

La creación filosófica como creación literaria:

Camus, el giro narrativo y la estética del absurdo

Jorge Sierra*

Sabe que el alma tiene matices más desconcertantes e indescriptibles que los colores de un bosque en otoño. Sabe que en el mundo hay crímenes que nunca han sido condenados y virtudes que nunca han sido bautizadas. Pero aun así cree seriamente que todas y cada una de esas cosas, en sus tonos y semitonos, en todas sus mezclas y uniones, pueden representarse exactamente con un arbitrario sistema de gritos y gruñidos.

Cree que un simple y civilizado corredor de bolsa puede extraer de su interior sonidos que denoten todos los misterios de la memoria y todas las agonías del deseo.

Chesterton

* Filósofo. Docente-investigador de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Autónoma de Colombia.

Introducción

Cuando, en su célebre artículo “Filosofía y sintaxis lógica” (1935), Carnap decretó que la metafísica era mera poesía conceptual, quería dar por terminada la antigua querrela entre metafísica y filosofía científica por medio de una frase lapidaria que expulsara para siempre a los filósofos metafísicos de la república de la ciencia: la poesía no podía expresar ninguna verdad ni ninguna mentira en el sentido en que los versos del poeta no contenían ningún contenido teórico. No expresaban hechos o verdades posibles. Eran meros sinsentidos que simplemente provocaban una reacción emotiva en los lectores.

Se asumía que el lenguaje literario embrujaba el pensamiento. Solo en eso residía su valor: en un puñado de emociones suscitadas por una serie de palabras incomprensibles que no describían ninguna realidad porque el lenguaje poético no es referencial. El valor del lenguaje literario no podía residir en una supuesta verdad que este expresara.

Si la metafísica era mera poesía conceptual, eso quería decir que el metafísico componía versos conceptuales sin saberlo, aunque pretendiendo decir algo sobre la estructura última de la realidad que develara su verdad.

Cuando se intentaba capturar el sentido último de la realidad, nuestro lenguaje se convertía automáticamente en un sinsentido. Los límites del lenguaje científico eran los límites de mi mundo. La metafísica parecía decir algo serio sobre la realidad (fingía ser una ciencia), pero, en realidad, no decía nada, como sucedía en el caso de la poesía. No obstante, a diferencia del discurso metafísico, la poesía no tenía la pretensión de ser científica.

La idea de Carnap era que la filosofía debería ser la sintaxis lógica de la ciencia o

no ser nada. Y en ese empeño debería trazar el límite de lo decible (lo que tiene sentido) y lo indecible (el sinsentido).

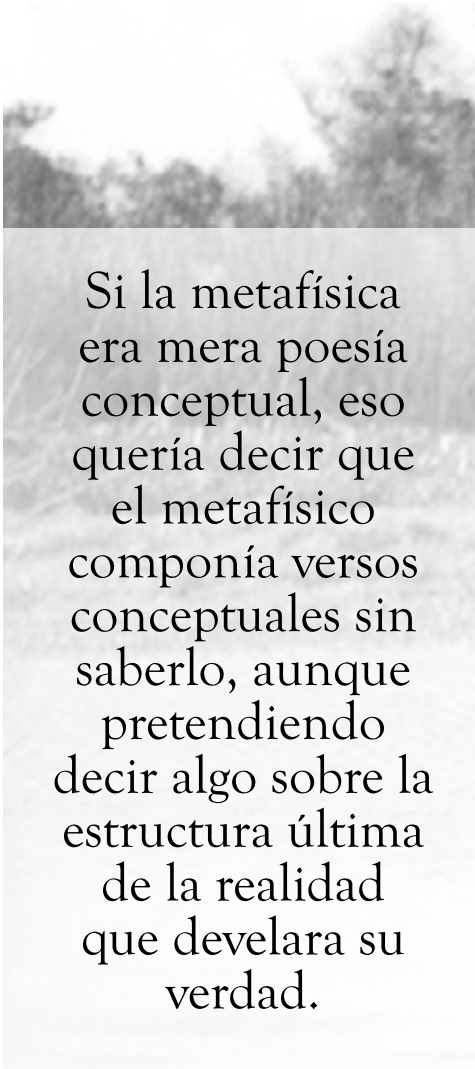
Tal cartografía suponía que existían entidades llamadas “significados” que se podían estudiar de manera *a priori*, aislada y sistemática, mediante una teoría que capturara y reflejara una gramática rigurosa que permitiera decir que solo los enunciados verificables empíricamente poseían significado cognitivo.

Sencillamente había un conjunto de hechos transparentes que verificaban los enunciados, hechos determinados *a priori* por la sintaxis de ese lenguaje. Lo demás era silencio. Los problemas centrales de la vida (Dios, inmortalidad y sentido de la vida) quedaban sin responder por ser expresados en un discurso carente de sentido. Su solución era su disolución. La filosofía debería avocarse a tareas más serias.

Si la filosofía no se podía ocupar del sentido de la vida, ello no constituía un triunfo, sino una tragedia, como muy bien lo vio Wittgenstein: solo una forma de misticismo puede revelarnos el sentido de nuestra existencia una vez que hemos mostrado que las cuestiones esenciales de la vida no se reducen a hechos del mundo. Pero todo misticismo se basa en lo inefable. Y, si sobre aquello de lo que no se podía hablar era mejor callarse, tal silencio no podía dejar satisfecho a aquel que se interrogaba de manera radical por el sentido de la vida al tomarse en serio la existencia concreta.

