa*. Madrid, Alianza Editorial, 2ª edición, 1991, p. 241.

6. Delirios

Consecuencia de la enfermedad es la pérdida de realidad. El universo de Clamence está dirigido por una verborrea que chapotea entre símbolos que el narrador parece controlar sutilmente. El símbolo no surge de la situación de una manera espontánea, sino que es introducido por la única voz que escuchamos, la de Clamence. Es él quien nos lleva de su patronímico ficticio (Jean-Baptiste, profeta) al mar sin vida del Zuiderzee, por los círculos infernales de Ámsterdam, ciudad sin altura ni límites, poblada por seres bifrontes, etc., etc. Este turbio Virgilio parece que controla los recursos de un lenguaje que se teje en torno al interlocutor invisible o al lector mismo¹⁹. El relato de Clamence, bajo su apariencia deslavazada, está cuidadosamente medido. Se trata de una especie de tela de araña con la que trata de envolver al Interlocutor. Hay un juego calculado de pausas, insinuaciones, actos perlocucionarios, interpelaciones o páldas efusiones, por medio de las cuáles el protagonista trata de sedar, excitar o remachar su discurso. Incluso el tránsito de la primera persona del singular al plural, del “yo” al “nosotros”, que tiene lugar al final de la novela, está programado para producirse en el momento en que la situación ha madurado para implicar personalmente al Interlocutor y, por detrás de él, a quién está leyendo.

Pero en la última jornada del viaje todo esto se desmorona. El hablador facundo, pero agudo, pierde el hilo, desbarra, delira. Y la primera consecuencia es la merma de la lucidez de la que ha hecho gala en toda la novela. El discurso se vuelve incoherente, da saltos, se desajusta respecto al comportamiento y, sobre todo, pierde pie con la realidad. A lo largo de su monólogo, Clamence ha manejado hábilmente una mezcla de símbolos y hechos. Por ejemplo, la cabeza tallada de un negro en una de las viejas casas de Ámsterdam remitía al pasado histórico esclavista de la ciudad (hecho), y era al mismo tiempo un símbolo de la duplicidad del carácter humano (símbolo). Los motivos para retener el panel robado de los jueces virtuosos de *El Cordero místico* de Van Eyck remiten a un entramado simbólico más que a cualquier efecto objetivo. Pero en ningún momento los dos planos de significado se confundían en uno. La materialidad de la imagen conducía hasta el concepto de forma natural. Ahora, sin embargo, la realidad y el símbolo se entremezclan produciendo actos carentes de sentido. Clamence se levanta bruscamente de la cama en la que yace postrado por la fiebre y pretende salir a la calle porque confunde los copos de nieve con las palomas, que han sido mencionadas anteriormente como símbolo ambiguo de una salvación entrevista y negada al mismo tiempo.

¹⁹ Para los recursos narrativos y expresivos de Camus/Clamence; Abbou, André: “L’écriture hypertextuelle dans *La Chute* d’Albert Camus. Fiction en quête d’accomplissement”, en M. Trabelsi (ed.), *Albert Camus. L’écriture des limites et des frontières*. Bordeaux, Sud Éditions/Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, pp. 253, 257 y 258, especialmente.

¡Mire, la nieve cae! ¡Oh, es preciso que salga! Ámsterdam dormida en la noche blanca, los canales de jade sombrío bajo los puentecillos nevados, las calles desiertas, mis pasos ahogados, será la pureza, fugaz, antes del barro de mañana. Seguramente son las palomas. Por fin se deciden a bajar, las queridas, cubren las aguas y los techos con una espesa capa de plumas, palpitan en todas las ventanas. ¡Qué invasión! Esperemos que traigan la buena nueva. Todo el mundo será salvado, eh, no sólo los elegidos”.²⁰

Los símbolos acaban dominando la praxis de este profeta para los tiempos mediocres.

Con ello el lenguaje pierde todo poder de persuasión.

