

**EL HABLAR FILOSÓFICO DE LA LITERATURA: UN ESTUDIO EN TORNO A  
ALBERT CAMUS**

**JUAN PABLO ARIAS CUÉLLAR**

**UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LIC. FILOSOFÍA Y LENGUA CASTELLANA**

**BOGOTÁ D.C.**

**2015**

**EL HABLAR FILOSÓFICO DE LA LITERATURA: UN ESTUDIO EN TORNO A  
ALBERT CAMUS**

**JUAN PABLO ARIAS CUÉLLAR**

**Trabajo de grado para obtener el título de Licenciado en Filosofía y Lengua Castellana**

**ASESORA: MILDRED LESMES GUERRERO**

**Mag. Literatura Hispanoamericana**

**Mag. Historia de Regulaciones Sociales**

**UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LIC. FILOSOFÍA Y LENGUA CASTELLANA**

**BOGOTÁ D.C.**

**2015**

## TABLA DE CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
<b>AGRADECIMIENTOS</b>	5
<b>INTRODUCCIÓN: el Diálogo de la Ficción: una propuesta para pensar a Camus</b>	6
<b>I. SUMERGIDOS EN EL UNIVERSO FICCIONAL</b>	15
Teoría del Fin de la Excepción Humana: un camino hacia la perfección	16
Cuando el ser humano se hace excepcional	19
Un sujeto de conocimiento y cultura	21
La semejanza	24
El fingimiento	26
La mimesis	28
Vectores y posturas de inmersión	30
Vector de simulación de actos mentales verbales	32
Lo narrativo	33
<b>II. DEL ABSURDO A LA REVUELTA UNA DENUNCIA Y UNA PROPUESTA</b>	38
El siglo XX una sociedad en crisis	39
El Extranjero: la salvación de Meursault y la ideología totalitaria como regla del absurdo	45
<b>III. LA MÍMESIS LITERARIA COMO EXPRESIÓN ANTI-TOTALITARIA</b>	64
Formación y situaciones totalitarias: la Alemania Nazi y La URSS comunista	65
La peste como metáfora de los mecanismos de poder totalitarios	76

	4
La solidaridad como revuelta: ¿un hombre que se rebela o revela?	92
<b>CONCLUSIONES</b>	108
<b>ANEXOS</b>	119
Glosario	119
<b>REFERENCIAS</b>	124

## AGRADECIMIENTOS

La vida universitaria es como una buena novela: aquella que es irrepetible y que no busca reconocimientos ni fama, sino mostrar las experiencias a las que todos los días nos enfrentamos. El auge de esta vida es este trabajo cuyas letras el autor ha tenido que descifrar para reflejar los pensamientos y emociones de su formación personal. Y por personal no quiero decir solo; por el contrario, siempre gratamente acompañado.

Por esto, en primer lugar, gracias a Dios porque su voluntad quiso definirme en historias contenidas por razonamientos profundos que me invitan a cuestionarme cada día. A mis padres y hermanos quiero darles las gracias por su incondicional apoyo a la formación de un proyecto de vida que, por difícil, no quiere decir carente de belleza. Su amor hacia mí es correspondido con este trabajo.

Un especial y cálido agradecimiento a mi asesora Mildred Lesmes. Su compañía, complicidad y compromiso fueron esenciales para que este trabajo llegara a ser posible. No puedo dejar de sentir hacia ella una profunda admiración después de todo este transitar de ideas compartidas. También gracias a la profesora Patricia Rubianogroot quien me enseñó a que más allá de un título hay que aprender a ser persona.

A mis amigos y acompañantes David Acevedo, Angie Argüello y Sergio Ducuara gracias por el compartir incesante de un proceso de alegrías. Y un total agradecimiento a Alejandra Ospina por llegar en el momento oportuno y militar conmigo en la literatura. Muchas gracias a todos. Ustedes fueron mi Facultad. Ustedes son, la novela de mi vida.

## INTRODUCCIÓN: el diálogo de la ficción: una propuesta para pensar a Albert Camus

Pourquoi suis-je un artiste et non un philosophe?

C'est que je pense selon les mots et non selon les idées<sup>1</sup>

Albert Camus.

Esta investigación nace de la intención de acoger un trabajo interdisciplinar que reivindique el ámbito literario y filosófico como un estudio reflexivo capaz de abordar las problemáticas sociales que emergen a lo largo de la historia. Por esto en un principio pensé dirigir este trabajo hacia una revisión de las imágenes que manejaba el autor francés Albert Camus en sus novelas *El Extranjero* (1942) y *La Peste* (1947), con el motivo de explicar la manifestación de su propuesta filosófica sobre el *absurdo* y la *revuelta* en el desarrollo de la narración. Una vez logrado esto, podría establecer un paralelo con la situación de conflictos que caracterizó al siglo XX.

No obstante, a lo largo del trabajo la cuestión de estilo y forma introdujo la necesidad de replantear los temas. Si bien aunque el objetivo todavía era mantener un trabajo interdisciplinar, se hizo imprescindible el hecho de buscar otras alternativas que se enfocaran hacia un estudio del conocimiento construido en el acercamiento entre el sujeto y la ficción, puesto que es precisamente desde ahí que el ámbito literario tiene gran importancia para la sociedad.

Fue así que una vez leídas las dos novelas de Camus planteé la hipótesis de que con ellas el pensador argelino reflexionaba sobre la situación de su época caracterizada por los totalitarismos. Si bien aunque en los antecedentes utilizados para este trabajo se aborda el tema de los totalitarismos, el absurdo y la revuelta; no hay una referencia a profundidad de la relación entre el

---

<sup>1</sup> “¿Por qué soy un artista y no un filósofo? Pienso según las palabras y no según las ideas” (Spiquel, 2014, p.26 y 28).

acercamiento entre la obra camusiana y el lector para construir un conocimiento y análisis crítico sobre el siglo XX. Con Schaeffer además de poder asimilar el tema de la ficción como denuncia (lo cual se ha matizado en muchos de los trabajos sobre Camus), también es posible resaltar el tema de uno de los causantes de devenir totalitarismos y guerras, es decir, *la excepción humana*. Y simultáneamente resaltar la construcción de conocimiento a partir del acercamiento al universo ficcional de las obras de Camus.

Estas dos últimas perspectivas me permiten distanciarme de las investigaciones que se han hecho sobre Camus, puesto que este trabajo tiene la pretensión de emprender el camino de lo ficcional a partir de todo lo que ello implica: la ficción tiene un sentido importante dentro de la cultura humana ya que pasa por unos determinados procesos y genera distintos fines para constituir la vida del ser humano; por eso Schaeffer advierte que ésta también fundamenta la realidad.

De manera que este estudio comenzó a tener como propósito principal generar las condiciones necesarias para suscitar lo que podríamos llamar el diálogo literario-filosófico del pensamiento camusiano. Diálogo desde el cual es posible la reflexión del proceso de guerras generado por los totalitarismos de Europa en el siglo XX, desde el estudio de las novelas *El Extranjero* y *La Peste*. Por ello consideré pertinente revisar el discurso ficcional de las dos novelas en función de las ideologías totalitarias que trataban de imponerse por medio de la guerra en el siglo pasado.

En ese sentido, ¿qué postulados de Schaeffer permitirían crear un diálogo sobre las novelas de Camus *El Extranjero* y *La Peste*? Hay que resaltar para responder esta pregunta, algunos aspectos que han destacado la importancia de Camus como autor. Pues bien, el argelino fue

filósofo, literato, ensayista, dramaturgo y periodista, comprometido siempre con la vida y por tanto con la dignidad del ser humano.

A través de todas estas vías artísticas articuló su denuncia y propuesta frente a la realidad que vivía. Temas como: el suicidio, el absurdo, la revuelta, la solidaridad, el amor etc., hacen parte de esa denuncia y propuesta siempre enfocada hacia la cuestión sobre por qué hay todavía personas que se preguntan por el sentido o la importancia de vivir la vida. Pues para el argelino hay que afirmar la vida, esto es, decirle sí al hecho de vivirla.

De esta manera el proyecto al que emprendo aquí se enfoca en estudiar las novelas de *El Extranjero* (1942) y *La Peste* (1947) de Albert Camus de acuerdo a tres objetivos que relacionaré directamente con la propuesta de J.M. Schaeffer. A partir de estas dos novelas intento evidenciar la crítica y propuesta que Camus dirigió al hombre moderno en su filosofía sobre *El absurdo* y *La revuelta*.

Como primer objetivo, el presente estudio hace un esbozo sobre la importancia de la ficción para la sociedad y la cultura. Para lograr esto me he dado a la disposición de revisar algunos conceptos que se encuentran en las obras *¿Por qué la Ficción?* (2002) y *El Fin de la Excepción Humana* (2009) de Jean Marie Schaeffer (1952)<sup>2</sup>.

En el primer texto Schaeffer postula el aprendizaje de la *mimesis* como algo esencial para la vida del ser humano. En el segundo realiza un análisis en torno a los pensamientos que a lo largo de la historia generarán una convicción en el hombre: la excepción humana. Dicha convicción la tomo

---

<sup>2</sup> Filósofo francés investigador y miembro del Centro de Investigaciones en Artes y Lenguaje en París. Se ha dedicado a estudiar temas entorno al arte, la literatura y los actos cognitivos que ayudan a la construcción de la cultura y el desarrollo de la humanidad. Sus investigaciones se centran en los estudios sobre la ficción como parte de la experiencia humana que permite constituir la cultura. Schaeffer destaca la importancia de las representaciones que modelan la conducta del hombre y que permean todo el campo de las relaciones sociales.

como un antecedente del mismo proceso de secularización dado en Europa; ello por el hecho de que representa el momento individual o íntimo en el que el hombre acepta y cree en su capacidad racional como el aval para gobernar sobre la naturaleza.

Desde la misma perspectiva en este capítulo abordo una serie de nociones tales como la *semejanza*, el *fingimiento lúdico*, la *mímesis* y los *vectores y posturas de inversión* analizados por Schaeffer en su texto *¿Por qué la Ficción?*, con el fin de que en los posteriores capítulos puedan ser abordados en el *universo ficcional* construido en *El Extranjero* y *La Peste*. Con esto realzo el importante trabajo de la ficción como constituyente de la mentalidad humana y por tanto de la cultura.

De esta manera resalto la vía ficcional como un medio que utiliza Camus para dar a conocer la problemática que caracterizó la modernidad del siglo XX: el sin sentido, las guerras, el homicidio etc., hechos que reflejan la indiferencia de la humanidad y generan su preocupación como un escritor comprometido con su época, pero con una actitud ética diferente a escritores como Jean Paul Sartre o Simone de Beauvoir.

Escritores que le atribuyeron al argelino falta de rigurosidad filosófica e incluso lo juzgaron de burgués por su carencia de suscripción a un partido político. De hecho la crítica del argelino al proyecto comunista soviético lo lleva a la enemistad con Sartre. Pero Camus entendía algo: que la ideología revolucionaria no da la felicidad, tan sólo la promete. Aun frente a las fuertes críticas Albert Camus se resistió al enfrentamiento ideológico, principal característica de su época. Pero resistir no quiere decir renunciar a mostrar la verdad de una situación. Por eso Camus opta por el arte de las palabras: aquellas que no entran en conflicto con nadie sino que se dedican a aclarar la verdad.

Se puede comprender así que la vida y obra de Albert Camus se expresan ética y estéticamente, es decir, la postura crítica del argelino habla a través de sus personajes y el universo ficcional que ha creado para ellos. Por lo tanto se observa cómo a través del ambiente literario-ficcional el argelino presenta su denuncia y su propuesta. Entendiendo con Schaeffer que para que algo sea ficcional debe cumplir con ciertos requisitos fundamentales, uno de los cuales es el hecho de que sea una representación de lo que consideramos como real.

El término <<representación>> se utiliza para describir al menos tres tipos de hechos. Primero designa la manera en la que los seres humanos se relacionan con la realidad: conocemos la realidad a través de <<representaciones mentales>> (...). Después la utilizamos para describir una relación entre dos entidades intramundanas de forma que, en contextos específicos, la primera reemplaza a la segunda, sin que por ello su modo de existencia sea constitutivamente un signo. Finalmente, el término se utiliza para definir los medios de representación accesibles públicamente, inventados por el hombre en cuanto que medios de representación. (Schaeffer, 2002, p. 85)

A raíz de resaltar la importancia de la ficción para no sólo mostrar de alguna manera la realidad sino constituirla, es que nace el segundo objetivo. Objetivo que abordo en el segundo capítulo y desde el cual entenderé *La Peste* y *El extranjero* como representaciones de ese intento de Camus por comprender su tiempo. Y, en la medida en que Camus escriba para comprender su tiempo, lo que hace es crear un universo ficcional: la escritura literaria como vía artística convierte su pensamiento crítico en ficción, razón por la cual se cumple con las tres condiciones expuestas por Schaeffer sobre la representación.

De manera que en el segundo capítulo desarrollo el estudio de la transición del *absurdo* a la *revuelta* a partir de la novela de *El Extranjero*. En primer lugar expongo algunos hechos históricos sobre el proceso que permite al ser humano hacerse excepcional. Y posteriormente se da paso a explicar cómo el absurdo crea la ideología que es aceptada por un grupo de personas. Así se da paso al desarrollo del concepto de la *totalidad*. Ahora bien, la lucha a la que emprende el hombre frente a esta situación debe estar fundamentada en el acto de la *revuelta* y no de la *revolución*. En el último capítulo analizaré esto puesto que se trata de una diferencia conceptual.

En ese sentido, la predilección del argelino para utilizar la ficción como una manera de construir y presentar su denuncia y propuesta a la situación de guerras del siglo pasado, permitirá ver su compromiso no sólo con su época sino con la humanidad. De esta manera se muestra que el arte en sí mismo es a-histórico y por tanto no impone una ideología sino que (en estas obras camusianas) la denuncia por medio del conocimiento que suscita la relación sujeto-ficción. Es por medio de esa relación que no hay autoritarismo sino un momento compartido entre la obra y el receptor.

El último objetivo resalta la vía literaria como un modo de denuncia anti-totalitario. No obstante, con esta afirmación se podría hacer la pregunta: ¿acaso no podrían haber obras literarias que sean totalitarias? La respuesta sería no, puesto que el totalitarismo expresa una contradicción y es la imposición; y como con Schaeffer veremos que la obra no puede ser impositiva sino que en la relación con el lector debe posibilitar un momento compartido, esto es, en igualdad de condiciones, entonces no puede ser totalitaria. Si esto no es así simplemente la obra literaria terminaría generando unas consecuencias negativas en el momento de acercamiento con lector.

Así pues, en el tercer capítulo sustento la idea de entender el acontecimiento literario como un modo de denuncia anti-totalitario, es decir, que no se suscribe a ninguna ideología. Este capítulo

también contiene una contextualización sobre la II Guerra Mundial, las ideologías que se manifestaron y sus repercusiones en la sociedad, con el fin de revisar la manifestación de la *revuelta* dentro de *La Peste*. Se trata de un estudio que emerge de lo expuesto sobre la ideología en el capítulo anterior.

Los contenidos expuestos en el tercer capítulo se encuentran fundamentados en los estudios realizados por la filósofa Hannah Arendt en su texto *Los Orígenes del Totalitarismo* (1998). A partir del análisis hecho por Arendt sobre las causas y consecuencias del totalitarismo es que desarrollo el estudio dentro del universo ficcional de *La Peste*. Luego reviso un ejemplo de *revuelta*: la solidaridad humana representada en *La Peste. El Hombre Rebelde* (1951) de Albert Camus también fue necesario para aclarar algunas dudas y desarrollar el trabajo investigativo.

Es necesario resaltar que este trabajo no busca realizar un análisis estructuralista, aun cuando se aplican unos determinados conceptos como sucede en los momentos en que utilizo los *vectores* y *posturas de inmersión*. Estas nociones, desarrolladas por Schaeffer, responden a una problemática sociológica que tiene que ver con el papel que desempeña la ficción dentro de la sociedad. No se trata de la aplicación de unos conceptos a las novelas, sino de la relación sujeto-ficción, es decir: las maneras en que se sumerge un sujeto en el universo ficcional. Maneras con las cuales hay una construcción de conocimiento, esto es, la *mimesis* literaria. De ahí la importancia de la exposición hecha en el primer capítulo.

En este sentido una de las lecturas que se le pueden hacer a Albert Camus tiene que ver con que la realidad del argelino es de alguna manera el punto de partida para su producción literario-filosófica. Así pues, desde la perspectiva Schaefferiana podríamos decir que: la denuncia y propuesta de Camus ante la realidad que vivencia se encuentra inmersa dentro de sus escritos literarios.

En las dos novelas propuestas para este trabajo, Camus explora y describe unas realidades que sus distintos personajes deben enfrentar a favor o en contraposición de un sistema que intenta manipular al hombre. Toda esta estructuración de las masas mediante un sistema se ve reflejada en estas dos novelas; así es que Camus termina ubicando a sus personajes en unas situaciones en que deben tomar una decisión ética posible de identificar en la forma como piensan y actúan.

Al igual que sucede con las ideologías y guerras que permean el tiempo de Camus, *El Extranjero* y *La Peste* metafóricamente van haciendo vivas las imágenes o ficciones literarias de una realidad que se proyectó de manera impositiva a la humanidad; podríamos llamar a ello la caída del mundo occidental en la deshumanización. Distintos autores han trabajado en sus artículos esta relación del conflicto en el s. XX y la crítica del pensamiento camusiano.

La gran mayoría de los trabajos hechos por estos pensadores sobre este tema de los totalitarismos y Camus se dirige a revisar el compromiso del autor con su época, la importancia de su obra para reivindicar parámetros sociales, y su obra literaria y filosófica como un tipo de escritura que alberga un análisis y propuesta innovador con relación a la situación que vivía el argelino. Ahora bien, con Schaeffer se abre otra vía para estudiar a Camus: la reflexión crítica del hombre como un ser social que va más allá del interés individual; se trata de un conocimiento (*Mimesis*) expresado en la literatura como expresión anti-totalitaria

Hablamos entonces de Camus como un pensador libre y reivindicador de un hombre que, por su complejidad requiere de otras propuestas alternas para formarse y auto-conservarse, de la misma manera que las demás especies lo hacen como dice Schaeffer. Una de esas posibles maneras precisamente la veo manifestada en la literatura como expresión anti-totalitaria. Es que la literatura de Camus no está comprometida con ninguna ideología, ni terror de Estado; por el contrario, se

compromete con la vida. Por esto el pensador argelino criticaba cualquier acción que afectara cruelmente a la humanidad.

El compromiso de Camus con distintas causas y personas fue diáfano y constante: la defensa de los árabes en Argelia, la resistencia a la ocupación nazi en Francia, la solidaridad con obreros húngaros, el rechazo a la pena de muerte como castigo, entre otros, son algunos ejemplos que pueden ser interpretados como acciones políticas noviolentas, alejadas de las ideologías políticas imperantes. (Freddy y Cante, 2012, p. 78 y 79)

En este sentido, Camus no trata de generar seguidores, ni de otorgar culpas, sólo se dedica a ser testigo, esto es, a dismantelar la mentira y hacer surgir la verdad. Su herramienta es la literatura, las letras. Es por esto que Camus es un pensador de las palabras y no de las ideas: porque las ideas se imponen e intentan conservar; mientras que las palabras atraen y buscan transformar.

## I

### SUMERGIDOS EN EL UNIVERSO FICCIONAL

La intención de este capítulo es explicar algunas de las temáticas que el autor francés Jean Marie Schaeffer trabaja en sus textos *El Fin de la Excepción Humana* y *¿Por qué la Ficción?*, con el fin de tener claridad de los conceptos que maneja el autor y poder utilizarlos en pos de una perspectiva que aporte a los trabajos hechos sobre Albert Camus y el conflicto de guerras que marcó el siglo XX.