Existencialismo y filosofía analítica padecían una nostalgia del absoluto que incluso se adivinaba en los espíritus más escépticos: como se evidencia en la “Plegaria de un escéptico” de Renan: “Oh, Señor, si existe un Señor, salva mi alma, si tengo un alma”.

Esta nostalgia, paradójicamente, hundió a Carnap, el filósofo analítico vienés, en



Si la metafísica era mera poesía conceptual, eso quería decir que el metafísico componía versos conceptuales sin saberlo, aunque pretendiendo decir algo sobre la estructura última de la realidad que develara su verdad.

las simas de la desesperación, desde donde contemplaba la posibilidad del suicidio en un frente de guerra; mientras que Camus, el filósofo existencial francés, demostraba la futilidad de escapar de este mundo absurdo y sin esperanza. Ya lo decía Chesterton: los que se vuelven locos son los lógicos y racionales que pretenden tener todo el mundo dentro de sus cabezas, pues un loco es una persona que lo ha perdido todo excepto la razón.

Pero el mismísimo criterio de verificación, que dotaba de significación a todo discurso susceptible de verdad, no era verificable y, por ende, carecía de significado.

El resultado fue que, según los mismos criterios de significación empírica, el criterio de significación, al no ser verificable, expresaba un sinsentido que debía ser expulsado de la república de la ciencia; del mismo modo que la más delirante de las metafísicas, con las que coincidía en pretender decirnos algo verdadero sobre la realidad última, sobre la prosa del mundo, pero de forma engañosa.

El rechazo de la metafísica y de la poesía, en cuanto discursos que podrían transmitir verdades, se basaba, a su vez, en una afirmación sinsentido, igualmente metafísica. Pero ¿era posible criticar la metafísica y redimir a la poesía?

Tras el fracaso del giro lingüístico, de su búsqueda por establecer criterios últimos de significación para todo lenguaje posible en la forma de una filosofía primera, tanto en la tradición analítica como en la continental, se terminó por dar un giro hermenéutico, de la mano de autores como Gadamer, Quine, Davidson y Rorty (Habermas, 2002).¹

Tal giro supuso una crítica al mito de lo dado y, en consecuencia, condujo a un cuestionamiento de la noción de *verdad* como copia de la realidad y a una crítica al realismo que suscribía tal noción.² Finalmente,

1 Para Rorty, el mencionado giro tiene unas consecuencias éticas que surgen de plantearse las siguientes preguntas: ¿qué implicaciones tiene el giro hermenéutico-pragmático en la reflexión sobre la relación entre filosofía, moral y literatura?; ¿de qué manera se ven afectadas nuestras prácticas morales si no hay una realidad moral independiente de las prácticas discursivas justificativas de una determinada comunidad?

Dar respuestas a estos interrogantes, según Rorty, significa mostrar la conexión entre el giro hermenéutico-pragmático y el giro narrativo. A partir de ahí, Rorty intenta mostrar la futilidad de las teorías éticas tradicionales universalistas, desarrollando un nuevo enfoque de la moralidad al destacar la importancia de la narrativa en la formación de la conciencia moral. Véase Sierra (2012).

2 Tal realismo se caracteriza por 1) asumir que hay un único mundo real que consta de una totalidad fija de objetos independientes de la mente y por afirmar que 2) solo hay una descripción verdadera, privilegiada y absoluta de este único mundo.



ese proceso llevó a lo que se ha llamado giro narrativo y, con ello, a la disolución de géneros tradicionalmente considerados antagónicos: ya no fue posible trazar una frontera entre la actividad filosófica y la actividad literaria. Toda creación filosófica era una creación literaria.

El objetivo de este artículo es doble. Primero, me interesa mostrar cómo se desarrolla en Camus la idea de que la creación filosófica es creación literaria. Segundo, mostraré de qué manera la crítica a la tradición metafísica —e, incluso, a la tradición existencialista, que alza su edificio sobre restos metafísicos— permite que haya una especie de giro narrativo en el filósofo francés.

Me interesa establecer si el giro de Camus puede ser equivalente al giro narrativo que proclama Rorty y si tiene las mismas consecuencias políticas a favor de la promoción de una democracia liberal incluyente.