7. La fiebre, la debilidad

La enfermedad hace perder a Clamence el sentido de la realidad, no tanto porque su discurso haya sido especialmente verdadero hasta entonces, que él mismo se encarga de echar sombras sobre este tema, sino porque le hace entrar en un delirio incontrolado. Y con ello pierde también su poder de seducción, lo que es bastante peor para su estrategia de dominación. Durante cinco días se ha dedicado a aleccionar al Interlocutor y a enredarlo en una madeja de sospechas hasta convertirse en el espejo en el que el desprevenido se verá de pronto a sí mismo. Hasta ese momento el interlocutor sigue el guion previsto. Se limita a corteses interrupciones y preguntas. Muestra curiosidad. Pero en el momento en que Clamence necesita dar el golpe de efecto, su *charme* se desmorona. El juego de Clamence es un persuasivo discurso a favor de la culpabilidad universal como manera de escapar al juicio de los demás para, en el momento preciso, ejercer el papel de juez. Pero para que sea algo más que una especulación teórica hace falta que sus palabras tengan un poder persuasivo sobre el Interlocutor. Y justamente en ese momento la enfermedad infantiliza a Clamence. Por primera vez en todo el monólogo pierde el control. De pronto el Interlocutor pasa a ocupar el papel dominante y da órdenes que Clamence acata sumisamente. Pero, lo que es bastante peor, el Interlocutor se ríe de él. De nuevo la risa, signo de vergüenza. La respuesta de Clamence es parecida a una pataleta infantil. Aunque acaba manifestando su confianza en que ha atrapado al Interlocutor en sus redes, el lector, que seguía el mismo camino que él, puede sentir serias dudas de que sea así. Esta vez, Clamence ha confesado sin quererlo su vergüenza. Tras el escaparate del Satán mefistofélico se esconde un pobre diablo y la responsable de esta segunda caída inconfesada es la enfermedad. “¡Oh, que fatigado estoy!” exclama²¹. De nuevo, la impotencia. Y esto es verdaderamente grave para quien ha basado todo su proyecto en la eficacia.

²⁰ LC, p. 151.

²¹ LC, p. 136.

8. Hedonismo y abstracción

La enfermedad es el símbolo en el que se encierra el fracaso del juez penitente, el de un proyecto basado en técnicas de dominación. La enfermedad es la conclusión que cierra el discurso *clamenciano*, al abocarlo a un proyecto que se clausura en la impotencia y la debilidad. Sin embargo, abre un interrogante que va más allá de su sentido primario y puede arrojar alguna sombra sobre el proyecto vital del propio Camus. Podría ser que, al utilizar el decaimiento físico y psicológico como signo de la derrota del juez penitente, ésta pudiera extenderse tan ampliamente que abarcara al propio autor.

Porque la visión de la enfermedad, tal como aparece en *La Caída*, nada tiene que ver con las loas románticas a la exaltación febril²². La enfermedad es la negación de la vida. Sólo quien condena la vida puede pretender que la enfermedad es un estado superior de la conciencia. Se pierde el dominio del propio cuerpo, la lucidez y el contacto con la realidad. Y el proyecto de Camus, reflejado en sus obras teóricas y en la lectura primaria²³ de los símbolos que utiliza en las literarias durante todos los años 50, es la antítesis de todo estado de postración; está basado en el goce hedonista y la claridad intelectual.

8.1. El placer. Un hedonismo social

He dicho al principio que verse obligado a dejar de jugar al fútbol no era una nadería para Camus. Hacia el final de su vida, en plena crisis, Camus declara en varias ocasiones que el fútbol y el teatro son las únicas cosas que todavía le motivan. Camus extrae del deporte colectivo una especie de moral cooperativa básica y, sobre todo, el placer físico de usar su cuerpo mientras pudo hacerlo.

El cuerpo es el lugar del placer que da sentido a la existencia. Sobre todo en su conjunción con el mar. En *La muerte feliz*, su primera novela, que no llegó a publicarse en vida, este carácter significativo del mar es nombrado directamente: “Le era preciso ahora hundirse en el mar cálido, perderse para encontrarse, nadar en la luna y la tibieza para que callara todo lo que le quedaba del pasado y para que naciera el canto profundo de su felicidad”²⁴. En *El extranjero*, Meursault se baña junto con su

²² Subrayo: “tal como aparece en *La caída*”. Hay otros momentos, no muchos, en los que Camus muestra algún aspecto beneficioso de la enfermedad. En el prefacio a *L'Envers et l'Endroit*, de 1958, afirma que la enfermedad ha favorecido en él “la libertad de corazón” y le ha “preservado del resentimiento” (OC I, p.34). Ahora bien, en *La caída*, que es el objeto principal de mi trabajo, la valoración positiva está totalmente ausente y el uso simbólico de la enfermedad que allí se hace no va por ese camino. Es el momento pesimista, que creo dominante en los 50, el que analizaré aquí.