Es necesario resaltar que la exposición de los contenidos del libro sobre la excepción humana se hace con el fin de presentar el panorama general de lo que fueron los parámetros filosóficos para que el ser humano se entendiera como soberano y único sobre la naturaleza y la especie; pero el objetivo de Schaeffer es criticar todos estos parámetros (que veremos a continuación) y hablar del fin de dicha excepción. Los expongo porque posteriormente explicaré que la excepción humana generó unas consecuencias en el siglo pasado en Occidente al generar diversas guerras y atrocidades.

En este sentido, *Sumergidos en el Universo Ficcional* es un capítulo que estudia los parámetros de la excepción humana y la ficción tratados por Schaeffer con la motivación de generar una reflexión en torno a la constitución de la cultura y la construcción de conocimiento en la sociedad humana. A partir de dicho estudio podré desarrollar en los posteriores capítulos la hipótesis sobre el papel de la ficción para plantear una crítica y un cambio en la realidad. Esta hipótesis es la que luego cohesionaré con mi objeto de investigación propuesto para este trabajo: las dos novelas de Albert Camus *El Extranjero* y *La Peste*.

## Teoría de la excepción humana: un camino hacia la perfección

Los seres humanos siempre nos hemos creído únicos en el camino hacia la perfección. La causa de esta creencia tiene que ver con las diversas características que le atribuimos a nuestra naturaleza con el fin de mostrarla diferente a la de las demás especies con las que convivimos. Sabemos que como humanos nos es posible dominar lo que nos rodea en la medida en que además de relacionarnos, nos comunicamos y creamos dentro de lo que hemos constituido como sociedad.

Es por esto que el pensamiento de nuestra excepcionalidad frente a las demás criaturas se justifica. Llevamos al límite las capacidades de nuestro conocimiento o por lo menos eso intentamos y de ahí salen las grandes ideas. Entonces, el pensamiento de la *Excepción Humana* tiene que ver con el hecho de trascender la realidad de cualquier otra forma de vida, esto es, volvernos únicos en el complejo mundo donde vivimos.

J.M. Schaeffer expone y critica las tres características que fundamentan la *tesis de la excepción humana*: en primer lugar, la filosófica que demuestra la capacidad del yo de auto-constituirse (*conciencia- de- sí*) es decir, de ser autónomo y fundador de su propio ser. Para lograr hacer esto, dice Schaeffer que con Edmund Husserl (1859) y su giro trascendental, el hombre comienza a adquirir dos características: la libertad y la razón.

La libertad le permite al ser humano determinarse a sí mismo; la razón, le otorga la capacidad de sacar de su interior los criterios de lo verdadero. Y es mediante estas dos cualidades que “la esencia humana del hombre reside en el hecho de que es constitutivamente sujeto” (Schaeffer, 2009, p. 22). Un yo que se auto-determina.

Un sujeto que es capaz de fundamentar y darle sentido tanto al ambiente que le rodea como a sí mismo. Así el ser humano se va alejando del orden natural y se convierte en el punto eje sobre el cual las realidades del mundo se presentan. Husserl a causa de destacar en el ser humano las cualidades de la razón y la libertad, termina apoyando la tesis de la excepción humana.

En segundo lugar, se encuentra la perspectiva proveniente de las ciencias sociales que ubica al ser humano dentro del ámbito social y lo opone al hombre *no natural* o *anti-natural*, es decir, aquel que está por fuera de toda convención cultural. Dice Schaeffer que: “naturalización significa simplemente que la identidad del hombre es pensada como la de una forma de vida biológica, nada más ni nada menos” (2002, p.51). Pero el ser humano es opuesto a las demás criaturas porque a diferencia de éstas se encuentra dentro de parámetros socio-culturales.

Se trata de una problemática que radica en la tensión entre naturaleza-cultura. Si el hombre quiere escindirse de las demás especies que le rodean, debe desnaturalizarse para así poder acceder al momento socio-cultural que marcará su diferencia con respecto a los demás seres. Es así como el ser humano desde su carácter individual termina siendo externo a las otras formas de vida que, hacen parte de su ambiente pero no de su realidad social.

La última característica se encuentra relacionada con la que acabamos de ver, pero se dirige al campo de las ciencias humanas. Campo desde el cual la identidad humana está fundamentada en la cultura, esto es, la capacidad de crear sistemas simbólicos: si el hombre se ha desnaturalizado es porque ha creado convenciones sociales y culturales, lo cual quiere decir que ha sido capaz de generar civilización **en oposición** a la naturaleza o el salvajismo que caracteriza a los demás seres.

En ese sentido, las tres formas podrían resumirse de la siguiente manera: el ser humano se caracteriza por la cualidad que le atribuye el *cogito* de poder pensarse y constituirse; sin embargo,

la constitución debe suscribirse a un proceso de desnaturalización solamente propio del ser que piensa. Así es como para las ciencias sociales el ser humano se aleja del ambiente no natural y emerge lo social. Y finalmente, desde la perspectiva de las ciencias humanas, el hombre se vuelve único al poseer una identidad que los otros seres vivientes no tienen: la cultura.

Ahora bien, la crítica de Schaeffer a la excepción humana tiene que ver con que ésta se encuentra construida bajo un modelo de ser y no de devenir, es decir, de quietismo y no de evolución. Para el francés se trata de vivir un proceso de lo real en el que la esencia que identifique al hombre no esté construida como un arquetipo al que se debe llegar (tal es el caso de la excepción humana), sino que debe ser forjada en la medida en que se va desarrollando la humanidad.

Así pues, no hay una esencia que ponga una especie por encima de otra, porque dice Schaeffer: “toda forma de vida es irreductible a cualquier otra forma de vida, y por tanto, hay tantas excepciones como formas de vida. O, para retomar la fórmula de Robert Foley, la humanidad es simplemente “otra especie única” (Schaeffer, 2002, p. 24).

Con esto ya podemos hablar del *Fin de la Excepción Humana*. El ser humano no es excepcional ni por el lenguaje u otras características con las cuales tiende a diferenciarse de las demás criaturas, ya que para Schaeffer: “toda especie se distingue de las otras por propiedades específicas” (2009, p. 24). Se trata de un proceso evolutivo en el que todas las especies luchan por su supervivencia. Toda especie debe acomodarse frente a los distintos factores que podrían hacer peligrar su existencia.

La cultura es expresión de la especie humana pero no su seguro de vida. Y como todas las especies, el ser humano tiene unos acondicionamientos biológicos que le permiten subsistir. De esta manera debe acomodarse y reacondicionar la realidad misma, pero teniendo en cuenta que está en

las mismas condiciones de cualquier otra especie. Así se llega al fin de la excepción humana: el hombre no es más que una criatura entre otras criaturas.

En lo que sigue explicaré las cuatro nociones que se convierten en las dos columnas de la tesis de la excepción humana, las cuales Schaeffer expone con el fin de mostrar de dónde proviene la justificación de la excepción en el ser humano: la primera es la *ruptura óptica* y el *pluralismo ontológico*; y la segunda, el *gnoseocentrismo* y el *antinaturalismo*.

### **Cuando el ser humano se hace excepcional**

En un principio *La Tesis de la Excepción Humana* se encuentra enraizada a la idea cristiana del ser humano hecho a imagen y semejanza de Dios. Como este último se caracteriza por ser único y trascendente, el hombre comienza a interpretarse como único y por lo tanto trascendente a cualquier criatura. Schaeffer define esto como la *ruptura óptica*, es decir, hay una naturaleza diferente entre el hombre y los demás seres vivos.

Esta ruptura proveniente de la visión teológica, comienza a modelar unas características que fundamentan la excepcionalidad del hombre, así lo veíamos en el anterior apartado. Cuando el hombre se piensa a imagen de Dios, se atribuye la capacidad de tener una relación directa con su creador y por tanto ser el único capaz de conocerlo. De esta manera termina adjudicándose el hecho de ser superior a las demás especies en cuanto a su esencia.

Ahora bien, según Schaeffer la *ruptura óptica* debe complementarse con otro concepto para establecer la excepcionalidad del hombre: el *dualismo (pluralismo) ontológico*. En este segundo concepto se habla de dos planos de la existencia que se oponen: en primer lugar, el material,

caracterizado por el cuerpo, la racionalidad, la naturaleza y el instinto; en segundo lugar, el espiritual compuesto por afectividad, libertad, cultura y moralidad.

El *dualismo ontológico* explica que, al haber oposición en el plano existencial la mayoría de las criaturas contienen distintos planos ontológicos, esto es, comprenden modos de ser diversos y diferentes. Según el pensamiento de la excepción la esencia del ser humano es única con relación a las demás criaturas. No obstante hay que resaltar que, como dice J.M Schaeffer, el *dualismo ontológico* termina siendo una réplica de la *ruptura óptica* en la medida en que si toda existencia tiene polos opuestos en cuanto a su naturaleza, entonces no hay ninguna excepcionalidad en el hombre.

Pero de todos modos ambas nociones juegan del mismo lado. De hecho a causa del *dualismo ontológico* es que el hombre deja de verse a espejo con un creador y comienza a verse a sí mismo. Ya no se trata del reflejo de un creador desde el cual salen todos los atributos perfectos, sino de un yo que saca de sí esos atributos y se constituye a sí mismo como perfecto. Esto es lo que hace el hombre del renacimiento: “(...) hace inmanente la trascendencia” (Schaeffer, p. 38, 2009).

Al verse a sí mismo el hombre empieza a estipular grados de perfección de las esencias de los seres vivientes, ubicando la suya en el primer lugar. Y esa ubicación es posible gracias al *dualismo ontológico* que permite el distanciamiento de las esencias de cada una de las criaturas. La relación entre *ruptura óptica* y *dualismo ontológico* permite que el hombre se introduzca en su propia subjetividad para extraerse del orden viviente, haciéndose así único-excepcional. Esto es lo que Schaeffer llama *tracendentalización inmanente*.

En resumen, con la *ruptura óptica* se genera el distanciamiento de la naturaleza del hombre frente a la de las demás criaturas. Con el *dualismo ontológico* se marca la diferencia entre esencias,

cada una contenida por unas propiedades internas que la hacen estable frente a las otras. Al unir estas dos ideas se genera lo que Schaeffer llama *escalada ontológica*, la cual tiene como cúspide la esencia del ser humano y por debajo de él y de manera gradual están las esencias de las demás criaturas.

### **Un sujeto de conocimiento y cultura**

Para Jean Marie Schaeffer hay otras dos características que fundamentan y son el segundo pilar de la tesis de la excepción humana: el *gnoseocentrismo* y el *antinaturalismo*. Ambas nociones se relacionan pero desempeñan un trabajo diferente. Por un lado el *gnoseocentrismo* se concentra en decir que lo propio y exclusivo en el ser humano es el conocimiento presentado en dos ámbitos: el ético y el epistémico.

Esta es una idea que tiene sus raíces en la visión teológica, la cual argumenta que el hombre se vuelve el único capaz de conocer a su creador por ser imagen viva de Él; pero con Descartes (1596) el ser humano se comienza a ver desde su determinación en el *ego*. Y este *ego* es capaz de producir un conocimiento de manera autoreflexiva, por lo que el *cogito* se vuelve *auto-fundante*.

Por lo anterior, cuando el *Gnoseocentrismo* se distancia de la teología, el *cogito* es: “concebido como fundamento absolutamente cierto” (Schaeffer, 2009, p. 25). Y este carácter fundador del *cogito*, dice Schaeffer, Descartes lo fundamenta en una visión internalista de la verdad, cuya evidencia se obtiene a partir de ciertas representaciones que se hace el sujeto de

conciencia, es decir, a partir de cómo piensa la realidad. **En síntesis, el hombre a diferencia de las demás criaturas es un ser pensante, de conocimiento.**

Por otro lado el *antinaturalismo* le permite al ser humano generar una vía para acceder al conocimiento de sí mismo, diferente a la utilizada para conocer a los demás seres tanto vivientes como inanimados. Se trata según Schaeffer de un ideal *cognitivo anti-naturalista* con el cual se accede al conocimiento propiamente humano. El *antinaturalismo* quiere escindir al hombre de lo natural (el aspecto biológico) a través de un proceso de desnaturalización, ello con el fin de sacarlo de cualquier estadio que lo ponga en las mismas condiciones de igualdad con las demás criaturas.

Así pues, cuando las nociones de *gnoseocentrismo* y *antinaturalismo* se relacionan forman la segunda columna que justifica la tesis de la excepción humana: el hombre es un ser pensante, de conocimiento como lo argumenta el *gnoseocentrismo*; y al mismo tiempo para acceder al conocimiento del hombre debe haber una vía especial, esto es, diferente a la utilizada para conocer a las demás criaturas como lo resalta el *antinaturalismo*.

**La relación entonces se crea cuando la vía que según el *antinaturalismo* debe haber para conocer al hombre es el *cogito* cartesiano que fundamenta la idea *gnoseocentrista*.** La vía que utiliza el hombre para conocerse es su misma capacidad: el *cogito* (*Conciencia de sí*) que le permite auto-fundarse y pensar la realidad. Y el *cogito* es capaz de crear el distanciamiento entre el espíritu y la naturaleza: (...) “La naturaleza misma sería una determinación del pensamiento (es decir, de la “cultura”)” (Schaeffer, 2002, p.40).

El conocimiento del *cogito* se forma en estricto sentido como pensamiento puro puesto que el hombre se conoce interna y no externamente. Se trata del acceso al conocimiento del ser humano

por medio de sus propias cualidades y no de otras que considera ajenas. Es así como el hombre se considera pensamiento puro, exterior al mundo y por tanto soberano de él.

Ahora bien, lo que intenta Schaeffer al exponer estas cuatro nociones es deslegitimar la idea de la excepción humana desde sus mismos postulados. Ello lo hace al manifestar que si bien el hombre es un ser de conocimiento y cultura esa diferencia no implica generar una excepcionalidad. Todas las especies son únicas en sus diferencias con las otras. Cada criatura tiene alguna cualidad que le diferencia y la hace excepcional con relación a las demás. De ahí que una cualidad que tenga el ser humano no quiere decir que esté por encima de la de otra criatura. Y por tanto no hay ninguna excepcionalidad como tal.

Sin embargo a partir de las cualidades del conocimiento y la cultura estableceré la relación para comenzar a mirar el estudio sobre la ficción que hace Schaeffer. Estudio que presenta la ficción como uno de los modos con los cuales los sujetos somos capaces de construir conocimiento. Según Schaeffer la ficción es una forma de constituir cultura, lo cual a lo largo de la historia se evidencia en las distintas expresiones artísticas que van surgiendo y confrontándose las viejas contra las nuevas, no para imponerse la una sobre la otra, sino para mostrar cómo los cambios y nuevas formas de la ficción afectan el proceso cultural de la humanidad.

La ficción expresa de alguna u otra manera lo que es capaz de hacer el sujeto gracias a su conocimiento y a su capacidad de unirse a la realidad en la medida en que la piensa; siendo el hecho de pensarla lo que se vuelve su especificidad radical, es decir, lo que lo caracteriza como ser humano. Y por realidad podríamos entender aquella que se nos presenta de manera objetiva o material, esto es, factual o físicamente en la medida en que se muestra al ser humano a través de la percepción.

Aunque con esta definición la realidad queda expuesta a un reduccionismo porque deja a un lado la subjetividad como algo real, también abre la posibilidad de manifestarla como un acuerdo entre la misma especie humana: aquello que consideramos como lo real puede ser esto o lo otro, depende de lo compleja que sea la cultura de una sociedad.

De hecho ese es el debate en *¿por qué la ficción?* (2002): las distintas producciones de ficción que a medida que pasa el tiempo se complejizan más hasta el punto de hablarse de algo como la *realidad virtual*. **Todo esto Schaeffer lo abordará desde nociones específicas que veremos a continuación puesto que en los posteriores capítulos nos permitirán entender la importancia de las novelas de Camus en una sociedad como la del s. XX que fue trastocada por múltiples guerras.**

## **La semejanza**

La realidad siempre nos manifiesta distintos y diversos puntos de ella misma con los cuales llegamos a comprenderla<sup>3</sup>, a imagen de eso la reconocemos. Es esto lo que el autor francés J.M. Schaeffer llama *la semejanza*: ese momento de expresión y apropiación de la realidad a través del cual el ser humano comienza a establecer relaciones de similitud.

Y la similitud tiene que ver con las representaciones que un sujeto se hace de los aspectos situacionales de la realidad al interactuar con ella, representaciones que es capaz de reconocer

---

<sup>3</sup> La realidad aunque se proyecta de diversas maneras es lo que el sujeto reconoce o percibe como real. Él determina desde su juicio si son reales o no dichas proyecciones; de ahí que la ficción se confunda con la realidad y hoy día se pueda hablar de realidad- virtual. En síntesis, comprendemos la realidad en la medida en que la pensamos en sus manifestaciones.

como análogas de otras expresiones de la realidad, porque: “(...) toda imitación implica una relación de similitud relativa entre lo que imita y lo que es imitado” (Schaeffer, 2002, p. 62).

Es así que la similitud trata de la manifestación de cada uno de los signos de la realidad que abren la posibilidad de asemejarse unos con otros. Y para entonces el hombre ya ha entrado en el juego de la realidad, el cual sólo es posible en la medida en que se cumple la condición de un sujeto capaz de reconocer semejanzas entre uno y otro signo:

(...) aunque sólo sea porque cotidianamente no dejamos de recurrir a juicios de similitud, como demuestra la frecuencia de enunciados del tipo: <<Hoy he conocido a uno que se parece a fulano (o a mengana)>>, <<Ese ruido me recuerda a algo... ¡Vaya, es el lavabo que se sale!>>, o incluso, <<Esta foto realmente se parece>>. (Schaeffer, 2002, p. 63)

Pero hasta aquí el trabajo de la *semejanza* únicamente se ha dirigido al momento de reconocimiento. En resumen, se reconoce un punto de la realidad y luego se asemeja a otro, es decir, aquí se trata solamente de un acto cognitivo. Pero aunque esta perspectiva es fundamental para este trabajo de investigación, no se puede simplemente limitar la *semejanza* a ésta.

Schaeffer le da una segunda perspectiva que también hace parte de las aptitudes del sujeto: cuando se habla de semejanza también se habla de crear similitudes, esto es propiamente un acto *mimético*. Un individuo interactúa con la realidad, y asimismo, puede establecer relaciones con las manifestaciones que ella le presenta; sin embargo, ello significa que ha reconocido la similitud pero no que la haya creado. Como veremos lo que Albert Camus (1913) haría al crear sus novelas equivaldría a crear similitudes respecto a su realidad.

Desde luego, conviene no confundir la aptitud para reconocer similitudes (que es una actividad cognitiva) con la aptitud para crear similitudes (que corresponde a la actividad mimética); reconocer semejanzas entre objetos del mundo no es una actividad mimética sino un acto cognitivo. (Schaeffer, 2002, p.72)

De esta manera es preciso decir que no es lo mismo reconocer que crear, pero tanto la creación como el reconocimiento se vuelven condición el uno del otro. La creación de una similitud implica que haya un reconocimiento previo desde el cual se asemeja; pero al mismo tiempo para reconocer debe haber algo creado. En ambas perspectivas hay un acto de *semejanza* pero el protagonismo de la una es la creación (*mimética*), mientras que el de la otra es el reconocimiento (*cognitivo*), cada una con un papel diferente a desempeñar.

### **El fingimiento**

Hablar de fingimiento es introducirnos en la idea de lo que generalmente consideramos como lo que no es verdad o real. Es decir, el fingimiento usualmente lo relacionamos con la mentira. Esta es una idea que para Schaeffer tiene sus antecedentes en Platón, pues el ateniense es quien introduce el problema que tiene la *mimesis* al contagiar la realidad y por tanto ocultar la verdad. Desde esta idea platónica se crean las posturas antimiméticas.