Del giro lingüístico al giro narrativo

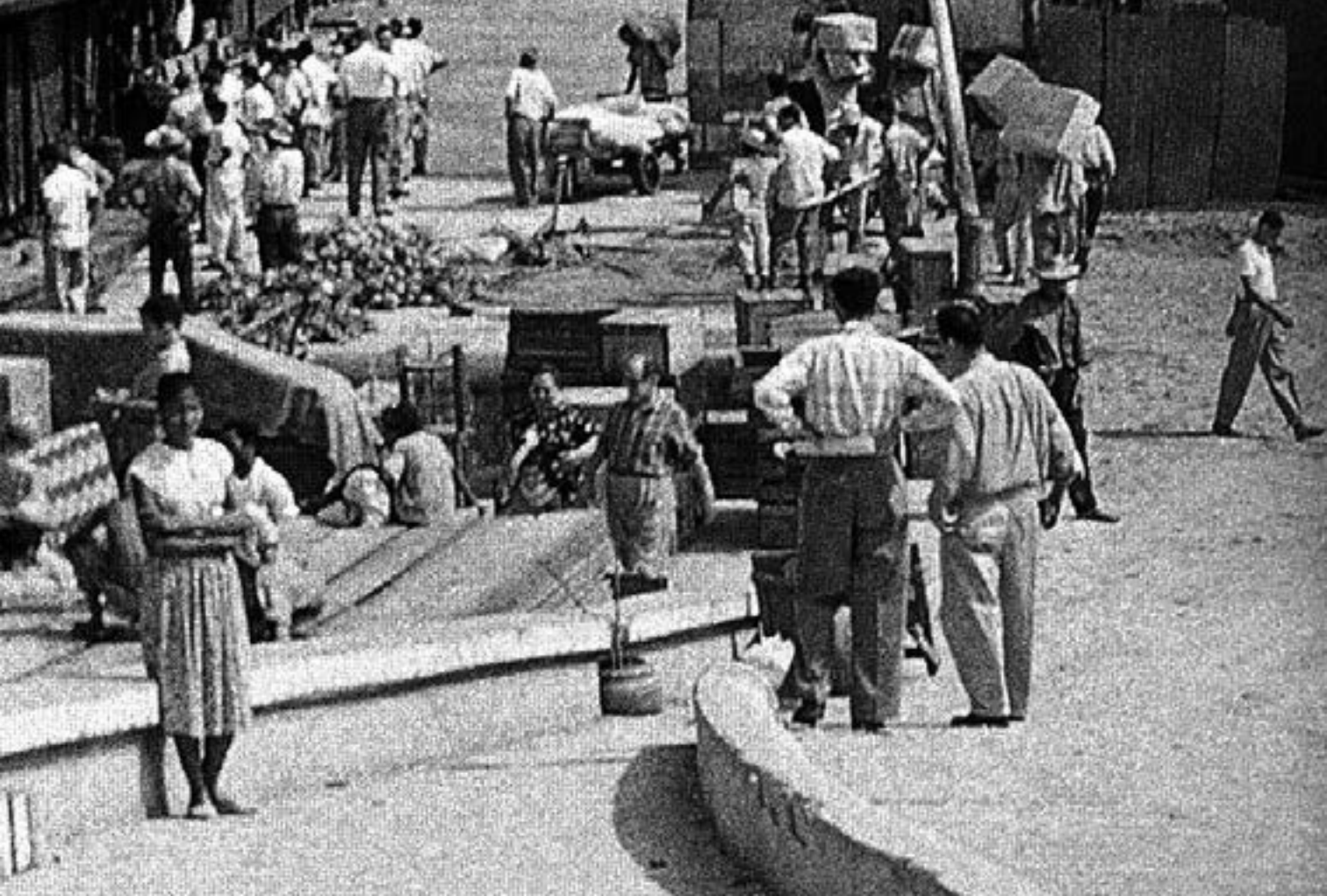
Antes de entrar a Camus, es preciso aclarar en qué consiste el llamado giro narrativo. Según Rorty (1990, p. 51), el giro lingüístico fue “el punto de vista de que los problemas filosóficos pueden ser resueltos (o disueltos) transformando el lenguaje o comprendiendo mejor el que utilizamos en el presente”. Esta estrategia para afrontar los problemas filosóficos fue “considerada por muchos de sus defensores como el descubrimiento filosófico más importante de nuestro tiempo y de nuestra época” (1990, p. 51).

No obstante, según Rorty, “sus críticos lo interpretan [el giro lingüístico] como un signo de la enfermedad de nuestras almas, una revuelta contra la razón misma y un intento autoengañoso (en palabras de Russell) de procurarse con artimañas lo que no se

ha logrado conseguir con trabajo honesto” (1990, p. 51).

Esta valoración del giro lingüístico encerraba algo de verdad, según Rorty, si se tiene en cuenta que la revolución metodológica que tal giro proponía tenía alcances de gran envergadura: prometía transformar la filosofía en un metaléxico último, en una ciencia cuya matriz disciplinaria contuviera “procedimientos de decisión reconocidos universalmente para probar tesis filosóficas” (1990, p. 47).

Sin embargo, tal pretensión de resolver o disolver todos los problemas filosóficos encerraba un engaño: la posibilidad de aislar el lenguaje como un objeto de estudio puro para tratar de explicar correctamente de qué



forma las representaciones lingüísticas se correspondían con hechos del mundo.