²³ Asumo aquí la teoría de Camus de que en todo símbolo hay una interpretación primaria (Véase el segundo apartado supra).

²⁴ *La Mort heureuse*, OC I, p. 1189.

amante en la playa tras la muerte de su madre. El erotismo y el placer cálido del agua crean una barrera entre la felicidad del momento y el absurdo que rodea la muerte y sus ritos. Todavía una significación más: en *La peste*, los dos protagonistas, Rieux y Tarrou, nadan sincronizadamente como símbolo de su solidaridad en la lucha contra la plaga y el mal. Con ello, las claves del hedonismo de Camus pasan de lo individual a lo colectivo, de la lucha al sexo, de lo vacío a lo emotivamente cálido. Este haz de significaciones en torno al cuerpo es lo que merece ser vivido: lo concreto.

8.2. *El hedonismo contra la abstracción*

En la terminología de Camus, especialmente a partir de *El hombre rebelde*, lo concreto designa la vida, frente a la abstracción, que engendra lo muerto y la violencia masiva del siglo XX. La concreción sería la sabiduría de los griegos, perdida poco a poco por la civilización europea hasta desembocar en el pensamiento metafísico racionalista y el nihilismo de los seguidores de Hegel. En muchas páginas de Camus parece detectarse el influjo de Nietzsche, autor del que recelaba, pero que igualmente admiraba.

Así como la abeja construye las celdas y, simultáneamente, las rellena de miel, del mismo modo la ciencia trabaja incontinentemente en ese gran columbario de los conceptos, necrópolis de las intuiciones.²⁵

Desde luego, se encuentra en Camus la misma desconfianza aguda hacia el aparato de la abstracción racional. También en Camus se concibe éste como un corsé que limita la expresión creadora de lo que realmente es vivido, la intuición o lo concreto, bajo la promesa de una seguridad ficticia.

Así, esta ciencia que debería enseñarme todo acaba en la hipótesis, esta lucidez sombría en la metáfora, esta incertidumbre se resuelve en obra de arte. ¿Para qué necesitaba tantos esfuerzos? Las líneas suaves de estas colinas y mano de la noche sobre este corazón agitado me enseñan mucho más. He vuelto a mi comienzo. Comprendo que si puedo captar los fenómenos y enumerarlos por la ciencia, no puedo sin embargo aprehender el mundo.²⁶

También hay en ello un cierto paganismo de raíces míticas más que filosóficas. Pues los griegos son los que supieron al mismo tiempo valorar la calidez de los placeres y encontrar su limitación bajo la regla de Némesis. En Camus, Apolo y

²⁵ Nietzsche, Friedrich: *Verdad y mentira en sentido extramoral*, Valencia, Teorema, 1980, p. 17.

²⁶ *Le Mythe de Sisyphe*, OC I, p. 233.

Dionisos pierden un poco las aristas, pero resuenan aquí y allá como el impulso de vida y la medida.

El pensamiento griego siempre se refugió en la idea de límite. No empujó nada más allá de sus límites, ni lo sagrado, ni la razón porque no negó nada, ni lo sagrado, ni la razón. Pasó a ser la parte de todo, equilibrando la sombra y la luz.²⁷

9. La enfermedad como derrota

Pero en el polo opuesto a la vida, Camus coloca la enfermedad y la muerte, una dialéctica que es especialmente clara en *La peste* y *Estado de sitio*. Aunque él mismo nos advierte de que toda su obra es simbólica, Camus se documenta sobre la sintomatología de la enfermedad y proporciona al Mal un potente contenido corpóreo. En un segundo estadio de interpretación, la plaga es el criminal totalitarismo, pero vómitos, bubones, fiebres y espasmos le dotan de una materialidad primaria que remite al dominio de lo biológico.