Ante esto podemos decir que el problema aquí es de enfoque: ¿Qué es exactamente el fingimiento y cuáles son los parámetros sobre los que debe asentar sus bases? Schaeffer resuelve

esta pregunta al aceptar que el fingimiento tiene como característica el engaño y la apariencia, pues afirma que: “los medios de la ficción proceden del fingimiento” (2002, p.30). Sin embargo, lo que él hace es distinguir el fingimiento en dos sentidos: el serio y el lúdico.

Para el francés, fingir seriamente tiene que ver con engañar de manera efectiva a aquel a quien me dirijo. En este punto la apariencia falsea la realidad con el fin de engañar, pues es esa la intención. No obstante, fingir con una intención lúdica es diferente, pues el fin no se encuentra en engañar sino en el hecho de compartir.

¿Compartir un fingimiento? Sí. La importancia de lo que Schaeffer llama *Fingimiento lúdico* reside en el hecho de que es compartido: es lúdico, por tanto se trata de alguien o algo con lo que se puede interactuar; y al mismo tiempo es fingido, es decir, no es de “verdad”. Precisamente el juego abarca estos dos enfoques, puesto que cuando se juega se puede decir que se “interactúa de mentiras”. Y es en el juego que se asumen roles con los que se logra construir conocimiento.

En este sentido la idea de lo compartido expresa una intención de igualdad, es decir, hay un reconocimiento que permite la integración del uno en el otro y por tanto no se quiere engañar. Por el contrario, cuando se finge seriamente, el uno no introduce al otro bajo las mismas condiciones, pues lo que intenta es que éste caiga en la trampa del engaño. Al respecto dice Schaeffer:

Las condiciones que deben darse para que el fingimiento lúdico intersubjetivo tenga éxito están en el polo opuesto de las que exige el fingimiento serio: un fingimiento serio sólo puede tener éxito si no es compartido, un fingimiento lúdico sólo puede tener éxito si es compartido. (2002, p. 130-131)

En este sentido, para Schaeffer fingir es en sí lo no real, lo aparente y de hecho hasta lo que engaña, lo que sucede es que depende del tipo de fingimiento. Si es lúdico su fin no será engañar, mientras que si es serio su fin sí será engañar; pero ambos son representación, no la realidad. Las ficciones deben hacer parte del *fingimiento lúdico*. Para Platón el problema está en que fingir es ocultar la verdad (mentira), pero él tiene esa interpretación porque ve el *fingimiento* desde lo *serio*, de hecho desde ahí lo ven todas las posturas contra la *mímesis* y por eso hablan de ésta como la que contagia la realidad

En cambio el *fingimiento lúdico* permite conjuntamente construir conocimiento porque se trata de una cooperación recíproca; de esta manera todo lo que se considera ficcional sigue siendo apariencia pero sin la carga intencional del engaño que tiene la mentira pues: “la función del fingimiento lúdico es crear un universo imaginario y empujar al receptor a sumergirse en ese universo, no inducirle a creer que ese universo imaginario es un universo real” (Schaeffer, 2002, p. 138). Es así como se puede destacar que el problema del contenido que se le atribuye al fingimiento depende del enfoque hacia el cual lo dirigimos.

## **La mimesis**

Dos sentidos tiene la *mímesis*, dos maneras de proyectar su existencia, uno se relaciona con el acto de la semejanza anteriormente expuesto, el otro con su característica representacional. La representación es la que hace posible la semejanza desde la cual parte la imitación: “Diremos más simplemente que una imitación es la producción de una relación de semejanza que no existía en el mundo antes del acto mimético y cuya existencia es causada por ese acto” (Schaeffer, 2002, p. 70).

Schaeffer toma la *mimesis* desde el planteamiento Aristotélico asumiéndola como expresión y medio de conocimiento de la realidad. Conocimiento que se construye dentro de lo que él llamará un *proceso de inmersión mimética*, es decir, la inmersión del sujeto en las representaciones que, gracias al aspecto cognitivo, es capaz de asumir y aprender de manera comportamental: el ser humano actúa y se relaciona de una determinada manera con el mundo que le rodea.

El comportamiento trata de una serie de manifestaciones cotidianas y complejas que los sujetos comienzan a modelar hasta hacerlos parte de su vida y su realidad social; pues el ser humano en todo momento (desde su nacimiento hasta su muerte) ha de representarse la realidad de alguna manera. Para entonces la *mimesis* se convierte en una necesidad biológica, pues siempre genera un proceso de inmersión donde se puede modelizar a través del *fingimiento lúdico*.

<<Es difícil imaginar un proceso de transmisión social en el que el lenguaje, los estilos de vida y las prácticas institucionales de una cultura sean inculcados a cada nuevo miembro por un refuerzo selectivo de comportamientos fortuitos, sin intervención de modelos que ejemplifiquen las estructuras culturales>> (Schaeffer, 2002, p. 107).

Pero ¿Cómo ver la *mimesis* en la ficción? Para J.M. Schaeffer la cuestión se responde cuando la ficción posibilita el aspecto cognitivo a través de unos vectores de los que hablaremos más adelante. Entonces, no se trata únicamente de imitar sino de que en cualquier caso la imitación pueda ser percibida. Así lo vemos en el caso de los sujetos que gracias al fingimiento como juego, modelan en condición de igualdad comportamientos que van adoptando como actos

miméticos. En el caso de los dispositivos ficcionales también se trata de un acto mimético pero producido por alguien que crea y reactivado por alguien que percibe:

Dicho de otra forma, el análisis es válido para los juegos ficcionales donde el creador y el receptor coinciden, pero no para las ficciones artísticas, en las que los receptores no producen mimemas, sino que se limitan a reactivar mimemas creados por otro (Schaeffer, 2002, p.113).

Con todo lo dicho habría dos procesos de *mímesis* que trabaja Schaeffer: el de los comportamientos adquiridos mediante el juego ficcional y el de los dispositivos de la ficción. En ambos procesos se crean representaciones con el fin de que se posibilite el momento cognitivo; sin embargo, a la hora de construir conocimiento cada uno tiene una serie de condiciones sobre las cuales el *proceso de inmersión mimética* es diferente.

### **Vectores y posturas de inmersión**

Analizábamos en el apartado sobre la *mímesis* que Schaeffer esboza dos procesos *miméticos*, el de los juegos ficcionales correspondiente a los comportamientos que los sujetos adoptan, y el de los dispositivos ficcionales propio de las expresiones artísticas. A partir de aquí me remitiré a hablar del segundo proceso. Dice Schaeffer que:

Todas las ficciones tienen en común la misma estructura intencional (la del fingimiento lúdico compartido), el mismo tipo de operación (se trata de operadores

cognitivos miméticos), las mismas restricciones cognitivas (la existencia de una relación de analogía global entre el modelo y lo que es modelizado) y el mismo tipo de universo (el universo ficticio es un analogon de lo que por una u otra causa se considera <<real>>). (2002, p. 228-229)

En este sentido toda ficción (si se quiere llamar ficción) debe cumplir con el requisito de ser fingida, lúdica, cognitiva y modelizada en un universo que se crea a partir de lo real. No obstante, aunque las ficciones compartan estas cualidades, todas y cada una tienen modos de ser muy diferentes de acuerdo a la expresión artística a la que pertenezcan. Más aun, cada expresión artística tiene sus propias condiciones de acceso a la ficción: el teatro no es igual al cine o la fotografía etc. Entonces hay diferencias:

(...) se distinguen por la manera en que nos permiten a acceder a ese universo, y también por la aspectualidad del universo representado, es decir, según la modalidad en que el universo ficcional se conforma en el proceso de inmersión mimética.  
(Schaeffer, 2002, p. 229)

Esas diferencias son las que ejemplifican los modos de acceso a la ficción de cada arte, Schaeffer las nombra: *vector de inmersión* y *postura de inmersión*. La primera tiene que ver con el modo de acceso del sujeto al universo ficcional, es decir, la manera con la cual reactiva los mimemas que se han creado de la obra artística; la segunda, refleja la aspectualidad del universo ficcional, es decir, la manera en como el vector presenta el universo ficcional.

Para Schaeffer todas las expresiones artísticas tienen un vector y una postura de inmersión, ya sea: el teatro, el cine, la fotografía, los juegos de video etc. Aquí me ocuparé del ámbito de la ficción literaria para la que Schaeffer tan sólo aborda tres *vectores de inmersión* y dos *posturas de inmersión*. Y para entender esto es menester tener claro las nociones de *semejanza*, *mimesis* y *fingimiento lúdico compartido*.

### **Vector de simulación de actos mentales verbales**

Este vector, dice Schaeffer, tiene que ver con “el eje que va de la interioridad imaginativa hacia la encarnación física” (2002, p.230). La postura de inmersión mimética correspondiente a este vector es la *interioridad subjetiva*. El ejemplo que pone el autor francés es el del monólogo de Molly en el *Ulises* de Joyce, ahí se expresa la subjetividad de un personaje que auto-reflexiona al dirigir sus pensamientos, motivaciones y sueños en torno a sus propias cavilaciones, lo cual es algo muy propio del monólogo.

Un lector que lee a Molly reactiva su monólogo, es decir: la autoreflexión del personaje. Y al reactivarlo se manifiestan los contenidos de todas esas reflexiones. La subjetividad del personaje entonces es la aspectualidad de la lectura que la evoca: “Nuestra reactivación mimética de los pensamientos de Molly soñando despierta en su cama nos asigna nuestra propia vida mental como postura de inmersión: pensamos los pensamientos de Molly” (Schaeffer, 2002, p.230).

Y pensar los pensamientos de Molly significa reactivarlos como mimemas dentro de nuestra capacidad mental. De hecho no sólo mental sino verbal. Aquí el *fingimiento lúdico* permite la apropiación de estos pensamientos en nuestra mente a través de una lectura que hacemos. Es como

si los pensamientos de Molly en tanto sustancia, tomaran al lector en sus capacidades mentales y verbales para proyectarse. Entonces la subjetividad del monólogo de Molly se reactiva en la subjetividad de quien lee sus pensamientos.

Se trata de simular de una u otra forma que se está reflexionando como Molly: todo aquello que expresa como deseos, gustos, intenciones, formaciones, experiencias, odios, necesidades etc. Claramente un lector no tiene que ser necesariamente consciente de que se encuentra simulando a tal o cual personaje, pero ello no implica que no lo esté haciendo.

Por esto el lector no es quien elige el modo de simulación. El creador a partir de como expresa su intención artística le da la potestad a ésta de identificarse con un vector y por tanto una postura de inmersión mimética específica. A partir de esa identificación de la expresión artística es que es posible acceder al universo ficcional que quiere presentarnos.

## **Lo narrativo**

Este apartado reconocerá dos vectores de inmersión diferentes pero que comparten la misma postura de inmersión mimética: *la narración natural*. Por esto, a diferencia del anteriormente expuesto, a este apartado lo he titulado por su postura de inmersión y no por su vector; de esta manera podremos trabajar conjuntamente ambos vectores mediante la postura de inmersión que comparten.

El primero de estos vectores es el del *fingimiento ilocutivo*, el cual tiene que ver con el fingimiento de actos del lenguaje. Como su postura de inmersión es la *narración natural*, nos dice

Schaeffer que en este caso: “Accedemos al universo ficcional a través de la voz y, en un sentido más amplio, la perspectiva de un narrador que pretende contarnos hechos reales (...)” (2002, p.231). Se trata entonces del momento en que un narrador comienza a relatar un suceso de acontecimientos que se reconocen como la historia.

Schaeffer nos da un ejemplo sobre el *fingimiento ilocutivo* a través de un fragmento literario, pero quisiera plantearles aquí uno diferente; así analizaremos el sentido de lo que es la *narración natural* como *postura de inmersión*, desde una obra literaria más próxima a nosotros. Podríamos tomar el párrafo con el cual comienza *Crónica de una Muerte Anunciada* que dice así:

El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros. (García, 2014, p.9)

En este párrafo hay un narrador que describe ciertos acontecimientos: primero, anuncia un hecho futuro que ha de pasar ese día: a Santiago Nasar lo matarán; segundo, refiere el momento en que el protagonista de la historia despierta, el fin de por qué se despierta en ese momento y cómo se siente al despertar; y tercero, si el protagonista se despierta es porque se encontraba durmiendo, por tanto cuenta ese momento en que sueña y qué siente al soñar.

Como se puede destacar, en este fragmento hay una serie de acontecimientos que el narrador nos cuenta o describe del protagonista. Y nos los cuenta desde su perspectiva, es decir, como los vio o como los escuchó. De hecho hasta como cree que sucedieron. Por tanto la voz de un narrador

nos introduce en la aspectualidad de la ficción literaria expresada en los acontecimientos que nos cuenta. Entonces, dichos acontecimientos son la figura o forma aspectual del universo ficcional. En pocas palabras, es el acto narrativo lo que concierne a este vector: la pretensión del narrador de contarnos unos hechos.

En este sentido lo importante aquí es la aspectualidad que se proyecta en: sensaciones, ambientes, acciones e interacciones de los personajes como aspectos que son los que les dan un sentido dentro de la obra literaria. Pero no podríamos acceder a estas diversas y distintas proyecciones sin esa voz que nos las presenta; nos apropiamos de ellas y las imaginamos. Imaginamos a Santiago Nasar durmiendo y soñándose en su sueño, su posible asesinato, ¡cómo lo irán a matar y por qué!, y de hecho hasta lo que se debe sentir realmente estar lleno de excremento de pájaro.

Así pues se abre un vínculo entre lo narrativo y nosotros, esto es, aquellas cosas que somos capaces de imaginar y recrear a partir de la voz y perspectiva de un narrador. Es el momento del  *fingimiento lúdico*  en el que la obra artística nos comparte lo que sabe que podemos reconocer y entender. La voz narrativa, entonces, no nos trata de engañar sino de sumergir en el universo ficcional que le es propio: los acontecimientos.

El siguiente  *vector de inmersión*  tiene como nombre  *substitución de identidad narrativa* . Al igual que en el anteriormente expuesto su postura de inmersión es  *la narración natural* , sólo que en este caso lo primordial no es el acto narrativo, es decir, lo que se nos quiere contar sino, nos dice Schaeffer, la identidad del narrador. Éste ya no tiene que ver tanto con los actos de lenguaje fingidos sino con la figura del narrador; no es tanto lo que nos cuenta de alguien o algo sino de él.

El caso que propone J.M Schaeffer para ejemplificar este vector es la autobiografía ficticia. En una autobiografía reconocemos que se habla de alguien y lo importante es lo que se enuncia de ese alguien para formar su figura en nosotros, no para saber lo que le pasó. Podría aquí haber una confusión con el vector de *simulación de actos verbales* y su ejemplo del monólogo; pero la idea aquí funciona no tanto en pensar los pensamientos de un personaje, sino en lo que permite identificar al narrador en la obra, lo que lo condiciona a ser lo que es.

Por esto Schaeffer va a decir que los vectores se confunden pero que su diferencia radica en su finalidad, y además por eso va a precisar que incluso las técnicas de inmersión ficcional no siempre van a depender de, como él lo dice, “los grandes repartos narrativos”. Entonces, la finalidad de la *sustitución de identidad narrativa*, como su nombre lo indica, es substituir. Aunque Schaeffer no desarrolla mucho este vector y tampoco da un ejemplo concreto de él en su texto, es preciso que lo ilustremos por medio de un ejemplo para dar más claridad.

Supongamos un personaje que en calidad de narrador se describe a sí mismo. En este caso no es cuestión de activar sus pensamientos en nuestros pensamientos, sino de apropiarnos de la identidad del personaje, esto es, ser el recipiente sobre el cual la descripción como identidad del narrador puede hacer la substitución. Miremos este ejemplo de Héctor Abad Faciolince en su libro *El Olvido Que Seremos*: El niño, yo, amaba a el señor su padre, sobre todas las cosas. Lo amaba más que a Dios” (2006, p.11).

En el fragmento de esta obra hay un narrador que ya adulto cuenta el amor que tenía por su padre cuando era niño. Esto hace parte de la descripción que alguien (un narrador) hace sobre sí mismo en calidad de protagonista de lo que cuenta. ¿Que podríamos identificar entonces de ese narrador? El amor hacia su padre que luego hacemos nuestro. Y, a menos de que más adelante nos

aclare que ese amor cambió, seguiremos haciendo nuestra esa característica que se identifica en el hecho del amor por su padre.

Esto no lo dice Schaeffer, pero para el interés de este trabajo es necesario tomar la autobiografía no solamente como aquella en que se cuenta la historia de vida de alguien explícitamente, sino también como la posibilidad de reconstruir a partir de las vivencias que nos cuenta un narrador, lo que nos dice de él, su esencia como personaje.

De esta manera, lo que se hará continuación es utilizar todas estas herramientas que nos da Schaeffer en su estudio sobre la ficción, para revisar las dos novelas de Camus propuestas en este trabajo de investigación. La intención de esto es revisar los distintos conocimientos que pueden construirse en el acercamiento entre la obra ficcional y el receptor de la obra. Esto con la motivación de resaltar la obra literaria como una alternativa eficaz para denunciar y proponer sobre el proceso de guerras en el siglo XX; y que además no necesita adscribirse a algún bando o ideología que en vez de generar conciencia termina acrecentando los enemigos, las injusticias y por tanto las guerras.

## II

### **DEL ABSURDO A LA REVUELTA UNA DENUNCIA Y UNA PROPUESTA**

El presente capítulo tiene como intención generar una reflexión sobre el tema del absurdo en la novela de *El Extranjero*. Se trata de un estudio que se dirige a desarrollar la manera en como el absurdo afecta la vida del ser humano y comienza a estructurar el crimen lógico que yo identifico como la ideología, es decir, el pensamiento autoritario que manifestaron algunos de los países de Europa en el siglo XX como: Alemania, Italia y la URSS.

Para realizar esto consideré importante comenzar por un apartado que contextualizará al lector sobre cuál era la situación de estos países para esta época. De esta manera será más fácil entender el análisis que se propone aquí sobre la novela publicada en 1942. Sobre esta novela explicaré qué es y cómo se manifiesta el absurdo; pero también la posición del hombre al tener que experimentarlo y por tanto sufrir sus consecuencias.

En ese sentido este capítulo termina articulándose con el tema de la ficción, al querer mostrar a partir de esta obra literaria de Camus unas determinadas situaciones que comienzan a desvelar una de las posibles maneras de cómo se configura el pensamiento totalitarista. El crimen lógico es el que justifica las guerras promulgadas por los Estados como Alemania y la Unión Soviética en el siglo pasado. Es así que Camus termina denunciando todo crimen y por tanto represión totalitaria. Con esto podríamos decir que los totalitarismos son producto de la característica que le atribuye Albert Camus a la modernidad, esto es: el absurdo.

## El siglo XX una sociedad en crisis:

Para empezar cabe resaltar que este capítulo articula esencialmente tres aspectos que, fueron las bases que hicieron que los Estados modernos europeos establecidos en el siglo pasado enfrentaran un tiempo marcado por diversas guerras y derivaran de ellas una crisis político-económica. **El primero de estos aspectos es el criticado por J.M Schaeffer: la *excepción humana*.**

Lo interesante aquí es la concepción que el autor tiene respecto a la escisión entre la conciencia humana y la realidad que le rodea. Dicha escisión toma su curso a finales del medioevo, y comienza a tomar forma cuando el hombre, desde el postulado del *cogito* cartesiano, ejerce dominio sobre sí mismo y se extrae de la naturaleza de la cual cree ya no hacer parte.

**Así pues, Schaeffer se enfoca en el fenómeno particular, es decir, la tesis que se fundamenta en: “La afirmación de que, en su esencia propiamente humana, el hombre está exento del orden natural –es decir, del orden del mundo tal y como se manifiesta ante nosotros en una abordaje externalista, “en tercera persona” (...)” (Schaeffer, 2009, p. 22).**

Desde esta perspectiva se comienza a estructurar lo que luego se conocerá como la *muerte de Dios*. El hombre se entiende como libre y dotado de razón, por lo que no necesita de un ente exterior; él se determina a sí mismo obteniendo sus propios valores y se vuelve auto-fundante, esto es, lo que en el anterior capítulo yo decía que Schaeffer llamaba *tracendentalización inmanente*.