Pero, si no era posible que existiera tal objeto puro de estudio ni que los significados fueran entidades definidas sobre las cuales cabría tener una teoría pura (como mostraron Wittgenstein, Sellars, Quine, Gadamer y Davidson), entonces los problemas esenciales de la filosofía analítica o lingüística eran meramente opcionales:

Si no hay significados que analizar, si hay una masa revuelta de enunciados entrelazados, si no hay un reduccionismo que invocar como resultado del análisis de los significados, quizás no hay ningún problema central o fundacional en filosofía. Puede quedar únicamente la filosofía como mirada, la filosofía al estilo

de Aristóteles, Dewey y Wittgenstein (Rorty, 1990, p. 158).³

Pero ¿qué significa quedarse solo con la filosofía como mirada? Para Rorty, significa asumir que la función de la filosofía

3 La cita de Rorty es un resumen de los hallazgos de Quine en contra de un estudio a priori del lenguaje, que supone que los significados son cosas que se pueden estudiar y sobre las cuales se puede tener una teoría. Es decir, Quine muestra la imposibilidad del giro lingüístico y su pretensión de ser la última revolución filosófica al concebir la filosofía del lenguaje como filosofía primera: "Según Quine, sería mejor considerar el verbo *mean* como intransitivo: los enunciados quieren decir, significan (y no es necesario decir que significan alguna cosa). Una expresión significa. Significar es lo que hace o lo que hacen ciertas expresiones. Es significativo que, cuando preguntamos por el significado de una expresión, nos contentamos con otra expresión que equivale a la primera: que significa lo mismo. No pedimos alguna cosa que esas dos expresiones signifiquen" (Laugier-Rabaté, 1992, p. 98).



no puede ser ya la empresa teórica onmiabarcante que busca resolver, mediante la búsqueda de la verdad (esto es, determinando cómo el lenguaje se corresponde con el mundo), las cuestiones fundamentales sobre la condición humana, que, según el filósofo estadounidense, se resumen en dos interrogantes: ¿Qué debo hacer con mi soledad?, es decir, ¿cómo me convierto en quien quiero ser? Y ¿cómo puedo vivir con los demás? (Rorty, 1998, p. 13).⁴

“¿De qué manera debe pensarse la relación entre literatura y filosofía?”. “¿Cómo es posible

4 Lograr un balance entre el espacio privado de la autocreación y la posibilidad de hacer parte de una comunidad liberal solidaria e incluyente es la gran utopía política de Rorty, que toma como base la contingencia del lenguaje: el mundo no nos dicta cómo debemos describirlo, sino que más bien los seres humanos inventamos descripciones del mundo y de nosotros para fines diversos, entre los que se incluye la posibilidad de crear mejores versiones de nosotros mismos, versiones utópicas liberales incluyentes, que nadie previamente ha soñado.

realizar una sociedad liberal más tolerante e incluyente?”. Estas son cuestiones que, para Rorty, deben ir unidas en una nueva manera de entender el sentido actual de la reflexión filosófica y su relación con el discurso literario.

De hecho, no es posible que la utopía liberal rortiana se dé sin que haya un especial reconocimiento dentro de la comunidad filosófica, y dentro de la cultura en general, de lo que Rorty (1998, p. 18) llama “el giro narrativo”, cuyo “reconocimiento sería parte de un giro global en contra de la teoría y hacia la narrativa” Y agrega:

Ese giro sería un símbolo de nuestra renuncia al intento de reunir todos los aspectos de nuestra vida en una visión única, de redescubrirlos mediante un único léxico. Equivaldría a un reconocimiento de lo que en el capítulo primero llamo “la contingencia del lenguaje”: el hecho de que no hay forma de salirse de los diversos léxicos que hemos empleado y de hallar un metaléxico que, de algún modo, dé cuenta de todos los léxicos posibles, de todas las de formas posibles de juzgar y de sentir (Rorty, 1998, p. 18).

El giro narrativo depende de reconocer la contingencia del lenguaje, esto es, la imposibilidad de que la filosofía sea el léxico último que fundamente o justifique todos los léxicos posibles, dada la imposibilidad de salirse del propio léxico: toda discusión filosófica es irremediabilmente contextual o dependiente del contexto.

La filosofía es una narrativa más entre otras narrativas, como la ciencia y la literatura: no hay una filosofía primera en la forma de un metaléxico fundamentador de nuestras prácticas epistémicas y morales. En consecuencia, la creación filosófica se debe entender como creación literaria: los buenos filósofos son como los buenos novelistas: son creadores de léxicos nuevos que nos sirven

para construir nuestras identidades siempre cambiantes.

El giro narrativo de Camus y la creación filosófica como creación literaria

El comienzo de El mito de Sísifo representa una bofetada a la tradición filosófica occidental, más preocupada por hablar de esencias universales y eternas que de la existencia humana concreta, contingente, individual y diversa.

Si el problema fundamental de la filosofía es el suicidio, esto es, si no se demuestra antes que la vida es digna de vivirse porque tiene un sentido preciso que demuestra su valor, entonces todos los demás problemas filosóficos son vanos. Si yo no existo porque no quiero vivir si mi vida carece de sentido, entonces nada existe para mí. Mi muerte anula toda filosofía. Y toda preocupación filosófica que no sea mi vida y mi muerte carece de seriedad filosófica.

Lo más apremiante es saber por qué vivo y por qué no me mato. Si no respondo primero a este problema, todos los demás problemas filosóficos carecen de importancia.

En una especie de meditación cartesiana, Camus quiere saber por qué la gente no se mata si el mundo es absurdo: al cosmos le es indiferente mi existencia tanto como mi muerte. Dado que no hay una promesa de vida futura porque no hay un Dios que pueda hacernos esa promesa, solo nos queda el tiempo finito de nuestro paso por el mundo y el sinsabor de una vida sin esperanza porque no hay una vida futura en un más allá: para ser una vez en la vida, hay que dejar de ser para siempre.