Donde el peso de la enfermedad propia se hace especialmente patente, en ausencia de los diarios personales, que desaparecieron tras su muerte, es en los *Carnets*. Aunque las notas de esta especie de dietario o cuaderno de campo son muy dispersas, se tornan más minuciosas, en forma de un diario personal propiamente dicho, con ocasión de los viajes que Camus emprendió por obligación o placer.

Ya en 1942: “No soy yo el que renuncia a los seres y a las cosas (no podría) son las cosas y los seres los que renuncian a mí. Mi juventud se me escapa: eso es estar enfermo”²⁸. Nueva York: 1946: “Martes. Despertar con fiebre. Incapaz de salir antes de mediodía”²⁹. Julio de 1949, viaje a América del Sur: “Me despierto con fiebre, permanezco acostado, soñando y soñoliento una parte de la mañana”³⁰. “Encamado. Con fiebre. Sólo el espíritu trabaja con obstinación. Pensamientos terribles. Sentimiento insoportable de marchar hacia una catástrofe desconocida que destruirá todo a mi alrededor y dentro de mí”³¹. Italia, 1954: “Todo el día en el lecho con una fiebre que no cede. Finalmente no podré ir a Paestum. Volver a Roma y a la primera mejora a París, eso es todo”³². Rodas, 1958: “Dejo el barco por la mañana muy temprano, solo, y voy a bañarme a la playa de Rodas a veinte minutos de allí (...) Instantes deliciosos que me llevan a aquellas mañanas de la Madrague,

²⁷ “L’Exil d’Hélène”, en *L’Été*, OC III, p. 597

²⁸ *Carnets*, OC II, p. 966

²⁹ *Ibid*, p. 1052.

³⁰ *Carnets*, OC IV, p. 1008.

³¹ *Ibid*, p. 1035.

³² *Ibid*, p. 1209.

hace veinte años, cuando salía con sueño de la tienda a algunos metros del mar para hundirme en el agua somnolienta de la mañana. Ay, ya no sé nadar. O más bien no puedo respirar como lo hacía antes”³³. Etc., etc.

Estas breves anotaciones muestran como Camus entendía la enfermedad, su enfermedad, como un insuperable impedimento: son las cosas las que reniegan de su cuerpo enfermo. En el mejor de los casos, la enfermedad se presenta como una barrera que exige grandes esfuerzos para ser superada. Durante todo el viaje a Italia Camus sueña con los templos de Paestum. A diferencia del mundo romano, que le parece civilizadamente bárbaro, él encuentra la salvación en un regreso a lo genuinamente griego y espera algo no precisado de ese encuentro cara a cara. Sin embargo, la enfermedad se lo impide. Por su parte, el baño en la playa de Rodas puede producir todavía una sensación de felicidad, pero ésta se tiñe de recuerdos melancólicos de la época en la que sus pulmones todavía podían respirar como los de Meursault, Rieux y Tarrou. Y este esfuerzo por superar los límites que impone la enfermedad puede acabar con una derrota. Conseguirá llegar finalmente a Paestum, pero la reflexión que se hace antes de lograrlo implica el miedo a una amenaza que abarca más que este viaje simbólico. No sólo son los vagos sentimientos de catástrofe inminente que le asaltan en Brasil, es la catástrofe misma en forma de melancolía. La derrota de un proyecto que amenaza acabar en punto muerto.

Porque los progresos de la tuberculosis van asociados a una creciente sensación de fracaso vital que estallará en los últimos días de 1957, pero que se venía anunciando al menos desde una década antes. Ansiedad –de nuevo la respiración–, pánico, tentaciones suicidas... Aun cuando la crisis es superada, Camus no puede alejar totalmente la idea de que toda su vida ha sido una especie de farsa en la que ha jugado un papel que no le correspondía. Es un pensamiento que aparece aquí y allá en los *Carnets* o en alguna entrevista. Una caída que se expresa exactamente en los mismos términos de Clamence en *Ámsterdam*: “En mí están estas aguas glaucas en las que pasan formas vagas, dónde se diluye mi energía”³⁴.

10. La enfermedad como vivencia y como elemento simbólico de la crítica ideológica. Dos niveles de lectura

Ahora bien, una cosa es el sentimiento pesimista de derrota personal, que se produce debido a la enfermedad y a las crisis depresivas, como vimos en el apartado anterior, y otra la exaltación teórica del ser humano. Nos encontramos con dos niveles de significación totalmente diferentes. En el primer plano se produce un sentimiento de decaimiento orgánico y psíquico y se trasluce en la necesidad acu-

³³ *Ibíd.*, p. 1275.