Si la época medieval se caracteriza por tener estructuras sociales teocéntricas y por tanto transcendentales, en las cuales el devenir del ser humano en este mundo es una preparación para una vida más allá de la muerte; el periodo renacentista se caracteriza por su pensamiento

antropocéntrico, otorgándole al hombre de ahí en adelante una interpretación fundamentada en la imagen inmanente. Ahora bien, hay que tener en cuenta que el pensamiento de la excepción aunque nace de una perspectiva teológica debe separarse de ella para que el hombre pueda asumir una total libertad y autonomía, esto lo logra a partir de la razón.

Cuando el hombre se entiende auto-fundante y externo a la realidad misma, construye unas explicaciones que tratan de delimitar su esencia con relación a los demás seres. Las demás criaturas por no poseer razón comienzan a hacer parte de una realidad separada de la humana. Ni siquiera Dios, de quien el hombre desde la visión teocéntrica es imagen y semejanza, toma un papel importante porque ahora el ser humano es el soberano, y por tanto excepcional entre todo aquello que le rodea. Así es como nace la tesis de la excepción humana.

El hombre, como ser de razón, se ha vuelto amo del universo, ya no aspira a *unirse* con él, sino a dominarlo, a poseerlo todo. No hay ya transcendencia alguna, todo es inmanente, la criatura y el Creador se confunden, la Creación está en sus manos. Todo gira en torno al yo. (Frieyro, 2014, p.127)

Con esto se destaca cómo la tesis de la *excepción* consolidó la distinción del hombre como ser único tanto en su esencia como en su puesto en el mundo, haciendo cada vez más distante su relación con la naturaleza y con la misma visión teológica. Ello permitió que la humanidad rompiera de cierta forma el sistema sobre el cual se encontraba y perfilara una sociedad mucho más individualista. Con la naciente burguesía, ayudada por el capitalismo emergente, se destruyó el sistema feudal. E. Hobsbawn lo manifiesta de la siguiente manera:

Es bien conocido el reconocimiento que se hace en el Manifiesto Comunista del papel revolucionario del capitalismo (<< la burguesía... ha destruido de manera implacable los numerosos lazos feudales que ligaban al hombre con sus “superiores naturales” y ya no queda otro nexo de unión entre los hombres que el mero interés personal>>). (1999, p.25)

En este sentido, son los nuevos parámetros de la cultura y el conocimiento los que caracterizan cada país de occidente y permiten abordar el segundo aspecto a analizar aquí, es decir, el fenómeno secular: la *Muerte de Dios*. Este fenómeno durante los años transcurridos en el siglo XX expresó la soledad en que el hombre quedó, más aún, en la que quiso quedar al eliminar todos los fundamentos y valores que anteriormente justificaban sus acciones, cayendo así en el nihilismo.

El proceso de secularización que se había llevado a cabo en todo occidente con las instituciones, el capitalismo y los avances tecnológicos, fueron los principios desde los cuales la sociedad del siglo XX comenzaría a consolidarse. Así pues, la humanidad del siglo pasado se encontraba avasallada por unos principios que si bien antes eran manifestados en la ley divina ahora lo estarían en la sociedad y sus instituciones; lo cual representó una gran tarea para la humanidad en general.

Y representó una gran tarea porque dejó un gran vacío que no era fácil de llenar, ocasionando así las numerosas guerras y catástrofes que posteriormente se presentaron alrededor del viejo mundo. Muchas de las filosofías que justificaron los Estados más fuertes como Alemania, Italia y la URSS nacieron gracias al proceso de secularización en occidente que intentaba cambiar unos valores por otros:

No sólo consistió en el uso de nociones y conceptos religiosos para expresar cosas mundanas y profanas, no sólo, pues, en la “mundanización” de la vida, sino en algo más profundo que anunciaron Hegel y Jean Paul Sartre y desde Nietzsche se conoce como la “muerte de Dios”. No se trata del “asesinato” de Dios, sino de “su ausencia”. (Rama, 1983, p.82 y 83)

El vacío, entonces, es la ausencia de Dios. Y este vacío (desde la perspectiva Schaeferiana), permite que el hombre disponga de su propio razonamiento para reconocerse como eje principal de todo lo que le rodea: *La excepcionalidad es la cualidad que se atribuye el hombre y la que reemplaza de una u otra manera los valores que se sostenían gracias a la visión teológica.*

Ahora bien, la “muerte de Dios” es una metáfora, no tiene que ver únicamente con el asesinato o la caída del dogma cristiano como principio moral que regulaba la vida del hombre; también consiste en la desapropiación de cualquier fetiche que toma el puesto del hombre y lo somete de alguna forma: se trata de que la humanidad deje de ser devota a alguien o algo y se prepare para asumir su responsabilidad con el mundo, tal como lo piensa Sartre y comparte Camus.

*Así fue como la secularización permitió que gran parte de la fuerza religiosa quedara en manos de la esfera civil, o en el ámbito público de la sociedad. Pero al parecer, fue para el hombre un trabajo demasiado complejo el hecho de reemplazar unos valores por otros, puesto que no habiendo ningún valor supremo que regulara la vida, un hombre se creyó más soberano que otro, y entonces, un Estado se creía más poderoso que el otro. De esta manera fulanito no se iba a doblegar ante zutanito, creándose así la tensión que suscitaba el conflicto.*

La sociedad del siglo XX ejemplificó claramente ese tipo de tensión, ya que no llevó mucho tiempo de acabarse la Primera Guerra mundial (1914-1918), cuando ya se estaba entrando en un conflicto que avizoraba un desastre mayor: la Segunda Guerra mundial (1939-1945). El Nacional Socialismo se convirtió en el lema de lucha del pueblo alemán y por tanto la justificación de la tortura y muerte de muchos seres humanos, especialmente judíos.

Y claro está, si un pueblo se atribuía una soberanía con el fin de imponerse sobre los demás, era porque se encontraba justificado en el hecho de que cada uno de los hombres que lo integraban hacía uso de la característica de la *excepción*. A la humanidad no le bastó con diferenciarse y ubicarse por encima de las demás criaturas: *ruptura óptica-dualismo ontológico*. Ello porque si en un principio la cuestión del conocimiento como atributo del hombre le permitió extraerse del mundo natural, *gnoseocentrismo-antinaturalismo*; en un segundo momento le consentiría hacer lo mismo con relación a los suyos.

Con estas justificaciones el hombre del siglo XX comienza a actuar en un sentido completamente inhumano y segregacionista. Lo único que importa en la época de guerras es el poder y el mandato absoluto. **La humanidad ya no solamente crea una *ruptura óptica* sobre las demás criaturas, sino también sobre sí misma cuando un Estado trata de imponerse sobre sus propios miembros u otros Estados como lo hicieron La URSS heredera de la Revolución de Octubre y la Alemania de la primera y segunda guerra mundial.**

Pero también hay otros ejemplos como la Guerra Civil Española (1936-1939), que terminó consolidada en la dictadura de Francisco Franco hasta la muerte de éste en 1975. O la misma Guerra de Argelia (1954-1962), en la que muchos de los ciudadanos argelinos buscaban

independizarse de Francia que los tenía desde 1830 como colonia, lo cual les costó a los franceses más de treinta y tres mil muertos.

Y no hay que olvidar que Albert Camus nació en Mondovi, una región del este de Argelia, y aunque nuestro autor muere en 1960, ya había experimentado gran parte de todas estas atrocidades haciéndoles fiel oposición a todas. De esta manera, como lo afirma el autor Silvestre Manuel Hernández (2009) en su artículo *Albert Camus: los caminos de la existencia*: “el trabajo literario, los ensayos y los artículos periodísticos de Albert Camus, se encuentran anegados por el espíritu de una civilización en crisis” (p. 95).

Pero, ¿Cuál crisis? Podemos concluir, y aquí nace el tercer aspecto importante, que se trata de la época de las ideologías y totalitarismos. Esta crisis se ve manifestada en los trabajos literarios de muchos escritores que apreciaron en algún sentido el siglo pasado. Esto gracias a que en el ambiente literario la ficción como conocimiento abarca dos sentidos: por un lado, hace parte de la cultura, y por otro lado, también la constituye cuando penetra la realidad. Así lo veíamos en el capítulo anterior de este trabajo.

Con todo esto no hay que olvidar que el conocimiento, como característica principal que se atribuyó el hombre a sí mismo, en el siglo XX se bifurcó en la crueldad y desastre de las guerras, pero también en la belleza de la ficción que no sólo planteaba una crítica a su realidad sino que apostaba por una transformación de ésta: *La revuelta camusiana*.

En este sentido, lo interesante de Camus es que a través de su literatura reflexiona sobre la problemática del absurdo tanto en el sujeto individual, ese es el caso de *El Extranjero* (1942), como en un conflicto colectivo, verbigracia, *La Peste* (1947). El argelino dilucida dicha problemática en

Europa a partir de la conciencia personal del hombre, para luego hablar y criticar su manifestación en el colectivo que genera el acto revolucionario.

Albert Camus parte de lo real, de su vivencia misma, a partir de ahí comienza su proceso literario. *El Extranjero* (1942) de hecho refleja el vacío en el que ha quedado el hombre, así es que el autor argelino abre una brecha entre la realidad y la ficción. Todo lo que fue la decadencia de Occidente se ve reflejado en *El extranjero* y *La Peste*; pero también todo lo que es el hombre como merecedor de la felicidad. Empecemos entonces.

### ***El Extranjero*: la salvación de Meursault y la ideología totalitaria como regla del absurdo**

La intención de este apartado es explicar cómo la ideología totalitaria proviene del absurdo, y que gracias a la obra literaria es posible dilucidar esta situación que puede ser entendida como representación de una realidad. Ello no quiere decir que se trate de presentar la realidad tal cual es, sino que se asemeja con el fin de construir un universo ficcional capaz de dar cuenta de ella desde distintos sentidos que, en este trabajo se dirigen a hablar sobre el absurdo, la ideología y la salvación de Meursault al convertirse en un héroe del absurdo.

Así pues, empecemos matizando que para Camus en *El Hombre Rebelde* hay crímenes de pasión y crímenes de lógica. Los primeros son cometidos por aquellos personajes románticos que evocan una lucha justificada en el amor; los segundos, son posibles por el absurdo que manifiesta el mundo. El crimen de pasión es solitario y se queda por eso en la individualidad de la persona, pero puede volverse lógico desde el momento en que cumple con unas reglas que tienen una

determinada secuencia y son justificadas por el sistema. En pocas palabras, el crimen lógico es justificado por el sistema, es decir, la ideología.

Como Camus lo expone es fehaciente que ambos son crímenes pero, a mi modo de ver, mientras el lógico es racional, es decir, en el que un grupo de personas luchan e incluso mueren por una determinada causa; el pasional es una batalla por el amor a alguien o algo puesto que se trata de algo muy propio de la pulsión o sentimientos de una persona que no exige que lo sigan sino que, por el contrario, muere sola en su deseo. Sin embargo cuando la pasión pasa del ámbito del sentimiento a la razón hay un cambio en la realidad: el asesino se convierte en juez porque aquella característica del hombre pasional, es decir, el impulso del amor:

Desde el momento en que, por falta de carácter, corre en busca de una doctrina, desde el instante en que el crimen se razona, prolifera como la razón misma, toma todas las formas del silogismo. Era solitario como el grito y he aquí que se hace universal como la ciencia. Ayer juzgado, ahora dicta leyes. (Camus, 2007, p.9)

Desde esta perspectiva el crimen lógico es la cualidad de lo que en el siglo XX se conoció como la ideología totalitaria; sin embargo, ésta no nace esporádicamente, puesto que se debe específicamente a lo que el argelino llamó el *absurdo*. Y, ¿Qué es el absurdo? El profesor Martín Frieyro ha dividido la obra camusiana en tres estadios: el *absurdo*, la *revuelta* y el *amor desgarrado*. Del absurdo Frieyro explica que se trata del vínculo y divorcio entre el hombre y el mundo. Lo absurdo es el quebrantamiento entre la experiencia humana y las acciones del mundo; pero también dicho quebrantamiento postula un momento antes su *Unidad*.

Se trata, como lo expresa el profesor Frieyro, del estadio ontológico, en el que el silencio del mundo hacia el hombre genera una ruptura entre ambos. “La ontología camusiana reposa sobre la idea de una unidad originaria entre el hombre y el mundo que ha sido perdida y que debemos reconquistar, o como mínimo perseguir” (Frieyro, 2014, p. 119). Así pues, tanto *unidad* como divorcio se mantienen en un proceso dialéctico.

En este sentido, dicho proceso dialéctico es lo que se postula esencialmente en la novela de *El Extranjero*, en ésta se comienza a modelar un *universo ficcional* que proyecta un conocimiento, esto es, un acto *mimético* en tanto que asemeja una realidad: el *absurdo*. De esta manera en este libro podríamos analizar dos vectores con sus correspondientes posturas de inmersión, específicamente, *simulación de actos mentales verbales* y *sustitución de identidad narrativa*.

El propósito de utilizar estas herramientas que proporciona Schaeffer gracias a su estudio sobre la ficción, tiene que ver con puntualizar la apropiación del lector de la denuncia o crítica camusiana a los totalitarismos y sus ideologías promulgadas en el siglo XX. Recordemos que los vectores tienen que ver con la manera con que nos disponemos para acercarnos a un universo ficcional y cómo a partir de esa manera logramos entrar en la interacción con la ficción hasta llegar a construir conocimiento que, en este caso tiene que ver con la crítica y propuesta de Camus al pensamiento autoritario y por tanto de guerras que caracterizó al siglo XX.

Por eso anteriormente decía que para Schaeffer hay sólo una vía con la cual se puede acceder al universo que presenta una novela literaria y es la *inmersión ficcional*. Pero en este caso es la que experimenta el lector al acercarse a un *universo ficcional* preexistente, no el de un autor que se sumerge en el universo literario en la medida en que lo crea.

Entonces, ¿Qué *mimesis* podemos obtener de la novela publicada en 1942? La ideología como regla de acción que el hombre extrae del sentimiento del absurdo, cumpliendo así con la cualidad de ser lógica, es decir, justificada por un sistema; Camus explicita esta idea al inicio de *El Hombre Rebelde* cuando describe la realidad del siglo XX como la época de las ideologías que tiene por característica el asesinato. Sin embargo, en un principio el sentimiento del absurdo se evidencia únicamente en la conciencia personal del sujeto, tal es el caso del personaje principal de *El Extranjero* Meursault.

Resulta, entonces, muy curiosa la manera en que da inicio a su novela el nobel de 1957, pues este fragmento en seguida nos solicita el vector *SAMV*<sup>4</sup>: “Hoy, mamá ha muerto. O tal vez ayer, no sé. He recibido un telegrama del asilo: «Madre fallecida. Entierro mañana. Sentido pésame». Nada quiere decir. Tal vez fue ayer” (Camus, 2014, p. 11).

A primera vista parece desagradable la actitud que el personaje principal tiene frente al hecho del fallecimiento de su madre. La insensibilidad de este personaje, demuestra la carencia de una moral que haga posible manifestar sus emociones de una forma consecuente para los demás. De manera que, cuando empezamos a leer esta primera parte de la novela, nos reconocemos en Meursault gracias al *acto mimético* que dispone nuestra mente en simultaneidad con los pensamientos del personaje.

En este sentido, lo que es el *absurdo* comienza a experimentarse dentro de la capacidad mental, debido al proceso de *fingimiento lúdico* entre el lector y la obra. Que Meursault actúe sin sentido o valor alguno ante la realidad de la muerte de su madre, es lo que permite transmitir un

---

<sup>4</sup> simulación de actos mentales verbales.

pensamiento de indiferencia directamente hacia nuestra *interioridad subjetiva* como postura de inmersión: pensamos, y por consiguiente, sentimos la indiferencia de Meursault.

*El Extranjero* es una novela en la que Camus todo el tiempo juega con nuestra capacidad subjetiva. El argelino presenta los constantes razonamientos de Meursault sobre sus decisiones y relaciones interpersonales, haciendo que el lector, a medida que vaya leyendo, vivencie la mentalidad de su personaje principal.

Si nos remitimos a otros aspectos claves de la narración, podríamos encontrar ejemplos en los que el personaje principal de esta novela, reflexiona y demuestra su indiferencia frente a acontecimientos que para la sociedad son de gran importancia como por ejemplo expresar respeto en un velorio, más si el fallecido es un familiar. Miremos la conversación entre el conserje y Meursault un día antes del funeral para aclarar esta idea:

[Me ofreció entonces traer una taza de café con leche. Como me gusta mucho el café con leche, acepté, y, al cabo de un momento, volvió con una bandeja. Bebí. Tuve entonces deseos de fumar. Pero dudé porque no sabía si podía hacerlo delante de mamá. Reflexioné; la cosa no tenía importancia. Ofrecí un cigarrillo al conserje y fumamos.]  
(Camus, 2014, p.16)

Con esto se puede destacar que la *Mimesis* transmitida por Camus a través de Meursault, tiene que ver con **la valides de unos valores** que fundamentan la sociedad al presentarse la escisión hombre-mundo de la que anteriormente hablaba. Hay otros ejemplos que se desarrollan a lo largo de la narración como la amistad con Raymond y su relación con Marie. **Todas y cada una de estas**

acciones demuestran la indiferencia que demuestra Meursault hacia sentimientos como la amistad y el amor. Sentimientos que son sumamente importantes para la sociedad en la que vive.

Ahora bien, como se ha dicho, el nihilismo es la caída en el sin sentido del mundo, por lo cual las decisiones y acciones de Meursault se encuentran plenamente justificadas; lo que trato de decir con esto es que aunque haya unos parámetros sociales estos no están por encima de los individuales simplemente porque los unos son tan válidos como los otros debido al nihilismo mismo. Lo que sucede es que cuando el hombre se aprovecha de la carencia de sentido que suscita el *absurdo* permite que surja la regla de acción que lleva al crimen, Camus lo expresa así en *El Hombre Rebelde*:

El sentimiento de lo absurdo, cuando se pretende ante todo extraer de él una regla de acción, hace al asesinato por lo menos indiferente y, por consiguiente, posible. Si no se cree en nada, si nada tiene sentido y no podemos afirmar valor alguno, todo es posible y nada tiene importancia. (p. 11, 2007)

De esta manera, no puedo dejar de destacar que el personaje principal de *El Extranjero* es muy consecuente consigo mismo, pero no con la realidad. Las acciones de Meursault se desligan de las costumbres del mundo y por ello su crimen es pasional: la insolación es la causa de su asesinato porque representa cómo el ser humano al dejarse llevar por los sentidos termina generando el crimen. Sin embargo, no se trata de una causa premedita sino que se da repentinamente tras una circunstancia anómala, por ello aunque es un crimen el sentimiento no ha sido racionalizado.

Aunque es una situación absurda ya que Meursault muestra todo el tiempo una actitud de indiferencia, las consecuencias del asesinato las asume el personaje en su individualidad o soledad

y por tanto su crimen no es racional. Recordemos que una de las maneras para que el crimen lógico emerja es cuando se razona el sentimiento al querer justificar las acciones por una determinada causa como por ejemplo una ideología. El crimen lógico depende de que los demás apoyen la causa mientras que el pasional asume sus consecuencias a sabiendas de que estas no tienen justificación alguna.

Ahora bien, el crimen de Meursault comienza a configurarse desde su disposición frente a la muerte de su madre hasta llegar al momento de su condena: la pena de muerte. A medida que avanza la historia narrada en *El extranjero*, se van presentando varios acontecimientos que representan los puntos esenciales del tema de la novela: la muerte. Esencialmente como lo afirma el profesor Javier Ordóñez: “la muerte es protagonista En *El Extranjero*, narra la muerte de la madre, el asesinato de un árabe y la muerte de Meursault (p. 187, 2010)”.