Esta antifilosofía, que decreta la irrelevancia de la filosofía tradicional al no tener

en cuenta la certeza inicial de una vida absurda, quiere ser también una crítica de todo discurso esencialista explicativo de la realidad y del yo.

También la ciencia es vana porque no me dice nada de mí y de mi situación de hombre absurdo. La ciencia no resuelve el problema del sentido de la vida. Podremos saberlo todo, pero ignoraremos por siempre nuestro lugar en el mundo.

El sentimiento de extrañeza que surge de vivir una vida en un mundo sin sentido en el que no nos reconocemos, porque no fue creado por un dios para nuestro beneficio y nuestra salvación, no se supera conociendo las leyes que rigen el mundo. Los átomos son indiferentes a mi dicha o a mi desgracia. Un Dios muerto no habla a través de un mundo que no creó. La ciencia es inútil para la comprensión de lo humano.

Ser conscientes es ser conscientes del absurdo de la propia existencia. Al ser así conscientes, lo que el sentimiento del absurdo expresa no puede ser un tema apropiado para la investigación filosófica: no hay una teoría general del llanto.

Por el contrario, lo absurdo exige un enfoque extrafilosófico y un tipo de análisis que reconozca, de entrada, las limitaciones de lo que puede ser expresado directamente en una teoría filosófica, un enfoque que debe estar abierto a lo que es transmitido indirectamente por alusión o sugerencia.

Debido a que el sentimiento de lo absurdo significa más y, de un modo diferente, lo afirmado por cualquier explicación del absurdo, corresponde a otras formas de discurso —en particular a la literatura (y al arte o a la “creación” en general)— complementar las deficiencias de la filosofía. Esto deja al discurso filosófico (que no lo puede explicar todo) por fuera de la tarea adicional de explicar y

de dar cuenta de la distancia que lo separa de la experiencia, el sentimiento y el arte.

La sensación de divorcio radical pone en evidencia que vivir en un mundo familiar y ya conocido de sobra es una ficción endeble: de repente, ese mundo se convierte en radicalmente ajeno y extraño. La sensación de estar a la deriva entre el pasado y el futuro, de no poder dar sentido al presente, de ser un desconocido para el mundo y para uno mismo, podría parecer ser un motivo suficiente de desesperación, sobre todo porque el exilio de uno mismo, del mundo y de los demás se describe como algo irremediable.

No obstante, Camus refuta dicha deducción, al hacer de la conciencia de la ausencia de remedio para el malestar de la existencia la razón misma para vivir y, en última instancia, para resistir también la angustia propia de la existencia absurda.

Pero ¿no conduce el sentimiento del absurdo al suicidio? Camus responde que no, pues el suicidio representa un escape fácil de la condición absurda. Se trata de vivir, no a pesar de, sino más bien frente al absurdo que yace en el centro mismo de nuestra experiencia. En lugar de la fórmula cartesiana “pienso, luego existo”, Camus propone algo así como “experimento el sentimiento del absurdo, luego existo”.

Si la filosofía no nos sirve de consuelo ante nuestra condena a muerte, entonces es preciso mirar hacia otra parte: hacia el arte y, más concretamente, hacia la novela, la más absurda de las creaciones del hombre. Pero ¿por qué se da este giro narrativo en Camus si en él no se opera una crítica del lenguaje como en Rorty? Y ¿de qué modo se articula tal giro con el tema del absurdo?

Miremos cómo se da el giro en Camus. Si ninguna explicación filosófica esencialista es posible, entonces la filosofía debe renunciar

a su pretensión de ser el discurso fundamental que descifre el sentido último de la realidad para dotar de sentido a la existencia humana. No hay argumentos filosóficos ni científicos que me digan cuál es el sentido de la vida.

¿Hay una manera objetiva de indicar cuál es el sentido de la vida que valga de manera universal para todos los seres humanos? ¿Hay una ciencia que nos diga que el sentido de la vida reside en tal o cual cosa? Por más que muchos filósofos hayan insistido y sigan insistiendo en el hallazgo del Santo Grial del sentido de la vida, hoy sabemos que ninguna filosofía ni ninguna ciencia puede responder esa pregunta. ¿Es posible, en una sociedad democrática, describir una matriz transcultural y transhistórica que determine la solución a tal cuestión?

Pero, si el problema del sentido de la vida no admite una solución filosófica —entendida como una serie de razones válidas para vivir que reflejen un orden moral que reúna en una unidad armónica el mundo y el yo, pues, muerto Dios, mi ser carece de sustancia—, entonces solo queda describir, no explicar.



Si el problema fundamental de la filosofía es el suicidio, esto es, si no se demuestra antes que la vida es digna de vivirse porque tiene un sentido preciso que demuestra su valor, entonces todos los demás problemas filosóficos son vanos.