³⁴ *Carnets*, OC II, p. 1048.

ciente de encontrar una solución a problemas personales que derivan de un pasado que debe superarse a toda costa. Podríamos hablar de un nivel psicológico. El segundo nivel se refiere a la afirmación de un proyecto de orden político y moral. El problema básico de *La caída* consiste en la manera como se entrelazan estos dos niveles. En mi interpretación, el proyecto moral y político comporta un cambio en la manera de superar el absurdo, que ha resurgido en el plano de la experiencia. La solución del problema de la fisura entre el ser humano y el mundo ya no reposa en los presupuestos sensualistas, propios de la fase previa a la crisis personal, sino en una moralidad compartida. Cuando aparece de nuevo la imagen del hombre que carga la roca en “La piedra que crece”, uno de los cuentos de *El exilio y el Reino* (1957), nos encontramos con unas connotaciones distintas a las de *El mito de Sísifo*. Ahora el cuerpo está perdiendo la partida. “Uno se soporta gracias al cuerpo –a la belleza. Pero el cuerpo envejece. Cuando la belleza se degrada, entonces las psicologías se quedan solas –y se enfrentan sin intermediarios”³⁵. El absurdo invade toda la escena nuevamente. Otra vez el cuerpo asume la función de imagen del símbolo. Pero hay que resaltar que en *El mito de Sísifo* el héroe se encuentra a solas con su roca y el sentido deberá extraerse de su lucha con ella.

Se ve el rostro crispado, la mejilla pegada contra la piedra, la ayuda de un hombro que recibe la masa cubierta de arcilla, de un pie que la falca, los brazos tensos, la seguridad de las dos manos cubiertas de tierra.³⁶

En “La piedra que crece”, D’Arrast, un extranjero en un viaje a ninguna parte por el Brasil interior³⁷, asiste a los esfuerzos titánicos de un marino penitente que intenta cumplir una promesa, cargando procesionalmente una enorme piedra hasta la iglesia en un rito sin sentido racional³⁸. Cuando desfallece extenuado, D’Arrast toma la piedra y, en un esfuerzo terrible, la transporta a su vez.

Ahora la piedra pesaba dolorosamente sobre su cráneo y necesitaba toda la fuerza de sus grandes brazos para la aliviarlo. Sus hombros ya se contraían cuando alcanzó las primeras calles con la pendiente resbaladiza. Se detuvo y aguzó el oído. Estaba solo. Aseguró la piedra sobre su soporte de corcho y descendió con un paso prudente, pero todavía firme, hacia el barrio de chozas.³⁹

³⁵ “Eléments pour *Le Premier Homme*”, OC IV, p. 968.

³⁶ *Le Mythe de Sisyphe*, OC I, p. 302

³⁷ En los *Carnets* hay anotaciones del viaje de Camus a Brasil que coinciden de manera notable con pasajes y ambientes del relato, cuyo protagonista es también francés.

³⁸ *L’Exil et le Royaume*”, OC IV, pp. 85-111.

³⁹ *Ibid.*, p. 110.

Finalmente, conseguirá dejar la piedra, pero no como esperan todos en la iglesia, sino en la choza de los familiares del marino, que lo reciben como uno de los suyos.

La comparación entre las imágenes que se nos propone revela unas diferencias que son significativas. El esfuerzo casi inhumano de Sísifo está encerrado en sí mismo. Es en su lucha solitaria contra la piedra, en su conciencia, donde el héroe tendrá que encontrar la justificación de su vida. En el breve texto que he citado de “La piedra que crece” se advierte claramente que el esfuerzo es direccional. Hay una elección, una intención en el portador de la piedra que tiene un significado que trasciende el mero acto. D’Arrast desestima la iglesia y elige la choza. Los hombres le rodean y le acogen. Aquí se enfatiza algo nuevo, una categoría moral: la solidaridad.