En un primer momento, se cuenta el fallecimiento de la madre del protagonista y su apatía con relación al funeral, también el desconocimiento de la edad de su progenitora. En otro momento, los días posteriores al entierro, se cuentan los hechos como: la relación de Meursault con sus vecinos y su vida sentimental con Marie, además de la última salida que tuvo a la playa en la casa de Masson, el amigo de Raymond, lugar donde termina asesinando al árabe.

Al final de *El Extranjero* se narran esos momentos en que se llevan a la cárcel a Meursault, los juicios que tiene, la visita del sacerdote y por último el veredicto de la pena de muerte por parte del jurado. Curiosamente en estos tres momentos donde la muerte está al acecho, el sol, la insolación, también aparece. Paralelamente el fenómeno de la muerte viene acompañado del sol porque se trata de una metáfora de los sentidos, es decir, del crimen pasional: la desesperación de Meursault a causa de la insolación que padece en cada una de estas escenas, refleja como el sujeto

llega a pensar tanto en lo que siente que se deja llevar por las sensaciones y por ello termina asesinando.

Y es a través de esta simultaneidad entre la muerte y la insolación que conocemos a Meursault, puesto que en estos instantes que son pilares de la narración de la novela camusiana, se presenta una *sustitución de identidad narrativa*, es decir, conocemos la esencia de lo que es Meursault porque sobre nosotros (lectores) recae la identidad del personaje, quien nos cuenta cómo experimenta su propia vida. La siguiente es la escena en el que el funeral de la madre de Meursault viene acompañado por el sol irresistible.

[Hoy, el sol desbordante estremecía el paisaje y lo hacía inhumano y deprimente. (...). El sudor corría por mis mejillas. Como no tenía sombrero, me abanicaba con el pañuelo. El empleado de las pompas fúnebres me dijo entonces algo que no entendí. Al mismo tiempo, se enjugaba el cráneo con un pañuelo que tenía en su mano izquierda, mientras levantaba con la derecha el borde de la gorra. Le dije: "¿Cómo?" Repitió señalando al cielo: <<pega fuerte>>." Contesté: <<Sí>>. Poco después, me preguntó: << ¿Es su madre la que va ahí?> repetí:<<Sí>>. << ¿Era vieja?>> Contesté: <<Más o menos>>, pues no sabía la edad exacta.] (Camus, p.23 y 24 ,2014)

Con estas citas también podría decirse que hay *SAMV*, no obstante, la diferencia radica en lo que explicaba en el capítulo anterior: la *SAMV*, específicamente, tiene que ver con la manera en que nos introducimos en los pensamientos del personaje y los seguimos; la *sustitución* aunque también sigue y se introduce en los pensamientos del personaje, dirige su preocupación a los datos que éste le envía, de manera que se pueda conocer y ser el personaje. Ambos vectores comparten funciones

pero no buscan los mismos objetivos. Así pues, La escena de la muerte-insolación del árabe con quien peleaba Raymond se ilustra así:

[El fuego del sol ardía en mis mejillas y sentía las gotas de sudor acumularse sobre mis cejas. Era el mismo sol del día en que enterré a mamá y, como entonces, sobre todo me dolía la frente y todas sus venas batían a un tiempo bajo la piel. Esa quemadura que no podía soportar me hizo dar un paso hacia adelante.] (Camus, p. 62, 2014)

Y por último, el momento del juicio que advierte la muerte de Meursault:

[Sólo que hacía mucho más calor y, como por milagro, cada uno de los jurados, el fiscal, mi abogado y algunos periodistas también estaban provistos de abanicos de paja. (...) Enjuagué el sudor que cubría mi rostro y sólo recuperé un poco de conciencia del lugar y de mí mismo cuando oí llamar al director del asilo.] (Camus, p.91 ,2014)

Sin duda como Meursault aclaró en el juicio su crimen fue debido al calor, pero no es procesado por ello. ¡Claro que no!, porque el absurdo no se juzga pues es silencioso; y en este caso se encontraba escondido bajo el velo de todo lo que a lo largo de la historia había sido el proceder de Meursault.

El Fiscal juzga a Meursault por el hecho de aceptar que fumó, tomó café y no lloró en el funeral de su madre. También porque un día después salió con María a la playa y al cine donde ¡Vio una película de comedia!, estableciendo así una relación sentimental sin haber

antes pasado por un duelo. Y porque se inmiscuyó en los problemas sentimentales de Raymond al escribirle una carta amenazante a la amante de éste. En este sentido, el fiscal juzga a Meursault por cómo ha llevado su vida moralmente, y no según la ley.

De manera que la imagen que nos hacemos del personaje principal de esta novela publicada en 1942, es la misma que la del fiscal: no es la insatisfacción sino el desapego de la realidad lo que caracteriza a Meursault, quien se encuentra escindido de la voluntad del común y por eso la justificación de su indiferencia. La aspectualidad que nos presenta la *sustitución de identidad* en la narración de la novela es el ser de Meursault en nosotros.

Somos Meursault cuando seguimos sus reflexiones al enfrentarse a la realidad absurda que nos presenta Camus en este *universo ficcional*. Lo bello de la literatura es eso, que cuando la leemos nos convertimos en el recipiente sobre el cual el personaje que piensa y siente hace su reemplazo. Somos ese sujeto al que le da igual querer y casarse. Somos el que asesinó al árabe y en su juicio no respondía más que sí y no. En otras palabras, somos el condenado a muerte. Así se va cumpliendo la *sustitución de identidad narrativa*.

En este sentido, sólo el juicio, que representa la imagen de la angustia ante la muerte, (angustia y ansiedad de lo que puede pasar), permite saber que la existencia ha sido arrojada en el mundo y que ahora se debe llevar esa carga; así se abre la conciencia. Y el destino que tiene que sobrellevar el sujeto cuando se abre su conciencia es demasiado grande, pero a la vez hermoso, porque entiende que ha adquirido el sentido de su vida. Por todo esto Meursault es un héroe del absurdo.

Un héroe del absurdo asume sus consecuencias pero no las justifica. Sísifo por ejemplo acepta su condena de llevar una roca hasta la cúspide de una montaña y vivir la desgracia de que al

llegar a la cima la roca se caiga y deba repetir eternamente ese ciclo. Con esto quiero puntualizar que es la conciencia de la condena la que genera el arraigo por la vida, es decir, el sujeto aprecia su vida al confrontarse con su destino. Por eso tanto Sísifo como Meursault son héroes del absurdo.

Por otra parte, hay que precisar que la ideología está oculta en los modelos de conducta que una sociedad estipula y un sujeto adopta. Ahí comienza a germinarse cuando se regula la vida del sujeto dentro de unos valores ya caducos por el nihilismo; en ese sentido, si la persona traspasa los límites de aquel absurdo silencioso que, por no decir nada permite todo, entonces la ideología emerge: el sujeto se encuentra en una constante represión de su libertad puesto que debe cumplir con unos parámetros de conducta que le reprimen, aún si la sociedad en sí misma no es un régimen totalitario.

Por ejemplo los otros casos de regulación totalitaria que propone el profesor Tellez inmersos dentro de la democracia misma:

Seamos pues consecuentes y digamos más claramente lo ya formulado. El Estado, el mundo de la política y la tecnología que de esos dominios se desprende, que ellos dirigen, subvencionan y generan, no es otra cosa que un funcionamiento totalitario, independizado ante los individuos, y eso en todos los rincones de la Tierra. (p. 132, 2011)

Es así que de las reglas que se juegan en el mundo de Meursault, como *semejanza* del absurdo, aparece el crimen. Ahora bien, hay varias imágenes que permiten identificar el sin sentido en *El extranjero*: la relación entre Raymond Sintés y su amante, la pelea con los árabes, la actitud del portero, los pensamientos del director del asilo, la actitud del abogado al recibir las respuestas

de Meursault sobre su asesinato, la lucha del clérigo por presentarle la salvación al personaje principal Etc. Podríamos resumir todo en la siguiente frase: “el crimen no es más que la lógica imperante en el mundo desvalorizado” (Hernández, p.91, 2009 ).

Se trata de una lógica que lleva al sujeto a actuar de una determinada manera sin razón alguna. El absurdo configura la imagen de la vida con el fin de que cuando la persona cometa una “estupidez” sea juzgada no por ésta sino por su estilo de vivir. El hombre aunque fiel a la lógica del mundo (porque Meursault es un ciudadano ideal), es juzgado por ella; de manera que cuando se quiebra dicha lógica aparece el crimen.

Podríamos poner como ejemplo el caso narrado por Meursault en la cárcel sobre el escrito del periódico que leía todos los días:

[Un hombre había salido de una aldea checa para hacer fortuna. Al cabo de veinticinco años, había regresado, rico, con una mujer y un niño. Su madre regentaba un hotel con su hermana en la aldea natal. Para darles una sorpresa, dejó a su mujer y a su hijo en otro alojamiento y fue al hotel de su madre, que no lo reconoció cuando entró. Por broma, tomó una habitación. Había dejado ver su dinero. Durante la noche, su madre y su hermana lo asesinaron a martillazos para robarle y arrojaron su cuerpo al río. Por la mañana vino la mujer y reveló sin darse cuenta la identidad del viajero. La madre se ahorcó. La hermana se arrojó a un pozo.] (Camus, p. 83, 2014)

Con esto se puede destacar a través del vector de *SAL*<sup>5</sup> que, tanto el asesinato que comete Meursault como el asesinato del hombre Checoslovaco por parte de sus familiares, nace del *absurdo*, el cual hace premeditado el asesinato a partir de un evento irracional. La actitud de indiferencia en ambos casos posibilita el acto de muerte.

Meursault actúa con indiferencia dentro de los parámetros de la realidad; el checoslovaco es más específico, no le da importancia al hecho de que sus familiares no lo reconozcan, les juega una broma (causa tonta) y muere por eso. Pero el crimen no se juzga a partir de la causa “estúpida”, sino por las acciones previas, o sea todas aquellas que han configurado la vida de un sujeto. Así funciona la ideología, que en el caso de la historia del checoslovaco se representa en la avaricia de sus familiares, esto es, el amor al dinero por encima del valor a la vida.

Silvestre Hernández (2009) afirma que el extranjero (Meursault), no es otra cosa que lo que él hace, y que: “el significado del mundo parece estar ceñido a la indiferencia de la vida” (p.91). Pero no es así, porque aunque Meursault es indiferente también es consecuente con la lógica de la realidad, actúa conforme a ella, y eso se puede destacar con la respuesta a la pregunta de Marie sobre si la amaba o si quería casarse con ella:

[Marie vino a buscarme y me preguntó si quería casarme con ella. Le dije que me daba igual y que podíamos hacerlo si era su deseo. Me preguntó entonces si la quería. Contesté, como ya había hecho una vez, que nada significaba eso, pero que ciertamente no la quería.] (Camus, p. 46 y 47, 2014)

---

<sup>5</sup> Simulación de Actos Ilocutivos.

Por otro lado, el mundo no tiene significado alguno. Como se puede constatar en la anterior cita no hay valor alguno en Meursault porque él se encuentra des-fetichizado. Por esto su indiferencia no es hacia la vida, sino hacia la lógica del mundo que se encuentra cargada de unos valores que hace suyos por puro cumplimiento nada más. Miremos otro ejemplo de *SAMV* que refleja lo anteriormente dicho:

[Pero me cortó y me exhortó una última vez, erguido en toda su estatura, preguntándome si yo creía en Dios. Respondí que no. Se sentó con indignación. Me dijo que era imposible, que todos los hombres creían en Dios, incluso los que se apartaban de su faz. Tal era su convicción y si alguna vez la pusiera en duda, su vida ya no tendría sentido. «¿Quiere usted- exclamó-, que mi vida carezca de sentido?» A mi juicio, ese asunto no me concernía, y se lo dije. Pero por encima de la mesa, puso el Cristo ante mis ojos y gritó desatinadamente. «Soy cristiano. Le pido que perdone tus pecados. ¿Cómo puedes creer que no sufrió por ti?» Me di perfecta cuenta de que me tuteaba. Me sentía hartó.] (Camus, p. 73, 2014)

Así pues, Meursault es un personaje que se encuentra en un proceso absurdo no existencial, si bien no es consciente sino hasta el final de la novela de ello. Su proceder en la realidad es de acuerdo a como se le presenta el momento, eliminando así toda restricción. Aun haciendo lo que la sociedad considera bueno, la disposición con la que actúa es la que genera una confrontación con el mundo. Y el mundo, como lo decía antes, se aprovecha de eso porque así es como del crimen emerge el castigo.

Sin embargo en el juicio, más concretamente en el castigo, está la salvación del personaje, porque es el que despierta su conciencia. Tal es caso de la madre de Meursault para quien su castigo había sido estar en el asilo donde logra obtener la felicidad; por eso nadie tenía derecho de llorarla pues era libre y feliz al aceptar su destino. Análogamente el protagonista de “El Extranjero” es consciente, después de dictaminado su juicio, de lo que desea y de lo que ha perdido; la representación de esto se ve en otro diálogo entre Meursault y el Sacerdote:

[Respondí que era natural, pero que eso no tenía más importancia que el deseo de ser rico, de nadar con mucha rapidez o de tener la boca mejor hecha. Eran cosas del mismo orden. Pero él me interrumpió porque quería saber cómo imaginaba yo esa otra vida. Entonces le grité: «Una vida en que pudiera acordarme de ésta», e inmediatamente añadí que ya bastaba. Quiso seguir hablándome de Dios, pero fui hacia él y traté de explicarle por última vez que me quedaba poco tiempo. No quería perderlo con Dios.] (Camus, p.120, 2014)

El protagonista de *El Extranjero*, una vez condenado, ha adquirido una total revelación. Su conciencia ha quedado clara ante la condición en la que se encuentra, porque parafraseando la idea de Camus en el *Mito de Sísifo*: “no puede haber castigo si el sujeto no es consciente de éste y lo padece” (p.60, 1953). Ahí entra el tema de la desesperación y la angustia.

Tenemos el caso en que Meursault haciéndose amigo del guardián le comunica su insatisfacción y la de los demás presos con relación a ciertas reglas de la cárcel. El guardia, después de escucharlo, le responde que el ser conscientes de dicha insatisfacción es parte de cohibir

la libertad que antes tenían, y que cuando los encarcelados se daban cuenta de ello, el castigo tomaba verdaderamente sentido como castigo.

[Había terminado por ganar la simpatía del guardián jefe que, a la hora de las comidas, acompañaba al mozo de cocina. Fue él quien, primero, me habló de mujeres. Me dijo que ésa era la primera cosa de la que se quejaban los otros. Le dije que yo era como ellos y que consideraba este tratamiento injusto. «Pero es precisamente para eso para lo que os meten a la cárcel.» «¿Cómo para eso?» «Claro, la libertad, eso es. Se os priva de libertad.» Nunca lo había pensado. Lo aprobé: «Cierto, le dije, ¿dónde estaría el castigo?» «En efecto, usted comprende las cosas. Los otros, no. Pero terminan por consolarse ellos mismos.»] (Camus, p. 80 y 81, 2014)

Con esto, es claro que el personaje principal de *El Extranjero* termina siendo acusado, no por su delito, sino por su manera de ser: como ciudadano es excelente, pero como humano es el peor. Meursault es un gran trabajador, pero un terrible hombre por abandonar a su madre y dejarla morir sin remordimiento alguno. Esa es la lógica que lo juzga. No obstante, Camus coloca a este personaje a asumir su destino en medio de la angustia. Al igual que Sísifo, Meursault, (nosotros como su sustituto), se salva cuando asume su destino al final de la novela.

Meursault quiere recordar esa vida que ha llevado porque hay una apropiación del destino a través de la rememoración, es decir, que la preocupación última es la existencia propia. Es cierto, las acciones que ha tomado no tienen excusa, por eso la realidad lo juzga. Sin embargo, asumir su responsabilidad al conseguir a través de su condena ser consciente de la importancia de su vida es ahora el trabajo que le permitirá sentirse cercano a la humanidad.

Se podría decir que la Existencia está ahogando el Yo social que había sido Meursault. Es decir, hay un Yo que construido por una sociedad configura al sujeto; en un personaje como Meursault, ese Yo comienza a ser destruido por el clamor de su Existencia que quiere desinhibirse de la realidad absurda. En este sentido Existencia y Yo no son lo mismo. El Yo tiene que ver con la construcción social, mientras que la Existencia con el devenir en el mundo.

El problema aquí es qué pesa más, si la responsabilidad social o el compromiso con la existencia. Es claro que para Meursault es su existencia lo primordial; sobre todo cuando por más valores que establezca la realidad, estos ya no tienen fundamento alguno para él una vez es consciente de lo que le sucederá: Un mundo al que no pertenece más pero que le gustaría recordar, apropiarse de él, es uno de los últimos pensamientos personales de este personaje. Por ello también habría que ver a Meursault bajo la imagen de un hombre feliz, pues esa es su situación al final de la novela.

[Como si esa gran cólera me hubiese purgado del mal, vaciado de esperanza, ante esta noche cargada de signos y de estrellas, me abría por vez primera a la tierna indiferencia del mundo. Al encontrarlo tan semejante a mí, tan fraterno al cabo, sentí que había sido feliz y que lo era todavía. Para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, no me quedaba más que desear en el día de mi ejecución la presencia de muchos espectadores que me acojan con gritos de odio.](Camus, p. 122, 2014)

En esta novela la ideología fue consolidada y desencadenada por la sociedad al dictaminar la pena de muerte a Meursault. Todo el tiempo la dureza con la que lo juzgan no se dirige al asesinato como tal sino a su comportamiento dentro de la sociedad, ya que no se puede concebir que haya

alguien que desafíe el orden que se trata de imponer de alguna manera para regular la vida de las personas. Por tanto el juicio contra el protagonista de esta novela fue posible porque la sociedad había trazado unos límites o valores en una realidad que actuaba conforme al absurdo; llevando así al sujeto a cumplir con unos deberes que hace mucho habían quedado atrás a partir del proceso de secularización y posibilitando de esta manera una contradicción: juzgar la muerte con la muerte.

El absurdo es una contradicción que en un inicio se presenta en la individualidad de la persona llevándola hacia el abismo del homicidio. Y cuando se juzga el homicidio bajo su misma regla de acción, esto es, la pena de muerte, hay una diferencia: la ideología ya no pertenece únicamente a un sujeto sino a todos los que lo siguen, puesto que en un principio el homicidio fue cometido por un solo ser humano y ahora es avalado por todos.

Así pues Meursault se salva, porque al aceptar su muerte redime su asesinato; los que si no logran su salvación son aquellos que lo juzgan, pues se mantienen en la lógica del *absurdo*, esto es, la búsqueda de unidad en un mundo en el que ha desaparecido Dios. Y aquella persona que trata de reconstruir nuevamente esa unidad, al verse sobrepasada por el mundo, trata de establecerla a la fuerza, posibilitando así otra contrariedad que en términos del profesor Frieyro es: la *totalidad*.

El fenómeno de totalidad que conlleva al ser humano a tratar de tomar el mando de todo se traduce políticamente hablando en lo que, de manera sencilla y sin entrar en detalles, llamamos los totalitarismos. ¿Qué es un régimen totalitario sino aquel que trata de controlarlo todo? Incapaz de alcanzar la unidad, el revolucionario trata de forzarla tomando posesión de todo cuanto le rodea. (Frieyro, p. 126, 2014)

La *totalidad* políticamente se puede entender en la novela de *El Extranjero* como *semejanza* del crimen que rechazó Camus: la pena de muerte que, al justificarse en el colectivo, se transfigura en la ideología totalitaria. En este sentido, esta novela nos muestra que no tiene que haber necesariamente un Estado totalitario para que se exprese una acción totalitaria.