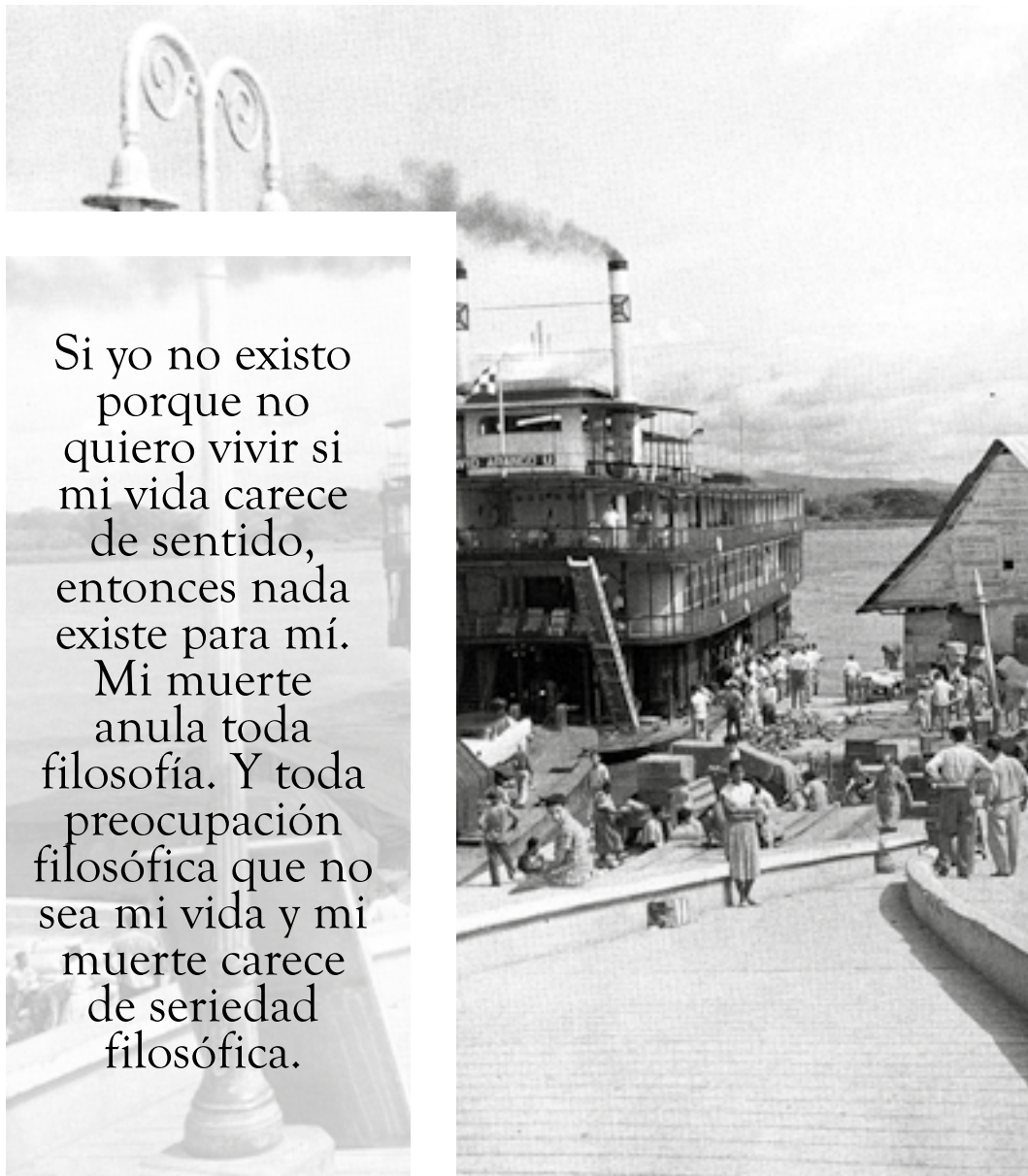
Si no hay una verdad profunda que descubrir, un orden divino que adivinar; si no hay unas verdades ahí afuera que quepa atrapar racionalmente; si mi lenguaje no refleja nada relevante —porque el mundo es ajeno, extraño e irrelevante para descubrir el sentido de mi existencia—; entonces solo queda el describir como la tarea única del pensamiento absurdo. Pero ¿qué permite el describir en vez del explicar?

El corazón aprende así que esa emoción que nos transporta ante los rostros del mundo no procede de su profundidad, sino de su diversidad. La explicación es inútil. Pero la sensación subsiste y, con ella, los llamamientos incesantes de un universo inagotable en cantidad. Ahora se comprende el lugar que ocupa la obra de arte (Camus, 1996, pp. 300-301).

Si nos atenemos al epígrafe del mito de Sísifo, la frase de Píndaro

“Oh, alma mía, no aspire a la vida inmortal, pero agota el campo de lo posible”, entenderemos el sentido que tiene el arte para Camus.

Primero, queda claro que, si no hay una esencia de lo humano y del mundo —pues no



Si yo no existo
porque no
quiero vivir si
mi vida carece
de sentido,
entonces nada
existe para mí.
Mi muerte
anula toda
filosofía. Y toda
preocupación
filosófica que no
sea mi vida y mi
muerte carece
de seriedad
filosófica.

hay un orden establecido por un dios—, entonces no es posible un pensamiento platónico y esencialista del yo y del mundo. Para Camus, la condena platónica de la literatura puede esconder algo más que un simple destierro político. Es la condena del arte en cuanto que este da cuenta de lo individual.