A través del análisis de éstos y otros textos se observa el deslizamiento hacia la reivindicación de un universo moral y político de corte humanista conforme “el cuerpo comenzaba a envejecer”. Una comparación entre dos textos gemelos de épocas muy diferentes, “Bodas en Tipasa” (1937) y “Retorno a Tipasa” (1952), sugiere que Camus era consciente de esta deriva. El primero de estos escritos es un lujurioso canto a la comunidad con la naturaleza, en el que no puede faltar el baño ritual en el mar. Aromas, colores, sensaciones táctiles y sonoras no tienen ninguna finalidad fuera de sí mismos. Es más, se oponen decididamente a todo intento de integrarlos en una síntesis intelectual. “Aquí dejo a otros el orden y la medida. El gran libertinaje de la naturaleza y el mar me acapara enteramente”⁴⁰. Quince años después, el autor no renuncia en absoluto al mundo sensual de las ruinas y la vegetación, pero ahora es invierno, llueve y cuando el sol aparece de nuevo en Tipasa es imposible acallar la reflexión: “Inocentes al principio sin saberlo, éramos culpables ahora sin quererlo: el misterio crecía con nuestra ciencia. Es por eso que nos ocupábamos, qué ironía, de moral. ¡Enfermo, soñaba con la virtud! En el tiempo de la inocencia, ignoraba que existiera la virtud”⁴¹. Y, justamente ahora, el tema central es la medida, que es la marca de la virtud.

Pero no debemos olvidar que en pleno hundimiento, en la bruma húmeda de Ámsterdam, todavía Clamence siente la añoranza de los mares del Sur. El Paraíso Perdido o la Tierra Prometida, por recurrir a la simbología cristiana que tanto gustaba al juez penitente. En Tipasa, el mito solar es algo que se busca, al mismo tiempo que se lleva dentro. “En medio del invierno, por fin aprendía que había en mí un verano invencible”⁴². Esa es la diferencia con Clamence. Éste añora algo perdido, Camus lo lleva dentro o, al menos, eso afirma.

⁴⁰ “Noces à Tipasa”, OC I, p. 106.

⁴¹ “Retour à Tipasa”, en *L’Été*, OC III., p. 610.

⁴² *Ibid.*, p. 613.

11. ¿Confesión?

La verborrea del protagonista de *La caída* crea un cúmulo de ambigüedades que, como decía antes, ha desconcertado a más de un crítico. Pero lo que parece evidente a primera vista, y su autor lo hizo explícito en varias ocasiones, es que es una respuesta retardada a su polémica con Sartre de 1952. Los jueces penitentes son “los existencialistas”, eufemismo que Camus utilizaba para referirse a Sartre y a su círculo de *Les Temps Modernes*. “Existencialismo. Cuando se acusan quizás tienen seguro que es para agobiar a los demás. Jueces penitentes”⁴³. No sólo por este tipo de declaraciones, no sólo porque los “existencialistas” se pueden identificar por una serie de detalles a lo largo de la novela, sino porque el núcleo del pensamiento que Camus atribuía a los intelectuales filomarxistas se encuentra en Clamence: la necesidad de juzgar desde el rebajamiento de los demás, la negación del orgullo de ser persona, el gusto por la esclavitud... el resentimiento, en suma.

Sin embargo, son muchos los críticos que creen ver una imbricación entre el nivel psicológico y el político-moral diferente a la que he propuesto: Clamence es una personificación de Camus. En esta interpretación, la crisis personal y la posición moral se confundirían en una síntesis unitaria dando lugar a “pesimismo” o la “confesión”⁴⁴.

No hablo del Clamence triunfante de París. Parece haber un consenso casi universal acerca de que el modo de vida del abogado de las causas nobles, que esconde la hipocresía del arribista egocéntrico, tiene mucho de una revisión de la primera etapa del propio Camus en París como intelectual *à la mode*⁴⁵. Lo que aquí se plantea ahora es si el Clamence que se arrastra por los círculos concéntricos de Ámsterdam en busca de un prosélito o víctima no es también un amargo autorretrato, si el cinismo autopunitivo del juez penitente no es una desencantada mirada que el autor lanza sobre sí mismo y su presente. Una tremenda ironía sarcástica que juega a poner sobre la mesa las cartas previamente escondidas, pero con terceras intenciones: la crítica de sí mismo o, incluso, el arrepentimiento. La cuestión, planteada en términos absolutos, no es fácilmente discernible. Se enfrenta con la drástica desautorización del propio autor. Camus sólo reconoce en Clamence su ateís-

⁴³ *Carnets*, OC IV, p. 1212.