Recordemos que en un inicio la imposición viene dentro de la sociedad misma y su preminencia por unos postulados que se vuelven anacrónicos, cuando una realidad grita por otro tipo de ser. Ahí también hay totalitarismo, de hecho así se configura hasta llegar a su apogeo. Camus denuncia todo esto que hemos esbozado y al mismo tiempo genera una propuesta. La única manera de hacer frente a esta filosofía y realidad de la imposición, (ya lo veremos), no es la revolución sino el momento de la *revuelta*. Un momento en el que el hombre cansado del mundo absurdo, da la espalda a todo y exige un cambio, una transformación.

### III

#### LA MÍMESIS LITERARIA COMO EXPRESIÓN ANTI-TOTALITARIA

En sus artículos en el periódico *Combat*<sup>6</sup> usualmente Camus manifestaba su total reprobación hacia las prácticas políticas de dos países: Alemania y la Unión Soviética. La razón del interés que el autor argelino tenía hacia estos dos países, el lector podrá identificarla con el esbozo que se hará a continuación sobre la situación de ambas naciones a lo largo del lapso del siglo XX. Cabe destacar que Camus publica en 1951 *El Hombre Rebelde*, y para entonces el fascismo italiano y el nazismo alemán han sido derrotados; de ahí una posible causa de que su lucha fuese contra el comunismo ruso.

Camus se preocupa por denunciar la ideología totalitaria al ver que ésta lleva a la humanidad a la denigración total. El crimen racional fundamentado en la lógica del absurdo, se presenta constantemente en la situación de entre guerras que padeció Occidente el siglo pasado como lo veíamos en el capítulo anterior. Un crimen que es racional porque se encuentra justificado en la famosa premisa de Maquiavelo: el fin justifica los medios. Así es como el absurdo del mundo convierte a la víctima en victimario y termina generando constantes conflictos bélicos.

Ahora bien, para Camus enfrentarse al mundo requiere del acto de afirmar la vida, es decir, el hecho de que la existencia sea un acto de *Révolte*, porque: “respirar es juzgar” (Camus, 2007, p.15). En este sentido, a continuación se hará una contextualización sobre la formación y características del fenómeno totalitario, con el fin de que el lector pueda entender el estudio que se propone sobre

---

<sup>6</sup> Combat fue un periódico francés creado en la Segunda Guerra Mundial que en principio era difundido por La Resistencia para expresar sus insatisfacciones con relación a las prácticas políticas que ejercían los países Europeos en el S. XX.

la *mimesis* dentro de la novela de *La Peste*. Para esto utilizaremos el análisis propuesto por la Hannah Arendt sobre el totalitarismo que permitirá dilucidar cuáles son las causas y características de su formación y constitución. Posteriormente se establecerá la relación entre estas características del totalitarismo dentro del universo ficcional de *La Peste*.

### **Formación y situaciones totalitarias: la Alemania Nazi y la URSS comunista**

En el anterior capítulo exponíamos que el absurdo es quien configura la ideología, primero, desde un campo individual cuando el hombre emprende a la búsqueda fallida de la unión que ha perdido con el mundo, emergiendo así el crimen lógico. En un segundo momento, desde una perspectiva general, cuando el crimen ya no hace parte únicamente del individuo sino de todos los que lo siguen, es decir, de un determinado grupo de personas que generan la *totalidad* como término constituyente del fenómeno totalitario.

En este sentido, aunque *La Peste* es un texto literario cuyo fin no es esencialmente describir las condiciones de creación y funcionamiento del totalitarismo, como sí es el caso de las novelas *Rebelión en la Granja* y *1984* de George Orwell; he escogido esta novela porque Camus manifiesta una crítica y una propuesta que son el *absurdo* y la *revuelta*, las cuales están relacionadas con la situación que vivió Europa en el siglo pasado.

De manera que la manifestación totalitaria se podría revisar en dos sentidos en esta novela camusiana, primero, como represión total de la libertad del individuo, y segundo, como vulneración

de la dignidad del hombre. Es así que a partir de la perspectiva de Schaeffer, la peste bubónica dentro de una ciudad podría entenderse como *semejanza* de una circunstancia totalitaria porque:

(...), ya que somos capaces de reconocer similitudes entre objetos del mundo, no veo por qué seríamos incapaces de fabricar entidades parecidas a otras entidades y de servirnos de las primeras para transmitir información sobre las segundas, de tal forma que la información transmitida se incruste en la relación de semejanza, es decir, que el signo nos informe sobre la cosa a la que nos remite gracias a la relación de semejanza que lo une a ella. (2002, p. 93)

Así pues, ¿qué es el totalitarismo? ¿Cómo se origina? La respuesta la he venido tratando desde el argumento Schaefferiano cuando presenté la idea de que es el ser humano quien se hace soberano de todo y luego pretende volverse soberano de todos. Llamemos a esta idea por el nombre que Schaeffer le da: *tracendentalización inmanente*. Esto es, que el hombre va a fundirse en su propia subjetividad para extraerse del orden viviente.

Esto se debe principalmente al *gnoseocentrismo* que es la cualidad del hombre por antonomasia, es decir, el conocimiento: la excepcionalidad en la época de guerras crea una *ruptura óptica-dualismo ontológico* sobre el hombre mismo al establecer la idea del Estado más fuerte. En el caso del pueblo alemán es óptica y ontológica porque se entiende superior a los demás pueblos tanto en su forma (Material) como en su esencia (natural).

De esta manera, la superioridad que se atribuye al hombre le induce a querer imponerse y controlar ya no sólo a la naturaleza sino también a la humanidad. Así es que se concretiza el fenómeno totalitario cuyo origen podríamos ubicar en los dos postulados propuestos por la filósofa alemana Hannah Arendt (1906): el antisemitismo y el imperialismo.

Por ejemplo, la ideología del nacionalsocialismo alemán se basaba claramente en el racismo hacia el pueblo judío y en la idea expansionista de someter a las demás naciones por medio de la fuerza. En el caso de la URSS la manifestación de terror de Estado es un poco diferente; si bien aunque Stalin tiene una intención expansionista, su preocupación principal fue siempre la liberación nacional y su sostenimiento.

En este sentido, mientras la Alemania de Hitler buscaba una revolución con proyecciones políticas del interior hacia el exterior, es decir, donde el antisemitismo logrará una limpieza total en Alemania, justificando así la superioridad del pueblo alemán y por tanto su pensamiento imperialista; la política de la Rusia de Stalin es netamente interna, debido a que la Revolución de Octubre tenía como principal problema derrocar el gobierno absolutista del Zar, para posteriormente establecer un modelo sostenido esencialmente en una filosofía comunista.

Ahora bien, la ideología totalitaria no nace repentina ni espontáneamente ya que siempre tiene una razón de ser que justifica en alguna forma su proceder. Ésta tiene como punto de partida lo que Arendt llama la propaganda, pues en estricto sentido la divulgación y el control de información de las masas permiten el nacimiento de un modelo totalitario. Para Arendt, la propaganda es la que de una u otra manera termina generando la posibilidad de creación de un sistema totalitario:

Como los movimientos totalitarios existen en un mundo que en sí mismo no es totalitario, se ven forzados a recurrir a lo que comúnmente consideramos como propaganda. Pero semejante propaganda siempre se dirige a una esfera exterior, bien a los estratos no totalitarios de la población del país, o a los países extranjeros no totalitarios. (1998, p. 280)

En este sentido la primera intención de la ideología totalitaria no es la guerra; por el contrario, ésta se encuentra en un segundo plano una vez se hayan logrado la mayor cantidad de aliados que permitan después proyectarla. Dichos aliados están tanto interna como externamente, y se deben conseguir dado el caso de que un movimiento no tenga todavía el poder suficiente para poner en marcha sus proyectos, pues:

Cuanto más pequeño sea un movimiento, más energía gastará en la propaganda; cuanto mayor sea sobre los regímenes totalitarios la presión del mundo exterior —una presión que no puede ser enteramente ignorada, incluso tras los telones de acero—, más activamente se lanzarán a la propaganda los dictadores totalitarios. (Arendt, 1998, p. 281)

De esta manera los movimientos totalitarios del siglo XX conocían las consecuencias de la ideología que promulgaban, tal es el caso del nazismo alemán, el fascismo italiano y el comunismo ruso; ya que sin duda estas ideologías hicieron de la segunda guerra mundial uno de los conflictos bélicos más atroces de la historia de la humanidad. Por ejemplo, sin la propaganda que Hitler comienza en Alemania no hubiese podido germinar la guerra, ya que el führer emprende la lucha antisemita promulgando el pensamiento de la raza aria y consolidando una policía secreta, la *Schutzstaffel* (SS), como herramienta para controlar y someter a la población a la ideología nacionalista.

Por esto para Eric Hobsbawm (1999) indiscutiblemente Adolf Hitler es quien inicia este conflicto bélico (p.44). Aunque también son precursores los países que, después de la I guerra

mundial, se encontraban vinculados a diversos tratados con los que no se sentían muy satisfechos y por ello atacaron. Alemania, por ejemplo, después de la primera guerra mundial había sido controlada a través del Tratado de Versalles (1919) en el que se estipulaban las distintas reparaciones y controles que debía tomar con los países que había afectado, es decir, los llamados aliados.

Sin embargo, cuando el fñher reconoce las secuelas que ha dejado en Alemania la Gran depresión de los años treinta como el desempleo y la pobreza, la caída del comercio y por tanto de la economía, aprovecha para movilizar las necesidades del pueblo alemán y focalizarlas hacia el sentido de unificación nacional. Una vez ha hecho esto condena el Tratado de Versalles (1919) de injusto, pues:

La situación internacional creada por la primera guerra mundial era intrínsecamente inestable, especialmente en Europa, (...), por consiguiente, no se creía que la paz pudiera ser duradera. La insatisfacción por el statu quo no la manifestaban sólo los estados derrotados, aunque éstos, especialmente Alemania, creían tener motivos sobrados para el resentimiento, como así era. Todos los partidos alemanes, desde los comunistas, en la extrema izquierda, hasta los nacionalsocialistas de Hitler, en la extrema derecha, coincidían en condenar el tratado de Versalles como injusto e inaceptable. (Hobsbwam, 1999, p. 44).

Rusia, por su parte, después de la Revolución Bolchevique, presentaba un sistema económico prometedor que figuraba ser un buen modelo alternativo a los sistemas liberales capitalistas que regían gran parte de Europa, pero su problema fue la manifestación de una

fuerza opresora que identificó este modelo como totalitario: el *Estalinismo* comenzó a asimilarse como un régimen opresor.

Por lo anterior, la URSS dirigía su propaganda hacia otra perspectiva. De alguna manera exteriorizaba otros principios como el sometimiento de la propiedad privada a manos del Estado y el patriotismo, pero era clara la represión política que ejercía Stalin sobre el pueblo ruso ya que el poder caía en manos de un partido político acogido por las masas del proletariado. Arendt resume las propagandas de la URSS y de Alemania de la siguiente manera:

La propaganda comunista amenazaba al pueblo con perder el tren de la Historia, con permanecer desesperanzadamente retrasado con respecto a su tiempo, con gastar sus vidas inútilmente, de la misma manera que el pueblo era amenazado por los nazis con vivir contra las leyes eternas de la naturaleza y de la vida, con una irreparable y misteriosa deterioración de su sangre. (1998, p. 282)

En este sentido, **en primer lugar** la propaganda termina siendo una de las bases que asienta un sistema totalitario cuando éste quiere establecer relaciones con un mundo que no tiene una ideología o pensamiento impositivo. Pero hay un segundo ámbito que también manifiesta el régimen totalitario: la política del terror. Si en un primer momento se trató de una *guerra psicológica* basada en una propaganda que permitiría levantar el régimen a través del juego de las alianzas; en un segundo momento el terror sería quien daría su sostenimiento. Eso es lo que hace Alemania y por eso entra en guerra con la gran mayoría de potencias.

Es que posteriormente Alemania demuestra que sólo está interesada en sus proyecciones políticas internas, dejando a un lado la propaganda para utilizar el terror. Por ejemplo el caso con la URSS: después de haber firmado a inicios de la guerra el tratado de no agresión, lo que se conoce como el pacto Ribbentrop-Mólotov, la orden de Hitler es atacar Rusia el 22 de junio de 1941.

El ataque alemán dictaminó el rompimiento del pacto, por eso Rusia termina entrando en la guerra a favor de las fuerzas aliadas: Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, China entre otros. Así es como el comunismo termina uniéndose con las democracias para luchar desde el mismo bando en la guerra. Por esto, según Hobsbawm: “el periodo de 1942-1945 fue el único en el que Stalin interrumpió su política de terror” (1999, p. 48).

De esta manera, las intenciones de Hitler ahora se limitaban en atraer al pueblo alemán por medio de las ideas de la pureza de sangre y la utilización de la fuerza militar para someter a los demás países; además de mejorar la economía del pueblo alemán al proponer acabar con el desempleo. Por ello en un principio la demagogia y el control de los medios de comunicación es supremamente importante para movilizar el poder político y a su vez militar; luego el terror tendría que dar estabilidad al régimen. Si el Führer lograba tener al pueblo alemán de su parte la guerra era inminente pues él tenía claro que:

El fanatismo de los miembros de los movimientos totalitarios, tan claramente diferente en su calidad de la lealtad de los afiliados a los partidos ordinarios, es determinado por la falta de interés propio de las masas que se hallan completamente preparadas para sacrificarse a sí mismas. Los nazis demostraron que cabe conducir a todo un pueblo a la guerra con el slogan «o nos hundiremos» (lo que la propaganda

bélica de 1914 hubiera evitado cuidadosamente) y ello no en épocas de miseria, de desempleo o de frustradas ambiciones nacionales. (Arendt, 1998, p. 284 y 285)

Sin embargo, el terror a través de las armas sugiere asumir graves consecuencias, y por ello el dictador totalitario termina persuadiendo al pueblo de lo infalible de su plan. De ahí que la propaganda sea la precursora del terror. Hannah Arendt afirma que las predicciones de aquellos dictadores totalitarios como Hitler o Stalin comienzan siendo utilizadas como presagios o predicciones para demostrar al pueblo seguridad.

Estas predicciones resultan ser de alguna manera las que inducen a las masas a creer en sus dirigentes, puesto que van dirigidas a generar cohesión social. Como se veía anteriormente, la propaganda busca resaltar y generar un tipo de movimientos dirigidos a un ámbito tanto interno como externo. En este sentido, lo que busca el dictador totalitario es focalizar sus predicciones en un enemigo común que logre crear la cohesión social.

Entonces, cuando se tiene claro un enemigo externo se logra la estabilidad militar puesto que se emprende un juego manipulador entre momentos de guerra y luego de paz que dependen de la conveniencia del dictador. Ese el caso del pacto ruso-alemán de no agresión. De esta manera, estos momentos terminan supeditados a la conveniencia de un Estado, quien es el que decide respecto a mantener unas relaciones de conflicto o de paz con relación a otro Estado.

Por otro lado, el enemigo interno permite la estabilidad social en el régimen pero desde adentro, ya que cualquier individuo que infrinja una norma es el chivo expiatorio perfecto para mostrar radicalmente la efectividad del poder establecido. De esta manera Arendt nos muestra los

discursos que impartían tanto Hitler como Stalin con el fin de manipular las masas para divulgar sus ideales políticos y preservar el terror y la guerra.

El más famoso ejemplo es el anuncio de Hitler al Reichstag alemán en enero de 1939: «Hoy quiero hacer una vez más una profecía: en el caso de que los financieros judíos... logran de nuevo arrastrar a los pueblos a una guerra mundial, el resultado será... el aniquilamiento de la raza judía en Europa». Traducido a un lenguaje no totalitario, esto significaba: «Quiero hacer la guerra y trato de matar a los judíos de Europa.» Similarmente, Stalin, en el célebre discurso de 1930 ante el Comité Central del Partido Comunista (en el que preparó la liquidación física de la derecha del partido y la de los desviacionistas de la izquierda), los describió como representantes de las «clases moribundas». Esta definición no solamente proporcionaba al argumento su específica aspereza, sino que también anunciaba en el estilo totalitario la destrucción física de aquellos cuya «agonía» había sido precisamente profetizada. (Arendt, 1998, p. 285 y 286)

El pensamiento que manifiesta tanto el Führer como Stalin es lo que en términos de Tellez se refiere a un *lenguaje ambivalente* o de *doble pensamiento*. Un lenguaje que maneja el líder político a través del presagio con el fin de persuadir al pueblo ya que resulta ser además de posible también polisémico. El totalitarismo, de por sí, se mantiene por medio de este *lenguaje ambivalente* que permite jugar con el pensamiento de las masas para que éstas en una situación de conflicto se sientan cómodas y bien. Por eso a estos dos dictadores se les facilitó cometer cualquier atrocidad en sus respectivos países.

En este sentido, podríamos decir que el enfrentamiento en la II Guerra Mundial fue explícitamente contra la denigración total del ser humano que demostró Alemania en: las condiciones precarias a las que eran sometidos los judíos en el gueto; el hacinamiento en trenes para transportarlos y luego eliminarlos en las cámaras de gas; además de los campos de concentración como Auschwitz. Cada una de estas situaciones de terror justificadas en las distintas propagandas que Hitler con antelación había difundido al pueblo alemán.

En el caso de la URSS la cuestión se dirigía a las purgas que había realizado Stalin una vez había asumido el poder, puesto que terminó eliminando cualquier oposición política incluso dentro de su propio partido. Dentro de la Unión Soviética: se manipulaban los medios de comunicación pues el poder estaba en manos de un solo partido; se destruyó cualquier documento que registrara el pasado con la justificación de un nuevo comienzo para Rusia; y se adoctrinó la población a través de la propaganda y el terror. Así la Rusia de Stalin no fue más que un régimen dictatorial.

Sin embargo, la situación de la URSS dio un giro inesperado, pues surgió una problemática que empezó a afectar a la gran parte de Europa e hizo que Stalin terminara confirmando una alianza con los países que ideológicamente suponían una filosofía contraria. Tal problemática fue la declaración de guerra por parte de Alemania a la mayoría de países de Europa y explícitamente su rompimiento del pacto con la Unión Soviética al atacarla. La Rusia comunista había entonces cedido a unirse con el capitalismo liberal, siendo de gran ayuda para los aliados:

Sólo la alianza —insólita y temporal— del capitalismo liberal y el comunismo para hacer frente a ese desafío permitió salvar la democracia, pues la victoria sobre la Alemania de Hitler fue esencialmente obra (no podría haber sido de otro modo) del ejército rojo. (Hobsbawm, 1999, p.17)

Con todo, únicamente el trabajo unido de las fuerzas aliadas permitió la lucha contra la casi omnipotente Alemania que estratégicamente había sabido organizar y llevar la guerra en el transcurso de los años. Estados Unidos desempeñó un papel primordial a lo largo de la guerra pues económicamente era capaz de proveer armamento, casi de manera ilimitada, a las fuerzas aliadas; pero sin duda las tropas de la URSS fueron las que primero llegaron a las puertas de Berlín resultando ser casi como el milagro para aquellas personas que habían sido víctimas de la ideología totalitaria alemana.

El fin de la segunda guerra mundial se da posteriormente con la rendición alemana el 7 de mayo de 1945, y los ataques atómicos por parte de Estados Unidos a las ciudades de Hiroshima y Nagasaki que llevaron a la rendición de Japón. Aunque no sin haber dejado bastantes muertes y casi en quiebra a varios países que sacrificaron su economía en pos de acabar la guerra.

Ahora bien, la intención de este capítulo no es únicamente hacer un recuento de la segunda guerra mundial, sino ver cómo el totalitarismo está presente en dos grandes países que son potencias como Alemania y la URSS, para luego poder establecer un paralelo entre *La Peste* y las condiciones en las que se forma y mantiene el régimen totalitario. De ahí ya sería posible decir que el acercamiento a la literatura también permite una construcción de conocimiento: el de los totalitarismos.