Dicho en palabras de Derrida: “Se adviene en Platón una pérdida del arte, no porque lo considere como un devenir desprovisto de

verdad, sino porque desconoce el poder subversivo que el arte precisamente logra con ello” (Menke, 2011, p. 40).

Si la literatura es una forma de cantarle al devenir, a la contingencia, a la individualidad y al antiesencialismo, entonces la antifilosofía de Camus debe desarrollar una estética de la novela en la que el discurso narrativo muestre el fracaso del pensamiento racional para dar cuenta de lo individual.

Su discusión de lo que se podría llamar la estética del absurdo culmina con una discusión sobre la novela, que, en cuanto que es el género más filosófico, es por eso mismo el más absurdo de todos los géneros literarios.

Dado que la obra literaria es obra también del pensamiento, la obra literaria manifiesta, a su vez, el fracaso del pensamiento: no poder explicar aquello que lo niega (lo individual); lo que permite superar así el anhelo explicativo de toda razón.

La estética de lo absurdo es una crítica a la racionalidad filosófica que muestra los límites de la razón, en la medida en que pone de manifiesto que tampoco el arte responde a la pregunta por el sentido de la vida. Las novelas no son teorías. Son solo descripciones de una superficie debajo de la cual no yace nada profundo. La literatura pone de presente la contingencia del yo, su insustancialidad, pero nunca permite superar tal condición:

La obra de arte nace de la renuncia de la inteligencia a razonar lo concreto. Señala el triunfo de lo carnal. Es el pensamiento lúcido el que la provoca, pero en ese acto mismo se niega. No cederá a la tentación de agregar a lo descrito un sentido más profundo que sabe ilegítimo. La obra de arte encarna un drama de la inteligencia, pero no lo demuestra sino indirectamente. La obra absurda exige un artista consciente de estos límites y un arte en el que lo concreto solo se describa a sí mismo. No puede ser el fin, el sentido y el consuelo de una vida. Crear o no crear no cambia nada. El creador absurdo no se atiene a su obra. Podría renunciar a ella (Camus, 1996, pp. 302-303).

Más adelante, Camus precisa aún más la idea de que la novela constituye una dialéctica negativa del pensamiento mismo, al señalar que ella pone de manifiesto la incapacidad de la razón para capturar un yo contingente. En ese sentido, la razón se limita a servir a las apariencias, dándoles un orden

inmanente, y a darle forma, por medio de imágenes, a lo que carece de racionalidad.

En el arte, la universalidad de la razón se encarna en lo sensible para negarla. El poder del arte revela que, si la verdad existiera ahí afuera, entonces el arte no existiría. El arte niega, a la par, la verdad y la razón, porque muestra sus límites al ser incapaz de revelar el misterio que somos:

Y, al final, el gran artista, bajo este clima, es ante todo un gran viviente, si se entiende que vivir es tanto sentir como reflexionar. La obra encarna, por lo tanto, un drama intelectual. La obra absurda ilustra la renuncia del pensamiento a sus prestigios y su resignación a no ser ya más que la inteligencia que hace funcionar las apariencias y que cubre con imágenes lo que no tiene razón. Si el mundo fuese claro no existiría el arte (Camus, 1996, p. 303).

Pero, si el arte es una mera descripción que no explica nada, ¿puede ser una forma de conocimiento? Al tratar de comprender esta cuestión, es preciso ver de qué modo procede Camus a borrar la distinción entre el texto filosófico y el texto literario.

En primer lugar, comienza por destacar que, si no hay un orden metafísico en el mundo, entonces el mismo acto de pensar crea mundos, no los descubre. En ese sentido, concluye:

El filósofo, aunque sea Kant, es creador. Tiene sus personajes, sus símbolos y su acción secreta. Tiene sus desenlaces. A la inversa, la preeminencia lograda por la novela con respecto a la poesía y el ensayo representa únicamente, y a pesar de las apariencias, una mayor intelectualización del arte.

Entendámonos: se trata sobre todo de las más grandes. La fecundidad y la grandeza de un género se miden con frecuencia por sus desperdicios. El número de malas novelas no debe hacer olvidar la grandeza de las mejores. Estas,

justamente, llevan consigo su universo. La novela tiene su lógica, sus razonamientos, su intuición y sus postulados. Tiene también sus exigencias de claridad (Camus, 1996, pp. 304-305).

En segundo lugar, usa una estrategia ingeniosa: aplica la lógica de la novela a la lógica del conocimiento filosófico y, luego, aplica la lógica del conocimiento filosófico a la lógica de la novela.

Si es posible describir las obras filosóficas con los criterios que definen una narrativa (personajes, símbolos, acción secreta y desenlace) y tal descripción tiene sentido, entonces la filosofía es una narrativa más. Si, además, la novela encarna una lógica —se desarrolla conforme a razonamientos, intuiciones, postulados y una alta exigencia de rigor (como la *Crítica de la razón pura*)—, entonces las novelas son una forma de filosofía.

Por eso: “Los grandes novelistas son novelistas filósofos, es decir, lo contrario de escritores de tesis. Así, lo son Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievski, Proust, Malraux, Kafka, por no citar más que algunos” (Camus, 1996, p. 305).