⁴⁴ Cf. Davison, Ray: *Camus: The Challenge of Dostoevsky*. Exeter, University of Exeter Press, 1997, p. 181; Fitch, Brian: *The Fall: A Matter of Guilt*. New York, Twayne, 1995, p. 110; Grenier, Roger: *Albert Camus : soleil et ombre*, Paris, Gallimard, 1991, p. 295; Lévi-Valensi, Jacqueline: *La Chute d'Albert Camus*. Paris, Gallimard, 1996, p. 151; Onfray, Michel: *L'Ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*. Paris, Éditions J'ai lu, 2012, p. 637; Todd, Olivier: *Albert Camus, una vida*, Barcelona, Tusquets, 1997, pp. 639ss.

⁴⁵ Con la insólita excepción de Solomon (Solomon, Robert C.: “Pathologies of Pride in Camus's *The Fall*”. *Philosophy and Literature*, Apr. 2004: 28, 1, pp. 41-59), para quién Clamence en París es una víctima inocente de la malevolencia de Clemence en Ámsterdam.

mo⁴⁶. Si algo hay de él en los personajes negativos, como el de Clamence, Camus lo encontraría en el recelo hacia ciertas tentaciones, en especial el cinismo. O en aspectos dispersos de su personalidad utilizados como material de collage. Es cierto que en el personaje de Clamence, incluso en su fase de *Ámsterdam*, se puede advertir bastantes rasgos de tipo autobiográfico. Pero él mismo señala que la técnica del novelista consiste en crear sus personajes a partir de experiencias personales que no tienen por qué dar como resultado el retrato de Albert en persona. “Un personaje no es nunca el novelista que lo ha creado. Sin embargo, hay probabilidades de que el novelista sea todos sus personajes a la vez”⁴⁷.

Las crisis de los años cincuenta son para algunos la causa de un cuestionamiento de la persona de Albert Camus en su integridad, pero esta idea choca con la constatación evidente de que, durante ese periodo, su posicionamiento público y literario forma un todo coherente del que nunca abjuró. Para ajustar los dos campos, el de la crisis psicológica personal y el de su visión moral, en una misma interpretación, la del pesimismo o la autocrítica, Camus debería haberse identificado en algún momento de su trayectoria con el proyecto ideológico de Clamence, sucumbiendo a la tentación del cinismo, pero esto no ocurrió en ningún momento. Camus rechaza la solución del juez penitente, el nihilismo, una y otra vez, de modo rotundo, con la misma fuerza con que lo hace en *Los justos*, que podría ser la obra que abre el ciclo anti-revolucionario. En el otro extremo, su última intervención teatral, la versión de *Los demonios*, de Dostoievski, da fe de ello. Ahí se mantiene una constante ideológica y de proyecto, centrados ambos en la denuncia del totalitarismo y en la reflexión sobre el papel del intelectual en general, que no es incoherente con la actividad literaria, cultural y política que lleva a cabo en aquellos años. En este aspecto, Camus es siempre rigurosamente anti-clamenciano. No se trata tan sólo de que mantenga una ideología contraria a la idea de la culpabilidad universal y la prosecución de fines utópicos en forma de violencia revolucionaria. Además, estos supuestos le asquean emocionalmente. *La caída* es, pues, ante todo, la denuncia de algunas praxis ajenas claramente identificadas. Y éste es su significado más relevante o, al menos, el más evidente.

12. Conclusiones

La tendencia de buena parte de los críticos de Camus a mezclar la biografía, la estética y la política, lleva con frecuencia a interpretaciones psicologistas especulativas. Por mi parte, he intentado interpretar los textos literarios en función de los

⁴⁶ Recuérdese la entrevista en *Le Monde*, 31 de agosto de 1956, nota 3.