En síntesis, se trata de mostrar cómo el ataque de la peste a una ciudad se convierte en una metáfora de la ideología totalitaria, pero para esto había que mostrar y aclarar que: el siglo XX no puede concebirse disociado de la guerra, siempre presente aun en los momentos en los que no se escuchaba el sonido de las armas y las explosiones de las bombas. (Hobsbawm, 1999, p. 30)

### ***La Peste* como metáfora de los mecanismos de poder totalitarios**

Vimos mentir, envilecer, matar, deportar, torturar  
 y cada vez que sucedía era imposible persuadir a  
 los que lo hacían de no hacerlo, porque estaban seguros  
 de sí mismos y porque no se persuade a una abstracción<sup>7</sup>,  
 es decir al representante de una ideología.

Albert Camus

La problemática que se presenta en este capítulo radica en el hecho de hasta qué punto la literatura logra dar cuenta de algún aspecto de la realidad. Más aún, si es posible que un autor-creador, desde el ámbito literario, pueda ficcionalmente representar una realidad que se le ha presentado desde un determinado sentido o perspectiva. Y en este sentido se consideraría la posibilidad de que la *mimesis* literaria sea una vía de denuncia anti-totalitaria.

Tanto en *El Extranjero* como en *La Peste*, Albert Camus desarrolla el problema del *absurdo* y la *revuelta* porque de alguna manera identificaba la situación de ideologías, totalitarismos y guerras en el siglo XX, como la proyección del absurdo del mundo. Por tal motivo se podría resumir que el problema aquí es el que ya Aristóteles había tratado en torno a la noción de *mimesis*.

Entonces, cabe señalar que J.M. Schaeffer analiza este debate sobre la *mimesis* en su libro *¿por qué la ficción?*, para él, la imitación es un modo de conocimiento y aprendizaje pero debe tener una serie de condiciones. Condiciones que responden al acto de *semejanza* que permite establecer relaciones de similitud entre una cosa y otra, y posteriormente al del *fingimiento lúdico*,

---

<sup>7</sup> Aunque esta es una cita del texto *Ni Víctimas Ni Verdugos*, me parece pertinente resaltar que en *La Peste* Camus hace referencia a que la “abstracción” es la epidemia de la peste.

desde donde el sujeto apela a un momento compartido con la imitación<sup>8</sup>. Ello con el fin de que se dé el proceso de construcción de conocimiento.

Dentro del mismo contexto, Schaeffer destaca las posturas *antimiméticas* que no están de acuerdo con que el acto mimético sea un proceso en el que se crea conocimiento. Desde la filosofía platónica, lo que estipulan estas posturas es que la problemática de la *mimesis* se encuentra muy ligada a la perspectiva de VERDAD, por tal motivo, lo que hace la *mimesis* es contagiar la realidad de manera negativa al ocultar la verdad que sólo está en el mundo de las ideas, por tanto: “según Platón la imitación no es conocimiento” (Schaeffer, p. 23, 2002).

Hay otro motivo al que arguye el ateniense y tiene que ver con la elección del objeto a imitar; cuando éste no es bien escogido, la imitación resulta peligrosa, ya que además de afectar a quien de alguna manera imita también lo hace con el que la percibe. Según Platón, los artistas son muy dados a escoger imitaciones poco convenientes y por eso no los acepta; sin embargo, Schaeffer discute que incluso el contagio es un modo de conocer y aprender, y que por tanto, la *mimesis* no afectaría negativamente el estatus cognitivo del sujeto:

El segundo límite de su análisis (...) (se refiere a Platón), reside en su incapacidad de reconocer que el <<contagio>> mimético es un tipo de conocimiento e, incluso, en cierta forma un tipo de conocimiento más importante que el de la razón dialéctica y el de la persuasión racional. (2002, p. 31)

Así pues, con la *mimesis* se destaca el hecho de que la ficción de las obras literarias camusianas pueden entenderse como expresión y denuncia al régimen totalitario. En el caso de *El*

---

<sup>8</sup> Sobre los conceptos de *semejanza*, *fingimiento lúdico* y *mimesis* véase el primer capítulo de este trabajo.

*Extranjero* veíamos como se constituía la *totalidad* en el individuo al analizar todo el proceso absurdo que vive Meursault. Veamos entonces que sucede en *La Peste*.

Señalemos en pocas palabras que la historia de *La Peste* acontece en la ciudad de Orán y la conocemos por Bernard Rieux, su personaje principal, que nos la cuenta a modo de crónica. Por esto, lo que principalmente encontramos en esta novela es un *fingimiento ilocutivo*, es decir, un narrador que desde la perspectiva de la *narración natural* tiene la pretensión de contarnos unos hechos ocurridos.

El narrador nos describe la ciudad de Orán como fea, moderna, monótona, un lugar en el que la gente está avasallada y acostumbrada a los hábitos. De manera que lo que les sucede a los habitantes de Orán resulta siendo algo inesperado, pues tienen que enfrentarse a una epidemia que los coloca en estado de cuarentena o de aislamiento por un largo tiempo. Distintas situaciones y consecuencias son las que deben enfrentar los personajes de dicha ciudad, lo que mostrará las decisiones que toman a lo largo de la narración.

Entre los personajes principales de *La Peste* encontramos al doctor Bernard Rieux, un médico que arduamente se enfrenta contra la peste. También están Jean Tarrou y Joseph Grand, el primero es un personaje que demuestra su reprobación a la injusticia del mundo y del cual Rieux toma los apuntes para realizar su crónica. El segundo, es un empleado que por situaciones económicas Rieux atendía gratis, y que en sus momentos libres es la muestra de un escritor que trata de perseverar en su escritura.

Por otro lado también se encuentra el periodista Rambert, quien sin saber lo que iba a pasar en Orán, queda atrapado en la ciudad y termina confrontándose a sí mismo a causa de las

circunstancias precarias que lo alejan de su motivo principal: el amor. Todos estos personajes hacen parte de la brigada que lucha en contra de la peste bubónica.

En un segundo plano tenemos a Cottard, un sujeto que se dedica al contrabando y que al sentirse auto-culpable se trata de suicidar. Otro personaje importante es el padre Paneloux, un hombre dogmático que pese a sus convicciones termina luchando en contra de la peste. También encontramos al juez Otton quien es la figura del hombre monótono y rígido; y por último a Castel, el doctor que trata de encontrar la cura para la peste.

Todos estos personajes se encuentran inmersos en una problemática que demuestra como el absurdo del mundo ataca la humanidad, hasta dejarla sin posibilidad de acción o impotente ante una situación que ha destrozado sus vidas. **La peste bubónica es una enfermedad que lleva al hombre a la denigración total tal cual como sucede con la injusticia que proyecta la guerra en el siglo XX.** Por esto dice Ordóñez que: “La peste es la enfermedad que metaforiza la masificación de la guerra, el sufrimiento, la soledad, la opresión y la pobreza” (2010, p. 192).

**Con esto me refiero a que la ideología que justifica los asesinatos y las muertes termina asemejándose a la idea de una peste que no distingue y mucho menos tiene consideración sobre las personas porque actúa conforme al absurdo del mundo; algo muy similar sucede en la II Guerra Mundial ya que la ceguera que produce la ideología sólo lleva al asesinato indiscriminado de los seres humanos.**

Por este motivo, lo interesante es que lo acontecido en la novela publicada en 1947, resulta ser semejante con la ideología del totalitarismo hitleriano y estalinista. La realidad es que estos líderes políticos, al igual que la peste, realizaron toda una serie de purgas y genocidios a partir de circunstancias absurdas, esto es, con justificaciones arbitrarias. En ese sentido *La Peste* puede

entenderse como una metáfora de los mecanismos de poder de la Alemania nazi, y asimismo de la represión stalinista en la URSS:

En sentido literal, la peste es la epidemia, la enfermedad que acerca a la muerte y la hace inevitable, al tiempo que despierta el deseo de vivir y continuar. La peste simboliza la región francesa bajo la ocupación de la Alemania nazi, así como las diversas facetas del mal y la injusticia. La Segunda Guerra y la predominancia del ideal nazi, que se expande rápidamente por toda Europa y Asia, se equipara a la peste. (Ordóñez, 2010, p.190)

La cuestión es que en esta novela de Albert Camus, los habitantes de Orán quedan atrapados prácticamente en el totalitarismo que ha generado la peste: ¿Cómo sucede esto? La historia de la novela de *1947* comienza con las ratas saliendo a agonizar en frente de los habitantes de Orán. Al principio los ciudadanos no le prestan mucha atención a la situación, pero lo que ellos no saben es que detrás de todo está un virus que dejan dichas ratas en la ciudad: la peste negra. El portero del lugar en el que vive Rieux es el primer afectado, y posteriormente, la gran mayoría de los habitantes de la prefectura francesa.

Ahora bien, hay que aclarar que la peste es una abstracción, es decir, no es concreta, no es palpable, más bien depende de unas determinadas condiciones para su creación. Y por el hecho de manifestarse abstractamente puede llegar a asemejarse a una problemática como la del totalitarismo

que también es abstracta. Para aclarar esto pensemos a partir del vector de *SAMV*<sup>9</sup> lo que dice Rieux:

[Pero ¿tenía razón de acusarlo? “Usted vive en la abstracción”. ¿Eran realmente vivir en la abstracción aquellos días pasados en el hospital donde la peste comía a dos carrillos llegando a quinientos el número medio de muertos por semana? Sí, en la desgracia había una parte de abstracción y de irrealidad. Pero cuando la abstracción se pone a matarlo a uno, es preciso que uno se ocupe de la abstracción.] (Camus, 1999, p. 84)

Como la peste tiene la cualidad de ser abstracta su forma no es tangible, es más bien un fenómeno circunstancial que se presenta de manera ocasional y desde múltiples perspectivas. De la misma manera sucede con el totalitarismo que simplemente aparece sin preguntar ni dar justificación a nadie. Por tanto, las condiciones de posibilidad tanto de la peste como del totalitarismo comienzan generándose a partir de un imprevisto, (recordemos que el absurdo actúa así).

En la siguiente cita de *SAMV* Rieux reflexiona precisamente sobre esto: “Ha habido en el mundo tantas pestes como guerras y, sin embargo, pestes y guerras toman a las gentes siempre desprevenidas” (Camus, 1999, p. 40). Ningún habitante de Orán sabe por qué las ratas se han enfermado obligándolos a vivir de una manera indigna; como tampoco ningún país entendía por qué Hitler actuaba de una manera tan arbitraria, al asesinar y empujar a la humanidad hacia unas condiciones de vida precarias; o por lo menos no concebían muy válidas sus justificaciones.

---

<sup>9</sup> Simulación de Actos Mentales Verbales

La peste simplemente asesina porque en sí misma es absurda y por ello no da justificación alguna de sus acciones. De ahí que la problemática que viven los habitantes de Orán no parezca muy razonable para ellos. Revisemos desde la perspectiva de la *SAI*<sup>10</sup> lo que nos cuenta Bernard: “cuando estalla una guerra las gentes se dicen: “esto no puede durar, es demasiado estúpido” (Camus, 1999, p.40). En este sentido, como se precisaba en el anterior capítulo, no se juzga al absurdo que en sí mismo es un acto “estúpido” sino al hombre que arrastrado por el sin sentido del mundo ejecuta la acción absurda.

En este sentido los personajes de la novela camusiana entienden que la situación que viven no es fácil de controlar, y que de alguna manera se les sale de las manos. Análogamente en el totalitarismo se asesina por situaciones absurdas ya que nada justifica la muerte de una persona; y tanto el Fürher, como Stalin, asesinaban por diferencias políticas.

Cualquier persona que expresara insatisfacción con el régimen nazi o estalinista era apresada y torturada por no entender los propósitos de la nación. En *La Peste* sucede lo mismo cuando las personas son apresadas y torturadas por la enfermedad. Por eso dice Hernández que esta novela de Camus es una: “obra alegórica de la segunda guerra mundial, del mal bifurcado en las concentraciones y desviaciones del poder, en la enfermedad, las plagas, “el castigo de Dios”; donde el hombre sucumbe de manera implacable en esa “noche sin límites” (2009, p.92).

Con esto podemos ver que el *acto mimético* muestra los efectos de una realidad absurda pero a través de una vía ficcional como la novela literaria de Camus. Por ejemplo, las ratas desde la perspectiva *mimética* representan la intención del dictador totalitario: simplemente salen en busca de hacer presencia pero dejando paso a paso su verdadera intención que es el terror.

---

<sup>10</sup> Simulación de Actos Ilocutivos

No obstante, antes del terror, la propaganda en la prefectura francesa comienza a desempeñar un papel importante para la enfermedad bubónica, ya que es uno de los principales mecanismos de poder. Toda la propaganda que comienza a girar en torno a la peste, anuncia de alguna manera lo que los ciudadanos de Orán saben pero que no quieren aceptar. Por eso en los inicios de la enfermedad el silencio prima en la ciudad, puesto que todos saben lo que pasa pero nadie se atreve a decirlo por su nombre. Miremos esta escena de la novela en la que dialogan Castel y Bernard a partir del vector de *SAI*<sup>11</sup>:

[Yo lo sé y no necesito análisis. He hecho parte de mi carrera en China y he visto algunos casos en París, hace unos veintitantos años. Lo que pasa es que por el momento no se atreven a llamarlo por su nombre. La opinión pública es sagrada: nada de pánico, sobre todo nada de pánico.] (Camus, 1999, p. 39)

Hasta ahora en la prefectura francesa se están asentando las bases para la creación del estado de aislamiento y por tanto la pérdida de la libertad. Hasta ahora los ciudadanos pensaban que era una invasión de ratas momentánea y por eso no se atrevían a llamarla por su nombre. De hecho la propaganda de los periódicos de la ciudad notificaba que la invasión de estos animales había sido detenida. Sin embargo, la contradicción estaba en que mientras los medios de comunicación daban una información falsa para controlar el orden de la ciudad, Rieux trataba al portero Michel que agonizaba a causa de fiebre y ganglios inflamados.

**Pero ¿por qué los medios de comunicación actuaban así? De alguna manera la propaganda que difunden les transmite seguridad a las personas, tal como pasaba en la Alemania de Hitler**

---

<sup>11</sup> Simulación de actos ilocutivos.

(1889) y en la URSS de Stalin (1928) con los discursos que citábamos anteriormente desde Arendt, en el que cada líder intentaba persuadir al pueblo difundiendo o prometiendo una esperanza que solamente llegará si se siguen las ideas y pasos que ellos indican. De manera que cuando el discurso se enuncia a modo de presagio el sujeto entiende y siente que de alguna manera se cumplirá la promesa expresada por estos líderes. De ahí que en principio la problemática de *La Peste* se desenvuelva por medio de la *guerra psicológica*, en la que los sentimientos del hombre son los que están en juego.

Analicemos algunos casos de la novela donde la propaganda trata de ejercer un control. El primero es cuando iniciando la historia los casos de la enfermedad no son muchos y además no resultan ser tan claros como para dictaminar la enfermedad de la peste. **Para revisar esto que estoy diciendo dentro de la novela, podemos utilizar el vector de SAMV y así entender lo que piensa Bernard Rieux:** “La prensa tan habladora como siempre, no decía nada. Porque las ratas mueren en la calle y los hombres en sus cuartos y los periódicos solo se ocupan de la calle”. (Camus, 1999, p. 38)

El pensamiento del doctor Bernard sobre la situación de la peste es fehaciente, porque su reflexión es una crítica a todos los que en algún sentido no le daban la prioridad suficiente a la enfermedad que hacía sufrir a la ciudad. **De ahí que la conclusión que puedo dar es que ni siquiera la prensa actuaba de manera correcta pues no le interesaban las consecuencias que traía la enfermedad sobre las personas; al contrario, manipulaba la información para mermar o popularizar el problema según la conveniencia de los altos mandos en la prefectura.**

Analicemos otro ejemplo en el que a partir de los apuntes de Tarrou el doctor Bernard R. nos cuenta como los medios de comunicación manipulan la información en Orán. Se trata de una *SAI*

porque la cita viene contada por Rieux, pero, cuando él abre comillas, podemos ver una *SAMV* ya que reconocemos los pensamientos de Tarrou sobre la situación de los datos que los medios dan sobre la enfermedad bubónica:

[Él seguía en sus apuntes los progresos de la peste, en general, anotando justamente que una fase de la epidemia había sido señalada por la radio cuando, en vez de anunciar cientos de defunciones por semana, había empezado a dar las cifras de noventa y dos, ciento siete y ciento veinte al día. “los periódicos y las autoridades quieren ser más listos que la peste. Se imaginan que le quitan algunos puntos porque ciento treinta es una cifra menor que novecientos diez...”] (Camus, 1999, p. 107)

Así pues la propaganda de los medios de comunicación afectaba la integridad de los ciudadanos de la ciudad en vez de luchar contra la peste. En esta novela lo que estaban haciendo los *mass media* no era juzgar la enfermedad bubónica, sino, por el contrario, apoyarla con sus mentiras. Se trataba de ese juego de doble pensamiento en el que por un lado estaba la noticia que daban los *mass media*, y por otro, la realidad que veían los habitantes de Orán. Sin embargo, la noticia está por encima de la realidad porque para la ciudad apestada suscitaba la paz, como si fuera algún paliativo que les permitía alejarse de aquella circunstancia que les generaba intranquilidad y los hacía sufrir.

A raíz de esto destaco que el juego de los medios de comunicación con las personas es el que mantiene vivo el absurdo, puesto que al manipularse la información no hay claridad de la situación y por eso siguen los asesinatos; al final el que padece es el hombre. El caso de los personajes que padecen la peste es similar al de Meursault en *El Extranjero*, pues en esta novela tampoco se juzga

al crimen sino al hombre. De manera que toda la situación de la peste bubónica estaba siendo cobijada por las mentiras de los *mass media* que terminaban agravándola.

Ahora bien, una vez las bases del régimen totalitario han sido construidas por la propaganda, el siguiente paso a dar es el terror de Estado. La represión de la libertad del sujeto a través de múltiples regulaciones, demuestra la denigración a la que tiene que ser sometido. Así sucede en *La Peste* cuando el ser humano comienza a verse subordinado a los modelos de regulación que establece el sistema de salubridad en la ciudad. El escritor José Hernández Macilla afirma que:

Uno de los primeros signos de Poder que podemos encontrar en la novela de Camus es la comisión sanitaria. Rieux, después de mucho insistir, obtuvo de la prefectura la concesión de una reunión de expertos para analizar el problema de salud pública que comenzaba a generarse. La comisión sanitaria debía determinar qué enfermedad estaba azotando la ciudad. Una vez hecho esto, debía tomar las medidas adecuadas para solucionar el problema. Hasta ese momento en la ciudad primaba el silencio sobre la enfermedad que azotaba las vidas de los hombres. Richard, miembro de esa comisión, decía: “obremos rápido, pero en silencio”. (2009, p. 526)

En este sentido las decisiones de salubridad en la ciudad son otro modelo de poder como lo afirma Mancilla; no obstante, el fundamento último de cualquier sistema de poder resulta siendo en un inicio la propaganda y posteriormente el terror. Por ello desde el momento en que en Orán se declara en estado de peste por la cantidad de muertos que está dejando la enfermedad, la abstracción comienza a moldear el régimen totalitario.

Sin darse cuenta todos los habitantes de la ciudad estaban siendo arrastrados por el absurdo hacia unas malas condiciones de vida. Algunas de las medidas tomadas son cerrar e incomunicar a la ciudad con el mundo exterior, obligando a vivir a los habitantes en el exilio. Al quedar desconectadas las personas sufrían porque se encontraban separadas de sus seres queridos. Ese es el caso del periodista Rambert que se acerca a Rieux en busca de un diagnóstico que lo certificara libre de peste y así salir de la ciudad. El doctor no accede.