Pero, obviamente, la novela utiliza, en su mayor parte, lenguaje figurado o metafórico. Aquí Camus parece estar sugiriendo que el lenguaje figurado no solo no puede ser explicativo ni racional, sino que la existencia de dicho lenguaje muestra la futilidad de una razón presuntamente orientada a captar lo real y su verdad de manera argumentativa y analítica.

Sin embargo, lo que es más interesante es que el estilo de la novela permite revelar una filosofía no racional y oculta, pues una filosofía hecha de imágenes solo se expresa hasta que la novela surge. Camus concluye:

Como [la novela] es incapaz de sublimar lo real, el pensamiento se limita a imitarlo. La novela de que tratamos es el instrumento de este conocimiento a la vez relativo e inagotable, tan

parecido al del amor. La creación novelesca tiene del amor el asombro inicial y la rumia fecunda (Camus, 1996, pp. 305-306).

Pero, si la novela ha de ser la creación absurda por antonomasia, debe permanecer fiel a lo absurdo. Es decir, debe “librar a mi universo de sus fantasmas y poblarlo solamente con las verdades carnales cuya presencia no puedo negar” (Camus, 1996, p. 306). Y, por ende, debe también ilustrar el divorcio y la rebelión y no puede consagrar las ilusiones y suscitar la esperanza, entendiéndose esperanza en una vida futura después de la muerte.

Si la novela promueve el hallazgo de un sentido de la vida anclado en lo trascendente, entonces esa novela no puede ser seria, pues “no es ya ese ejercicio de desapego y de pasión que consume el esplendor y la inutilidad de una vida de hombre” (Camus, 1996, p. 306).

Si el conocimiento de las limitaciones de la condición humana es característico de los que “piensan con claridad”, entonces el creador (el artista y el escritor) se presenta como la figura que “piensa” con más claridad que todos.

Pero pensar claramente, en el sentido de Camus, es saber que el pensamiento mismo es limitado. Por lo tanto, es pensar, en parte, contra el pensamiento. El creador absurdo no puede ser presa de la mitificación del arte. Sin embargo, ya que también sabe que el arte es limitado, tampoco proporciona ninguna escapatoria: no hay salvación posible por medio del arte.

Dado que el artista absurdo crea dentro y en contra de los límites del arte, también crea sin esperanza y sin desesperación. Toda trascendencia literaria también es ilusoria. No es posible escapar de la condición humana ni siquiera por medio del arte. El arte mismo es una creación absurda.

La felicidad viene más bien de soportar y mantener la brecha constitutiva del divorcio con el mundo: el absurdo es un elemento irreductible de la experiencia humana y es el clima del que se nutre el pensamiento. El absurdo hace posible la creación artística y el arte solo es posible por el sentimiento del absurdo.

Conclusión: el arte como condición de la democracia

Para Camus, la estética del absurdo hunde sus raíces en la diversidad —y no en la unidad—, en el carácter inagotable de la experiencia, en las pequeñas narraciones —en vez de en metanarrativas—, en fragmentos incompletos de obras —en vez de obras terminadas—, en textos abiertos —en lugar de textos unificados—, en formas inacabadas e inacabables y, finalmente, en su insistencia en lo relacional —y no en lo absoluto—, en las metáforas de superficie —en vez de explicaciones profundas—, en el individuo —en lugar de lo universal—, en la autenticidad individual —por encima del pensamiento colectivo—.

Por eso, *El mito de Sísifo* sienta las bases estético-filosóficas de una resistencia política explícita a favor de valores

democráticos como antídoto para combatir el totalitarismo.

Para el artista absurdo no es posible aceptar la existencia y aplicabilidad universal de esencias platónicas, ya sean de tipo religioso, filosófico estético o político. La creación artística es la garantía de que es posible el pensamiento rebelde. Como sabiamente afirmó Iris Murdoch: “Puedes conocer una verdad. Pero, si es verdaderamente complicada, has de ser un artista para no pronunciarla como una mentira”.

Camus nunca abandonará su convicción de que todos los dioses, todas las ideas políticas totalitarias de derecha o de izquierda, todas las ideas religiosas y todas las ideologías nos imponen la obligación moral de rebelarnos y de crear una fuerza intelectual crítica que sirva de resistencia en los tiempos oscuros del gulag y del campo de concentración.

Camus nunca se dará por vencido en su convicción de que el valor más grande de todos —antes que el valor de la política, la historia y la justicia— es el valor de la vida humana, por muy limitada, opresiva o trágica en que ella se presente. El nihilismo es la filosofía de los mártires y de los criminales. Hay que recordar, ante la noche del pensamiento, que, si el mundo fuera claro, el arte no existiría. ■

Bibliografía

- Camus, A. “El mito de Sísifo”. *Obras*, vol. 3. Madrid: Alianza, 1996.
- Habermas, J. “Filosofía hermenéutica y filosofía analítica: dos formas complementarias del giro lingüístico”. *Verdad y justificación*. Madrid: Trotta, 2002.
- Laugier-Rabaté, S. *L'anthropologie logique de Quine*. París: Vrin, 1992.
- Menke, C. *Estética y negatividad*. México: FCE, 2011.
- Rorty, R. *El giro lingüístico*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Rorty, R. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Sierra, J. “Literatura como salvación”. *Grafía* 9 (2012).