⁴⁷ *L'Homme révolté*, OC III, p. 91. Una idea similar, fue expuesta con ocasión de la concesión del premio Nobel. No parece anecdótica para Camus, puesto que es recurrente.

escritos no narrativos de Camus y viceversa. Desde ese punto de vista, he tratado de mostrar que existe una evolución desde el hedonismo hasta la priorización de la moral política y que una de sus claves se encuentra en el papel de la enfermedad y el envejecimiento. En la medida en que el avance de la enfermedad produce un refuerzo de la exigencia moral, Camus se aleja, o al menos pretende hacerlo, del cinismo nihilista que encarna Clamence e intenta la superación del absurdo en la lucha contra él. Si, más allá de esta constatación, pretendemos hablar de un acto de confesión moral y psicológica, las relativas coincidencias entre las puntuales revelaciones del autor en otros medios y las que se pueden encontrar entre algunos dichos camusianos y los de Clamence, abocan a especulaciones sin solución. De la misma manera, sólo se puede hacer suposiciones sobre el desenlace de la evolución del moralismo camusiano⁴⁸. Podría ser que el mito de la piedra que crece, esto es, el ideal de justicia, hubiera terminado siendo arrinconado también por el avance implacable de la decadencia, como ocurría con las islas griegas para Clamence. Podría acabar convertido en un recuerdo, una invención mítica en medio de la desolación del hundimiento y la derrota, en un destino semejante al de Nicolái Stepánovich, el personaje chejoviano que mencionaba al principio de este artículo, que se hunde lentamente en el sinsentido de la vejez. La muerte fulminante de Camus en accidente de tráfico en 1960 a los 46 años, un absurdo en sí misma, deja esta incógnita y otras semejantes sin solución posible.

Referencias bibliográficas

- ABBOU, A.: “L’écriture hypertextuelle dans *La Chute* d’Albert Camus. Fiction en quête d’accomplissement”, en M. Trabelsi (ed.), *Albert Camus. L’écriture des limites et des frontières*. Bordeaux, Sud Éditions/Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
- CAMUS, A.: *La Chute*, Paris, Gallimard, 1956. (Collection Folio, reimpresión 2012).
- CAMUS, A.: *Œuvres complètes*, Jacqueline Lévi-Valensi y Raymond Gay-Crosier (ed.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, cuatro volúmenes, 2006.
- CASTILLA DEL PINO, C.: *La culpa*. Madrid, Alianza Editorial, 2ª edición, 1991
- DAVISON, Ray: *Camus: The Challenge of Dostoevsky*. Exeter, University of Exeter Press, 1997.
- DOSTOIEVSKI, F.M.: *Los demonios*, trad. Juan López-Morillas. Madrid, Alianza Editorial, 2 vol. (1984).

⁴⁸ Entendiendo por “moralista” una visión que considera que, en el conflicto que pueda presentarse entre las proposiciones morales y cualesquiera otras, debe concederse primacía a las primeras bajo cualquier circunstancia.

- DUNWOODIE, P.: *Une histoire ambivalente: le dialogue Camus-Dostoïevski*, Paris, Librairie Nizet, 1996
- FITCH, B.: *The Fall: A Matter of Guilt*. New York, Twaine, 1995.
- LÉVI-VALENSI, J. : *La Chute d'Albert Camus*. Paris, Gallimard, 1996.
- NIETZSCHE, F.: *La genealogía de la moral*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 5ª edición, 1980
- NIETZSCHE, F.: *Verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. por Luis Manuel Valdés y Teresa Orduña, Valencia, Teorema, 1980.
- ONFRAY, M.: *L'Ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*. Paris, Éditions J'ai lu, 2012.
- ROUSSEAU, J.J.: *Las confesiones*, trad. Juan del Agua, Madrid, Espasa Calpe, 1979
- SÁNCHEZ DURÁ, N.: “Del sentido religioso de la vida en Tolstói, a la melancolía de Chéjov”, *XI Congreso Internacional de Antropología Filosófica*, “La interculturalidad en diálogo: estudios filosóficos”. 14-16 de mayo de 2014. Universitat Jaume I. En prensa.
- SOLOMON, R.C.: “Pathologies of Pride in Camus’s *The Fall*”. *Philosophy and Literature*, Apr. 2004: 28, 1, pp. 41-59.
- TODD, O.: *Albert Camus, una vida*, Trad. Mauro Armiño, Barcelona, Tusquets, 1997.

David Montero Bosch
 Universidad de Valencia
 damontero22@hotmail.es