Cualquiera podía entrar a Orán pero una vez adentro nadie tendría el derecho a salir. Todas las personas querían contactarse con sus lazos familiares o de amistad pero la peste los había llevado a sufrir la ausencia. Y por ello ningún caso era un motivo razonable para salir de la ciudad. Incluso se llegó al punto de quitar el correo porque las cartas podían ser una vía de infección.

**Revisamos la siguiente cita utilizando el SAI:**

[Desde las primeras horas del día en que la orden entró en vigor, la prefectura fue asaltada por una multitud de demandantes que por teléfono o ante los funcionarios exponían situaciones, todas igualmente interesantes y, al mismo tiempo, igualmente imposibles de examinar. En realidad, fueron necesarios muchos días para que nos diésemos cuenta de que nos encontrábamos en una situación sin compromisos posibles y que las palabras “transigir”, “favor”, “excepción” ya no tenían sentido. (Camus, 1999, p. 65)]

Todas las entradas y salidas de la ciudad se encontraban custodiadas por guardias que cerraban los puertos y enviaban a los barcos a otros lugares. En un inicio las medidas son tomadas por precaución; pero en estas instancias ya el prefecto de Orán no quiere asumir ningún peligro. Por

tal motivo se decide que todos los controles lleven un orden. Orden que resulta contraproducente puesto que sin darse cuenta, el absurdo representado en la peste bubónica, va llevando a la ciudad a la represión total. Y dicha represión es otro mecanismo de poder totalitario. **A través del *SAMV* podemos seguir el pensamiento de Rieux sobre esto:** “se creían libres y nadie sería libre mientras haya plagas” (Camus, 1999, p.40).

Al principio la normatividad del aislamiento se encuentra bien organizada pero a falta de espacio en el hospital se empiezan a adecuar lugares como escuelas, hoteles y hasta el estadio de fútbol. La peste bubónica al igual que el totalitarismo ya no sólo juega con la vida y la muerte de la persona sino también con otro mecanismo de poder: el tiempo. Las personas comienzan a estar privadas de porvenir porque la vida se suspende en un eterno presente que se caracteriza por la monotonía.

Esta situación se reflejaba en el teatro y en el cine de la ciudad, lugares en los que se pasaba la misma obra y la misma película todos los días; miremos la siguiente reflexión de Rieux a partir del *SAMV*: “Impacientados por el presente, enemigos del pasado y privados del porvenir, éramos semejantes a aquellos que la justicia o el odio de los hombres tienen entre rejas” (Camus, 1999, p. 70).

A causa de la cuarentena la ciudad de Orán comenzó a sufrir inconvenientes económicos. Los precios comienzan a subir en los establecimientos y por tanto acceder a ellos es un privilegio; esto debido a que el aislamiento de la ciudad provocó el desabastecimiento en los negocios y por tanto una inflación. De manera que en Orán se muestra una posible caída del sistema capitalista puesto que en la novela se manifiesta cómo la obtención de recursos o materias primas comienza a ser un privilegio de aquellos que ostentan el poder económico.

[La especulación había empezado a intervenir y sólo se conseguían a precios fabulosos los artículos de primera necesidad que faltaban en el mercado ordinario. Las familias pobres se encontraban, así, en una situación muy penosa, mientras que las familias ricas no carecían de nada.] (Camus, 1999, p. 217)

Los Barrios Extremos, es decir, el de los pobres, deben sufrir las consecuencias que trae la peste porque el absurdo posibilita el asesinato. Resulta entonces que otro mecanismo de poder importante para el totalitarismo es la solvencia económica, porque una vez establecido el régimen la vida y libertad de la persona queda supeditada al líder quien es el que toma las decisiones. Líder que en la novela de Camus está representado en la enfermedad de la peste.

Como a medida que pasa el tiempo aumentan las víctimas de manera considerable, la religión se vuelve una alternativa para muchos de los personajes de la novela. El sermón del cura Paneloux logra persuadir a la gran mayoría de los habitantes de Orán sobre el castigo que siempre envía Dios a aquellos que le desobedecen. Entonces, la religión en tiempos de crisis ayudaba a llenar el vacío del hombre.

La religión daba esperanza en medio de la angustia al prometer la salvación y por tanto una vida mejor. Para los habitantes de Orán los sermones que se daban en la iglesia resultaban siendo un atenuante tras todas las situaciones que se estaban generando a causa de la epidemia en la ciudad. Con esto puedo decir que son dos los sentidos que tienen las enseñanzas del cura Paneloux: el primero es el castigo que Dios manda por culpa del pecado; y simultáneamente, el segundo tiene que ver con la gran misericordia de Dios para aquellos que le son fieles. Así es como los habitantes

de Orán terminan interpretando la peste como el castigo y la fidelidad a un ser supremo como su salvación.

Sin embargo, la desesperanza que se produce en la gente es tan grande que empiezan a luchar en las puertas de Orán para salir de la ciudad a costa incluso de cometer crímenes. Cabe resaltar que el absurdo al no dar justificaciones dirige a la persona a la desesperación, por eso en *La Peste* las autoridades se ven obligadas a pasar de estado de *peste* a estado de *sitio*, y luego a toque de queda. Este último anunciaba a los ciudadanos que a las once ninguno debía estar fuera de su casa.

Como las muertes que genera la enfermedad bubónica se tornan incontrolables, las formalidades a lo largo de la historia van desapareciendo al punto de hacer los funerales de manera rápida y sin mucho pudor. A la familia se le notificaba sobre el fallecimiento del pariente pero en muchos casos no podían asistir porque estaban también aislados a causa de la peste.

Y al final, cuando ya no hubo cabida para sepultar a tantos muertos, la apertura de fosas fue la solución más práctica para hacinar a las personas fallecidas. Los cuerpos tuvieron que ser transportados en tranvía para ser cremados en las afueras de la ciudad. **Miremos por medio del *SAI* lo que nos cuenta Rieux:**

[Y durante los últimos días del verano, como bajo las lluvias del otoño, se pudo ver a lo largo del mirador, en el corazón de la noche, pasar extraños convoyes de tranvías sin viajeros bamboleándose sobre el mar. Los habitantes acabaron por saber lo que era. Y a pesar de las patrullas que impedían el acceso al mirador, algunos grupos llegaban a trepar muchas veces por las rocas cortadas a pico sobre las olas y arrojaban flores al paso de los tranvías. Los vehículos traqueteaban en la noche de verano, con su cargamento de flores y de muertos.] (Camus, p. 166, 1999)

Con esta cita pareciera como si Camus aludiera directamente a la situación de los judíos en la segunda guerra mundial, cuando los alemanes los enviaban a los campos de concentración o a las cámaras de gas anunciando su muerte en vida. En Orán todas las medidas de control, como hemos visto, han sido tomadas conforme a cómo actúa la enfermedad en la ciudad; de igual manera pasa en Alemania, cuando una vez establecido el régimen nazi, todo se hace conforme a la palabra indiscutible del Führer:

(...) cuando ya está construido el movimiento totalitario, cuando se ha establecido el principio de que «la voluntad del Führer es la ley del partido», y cuando toda su jerarquía ha sido efectivamente preparada para un solo objetivo —comunicar rápidamente la voluntad del jefe a todos los escalones. Cuando se ha logrado esto, el jefe es irremplazable, porque toda la compleja estructura del movimiento perdería su *raison d'être* sin sus órdenes. (Arendt, 1998, p. 304)

Con esto podemos concluir que los mecanismos de poder siempre dependen de las decisiones del líder político para llevar a cabo su proyecto. Por eso precisaba que la enfermedad de la peste representa la intención de este líder, quien a partir de estos mecanismos establece el régimen totalitario, tal como sucede y hemos venido analizando en la novela de *La Peste*. En este sentido la enfermedad bubónica configura el totalitarismo en la ciudad de Orán desde una perspectiva del padecimiento general.

Sin embargo, si el mundo es absurdo, esto es, contradictorio. Si el absurdo dirige al hombre a la desesperanza, la monotonía, la separación etc. ¿Cómo luchar contra él y sus mecanismos de

poder? ¿En qué consiste la lucha a la que deben emprender algunos de los ciudadanos de Orán, que al igual que Meursault no viven un proceso existencial sino absurdo? En pocas palabras, ¿cómo generar un giro del absurdo a la revuelta? **Revuelta de la que Camus nos dice en *El hombre Rebelde* implica un rechazo a las injusticias; y a su vez también se distancia de la revolución que intenta imponer una idea como ya lo veremos a continuación.**

### **La solidaridad como revuelta: ¿un hombre que se rebela o se revela?**

¿Qué es un hombre rebelde? Dice Camus, un hombre que se mantiene entre la tensión de decir No, y, al mismo tiempo, decir Sí. Pero hablar de rebeldía no quiere decir que el hombre tenga un comportamiento negativo al desacatar una orden por mero capricho; más bien consiste en expresar un acto de inconformidad. Cuando el argelino habla de *révolté* en *El Hombre Rebelde* está haciendo referencia a ese momento de rechazo a cualquier situación alienadora. Se trata, en últimas, de un proyecto transformador que deviene otro hombre y otro sentido de vivir bajo el ideal de justicia.

Por esto el problema es de traducción. La rebeldía en realidad es la revuelta: aquel grito que exige un cambio no mediante la violencia, sino en el reconocimiento de la justicia que merece el hombre. Dice Camus: “El rebelde (es decir, el que se vuelve o revuelve contra algo), da media vuelta” (2007, p. 20). Y dar media vuelta significa que el hombre se halle entre la tensión de negar la autoridad alienadora que lo somete a la fuerza, y afirmar su ser dentro de la humanidad.

El sujeto dice No a una situación injusta que padece y que lo hace ver como un esclavo; y dice Sí, porque la negación implica al mismo tiempo una afirmación: si el sujeto dice no a su esclavitud es porque afirma su derecho y valor dentro de la humanidad. Es entonces cuando el hombre, cansado del sin sentido del mundo, se rebela contra el absurdo.

El hombre que se rebela es el que resiste y de la misma manera que su **no** a la autoridad es un **sí** al poder del sujeto, su **sí** al alma de la revuelta y al reino de la unidad es un **no** a la totalidad. (Frieyro, 2014, p. 128)

Esto es lo que pasa en la ciudad de Orán una vez los habitantes han caído en un estado de esclavitud a causa de la peste. Todos sufren por cada restricción impuesta como un mecanismo de poder o control dentro de la ciudad que se ha vuelto totalitaria. Sin embargo, algunos cansados de la situación emprenden a una lucha constante contra el absurdo de la peste.

Sin duda, aunque la enfermedad bubónica asesina de manera colectiva, también genera que los ciudadanos de Orán luchen de manera colectiva. En pocas palabras, el sufrimiento ha hecho que todos se comprendan en la solidaridad. Miremos esta reflexión de Rieux a través del *SAMV*:

[Pero, de hecho, se podía decir en ese momento, a mediados del mes de agosto, que la peste lo había envuelto todo. Ya no había destinos individuales, sino una historia colectiva que era la peste y sentimientos compartidos por todo el mundo.] (Camus, 1999, p.155)

La solidaridad, entonces, se identifica con la ayuda y la felicidad que merecen los seres humanos. También se caracteriza por la persistencia, es decir, por la capacidad de no desfallecer aunque ya no haya nada más que hacer, lo que la hace definitivamente un acto de *revuelta*, puesto que la persona solidaria tiene claro que: “antes morir de pie que vivir de rodillas” (Camus, 2007, p. 21).

No obstante, lo anterior no quiere decir que la solidaridad sea la única manera de hacer *revuelta*, pero sí que, cuando la prefectura francesa ha quedado sumida en el totalitarismo, representa un modo de vida diferente a la esclavitud que sufren los ciudadanos de Orán. Por esto dice Hernández que *La Peste*: “Plasma el heroísmo moral, la dificultad de encontrar un camino a la muerte, el mal absoluto; ante lo cual sólo queda la solidaridad” (2009, p. 92). Sin embargo, actuar de manera solidaria significa al mismo tiempo ser capaz de sacrificar los intereses particulares por causa del bien común.

El caso de Rambert es una de esos ejemplos de transformación de una necesidad particular a una general, puesto que después de que en gran parte de la novela éste personaje está tratando de huir de la ciudad, al final decide dejar sus intereses individuales a un lado y quedarse para ayudar al doctor Rieux en su lucha contra la epidemia. Rambert en un principio no distingue la problemática de Orán y por eso superpone su interés individual, pero después de conversar con Rieux y juzgarlo mal decide ayudarlo. **Analizamos este pasaje a partir del SAI:**

[Ya lo ve. Y es usted capaz de morir por una idea, esto está claro. Bueno: estoy harto de la gente que muere por una idea. (...). Rieux había escuchado a Rambert con atención. Sin dejar de mirarlo, le dijo con dulzura: - el hombre no es una idea, Rambert.] (Camus, 1999, p.152)

Camus manifiesta a través del personaje Rambert una situación muy particular de los acontecimientos del siglo XX: cuando la persona confunde al hombre con una ideología o una idea termina manchando la historia con el crimen. Pero recordemos también que la ideología se configura a partir de una situación y decisión individual para luego pasar a una colectiva. Y, una vez avalada por todos, genera una situación que es contraria a la *révolté*: la intención de revolución.

En un principio la revolución se enfrenta al totalitarismo, pero su lucha por acabarlo a cualquier costo la termina desviando de su propósito inicial. **De hecho, desde mi perspectiva** el fin de la revolución no es más que la vuelta a un estado totalitario. Y esto sucede así porque prima la razón sobre la dignidad: “el poder político ocupa, con la ideología revolucionaria, el lugar de lo sagrado. (...). Los totalitarismo ofrecen a sus seguidores la promesa de un mundo mejor y de un sacrificio por la causa que no es en vano” (Frieyro, 2014, p.127).

Es por esto que Hitler (1889) y Stalin (1878) se desvían de su propósito inicial que de alguna manera consistía en reivindicar la dignidad del pueblo alemán y del pueblo soviético. En el caso de los alemanes se luchaba en contra de las injusticias del Tratado de Versalles que los había dejado prácticamente en la miseria; y en el caso de la URSS, por las injusticias del gobierno del zar. Sin embargo:

No es justo identificar los fines del fascismo con los del comunismo ruso. El primero simboliza la exaltación del verdugo por el verdugo mismo. El segundo, más dramático, la exaltación del verdugo por las víctimas. El primero, no soñó nunca con liberar a todos los hombres, sino solamente a algunos de ellos subyugando a los otros. El segundo, en su principio más profundo, aspira liberar a todos los hombres esclavizándolos a todos provisionalmente. (Camus, 2007, p.289-290)

En el anterior capítulo hacíamos referencia a que el absurdo representa la carencia de unidad entre el hombre y el mundo. Una unidad que se ha perdido y que la persona intenta restituir. Sin embargo, cuando esta persona se ve imposibilitada por el mundo para reconciliarse con él, actúa de manera impositiva con el fin de reconquistar la unidad. No obstante, lo que al final genera con esta actitud es la totalidad. De manera que el pensamiento de la revolución es contrario al de la *Revolteé*, porque su intención se dirige a conquistar el poder más no a reivindicar la posición del hombre dentro del absurdo del mundo.

La conexión es inmediata: los totalitarismos del siglo son el resultado de revoluciones modernas. El nazismo, el estalinismo, incluso el franquismo, son, para Albert Camus, hijos de la revolución, son intentos desesperados para alcanzar la unidad en un mundo sin dios o, por absurdo que parezca, en un mundo sin mundo concreto. (Frieyro, p.126, 2014)

En este sentido, la ideología revolucionaria sufre una contradicción porque aunque su propósito es la libertad de la humanidad; a causa de lograr ese propósito, también sacrifica a la humanidad. Lo que sucede en el acto revolucionario es que el interés colectivo se vuelve sólo una fachada del interés individual.

En *La Peste* Rambert logra lo contrario a la ideología revolucionaria, puesto que se sale de sus convicciones personales para ayudar a los demás. Incluso cuando consiguió contactar, gracias a Cottard, a los contrabandistas Gonzáles y García; y aunque los dos guardias Marcel y Louis tenían dispuesto todo para sacarlo de Orán, decide quedarse. Justo en ese momento el periodista

cambia demostrando una posición moral en torno a la solidaridad humana y por tanto generando una acción de *revuelta*.

El otro caso es el de Tarrou, el hombre que prácticamente escribe todo lo que acontece sobre la epidemia en Orán. Tarrou lucha de manera incansable contra la peste, y él mismo se ofrece para ayudar a Rieux inducido por una sola razón: la comprensión. Así se lo manifiesta al doctor Bernard el día en que está ofreciéndose como voluntario, **y en la siguiente cita esto lo podemos ver utilizando el vector de SAI:** “-Vamos, Tarrou, ¿qué es lo que lo impulsa a usted a ocuparse de esto? - No sé. Mi moral, probablemente.- ¿Cuál?- La comprensión” (Camus, 1999, p. 123).

Bernard Rieux y Tarrou terminan convirtiéndose en grandes compañeros, al punto de que un día estando en una terraza éste último le platica al doctor sobre su relación con su padre cuya profesión era ser abogado. En la charla Tarrou refiere el momento en que su padre lo llevó a presenciar la pena de muerte de un condenado y la ejecución de un hombre en Hungría.

La conciencia de Tarrou es clara, no está de acuerdo con la pena de muerte aunque entiende que en muchas ocasiones ésta se encuentra justificada en las acciones malas de las personas. Sin embargo, aunque se encuentre justificada, él no puede consentir la muerte pues siente como si fuera un eterno retorno de lo mismo: a la muerte condenarla con la muerte. Por eso cansado de esa situación decide pelear contra la enfermedad que tiene padeciendo a Orán. Tarrou en vez de tratar de matar el absurdo (lo cual es imposible), prefiere entorpecer su cometido al intentar salvar vidas. Miremos la siguiente cita sobre el pensamiento de Tarrou contada desde el SAI:

[Sí, sigo teniendo vergüenza, he llegado al convencimiento de que todos vivimos en la peste y he perdido la paz. Ahora la busco, intentando comprenderlos a todos y no ser enemigo mortal de nadie. Sé únicamente que hay que hacer todo lo que sea

necesario para no ser un apestado y que sólo eso puede hacernos esperar la paz o una buena muerte a falta de ello. Eso es lo único que puede aliviar a los hombres y, si no salvarlos, por lo menos hacerles el menor mal posible y a veces incluso un poco de bien.] (Camus, 1999, p. 231)

En síntesis, la intención de este personaje es actuar de manera solidaria con el fin de luchar contra la peste. No utiliza las mismas armas de la enfermedad para combatirla sino que le da la espalda al absurdo y comienza a trabajar en pos de los demás. De por sí Tarrou no sufre un cambio a lo largo del padecimiento de Orán, más bien confirma y pone en práctica lo que ya sabía, esto es, que: mientras el absurdo le hace el mal a la humanidad; él, en símbolo de *revuelta*, tratará de hacerle el bien. Así en medio de la tranquilidad de la ciudad y con el doctor suministrándole suero, la última víctima de la peste es Tarrou.

Entremos ahora en el caso particular de Cottard, un personaje que aun viendo el terror y la monotonía en la que se encontraba sumida la ciudad, decide aprovechar la situación para salvarse de su problema con la justicia. El día en que Rieux lo conoció, Cottard había intentado suicidarse y en su puerta tenía escrita una frase con tiza roja que decía: “Entrad, me he ahorcado” (Camus, 1999, p. 23).

Con esta actitud este personaje refleja el nihilismo del mundo y la incapacidad para luchar en contra del absurdo. Joseph Grand en muchas ocasiones se refiere a Cottard como “el desesperado” ¡y, sin duda lo era!, pues todo el tiempo su conciencia lo acusaba de los conflictos internos que tenía con relación a sus actuaciones ilegales. Por eso cuando todo gira en torno a la peste, su alivio es que ya no se siente acusado porque piensa que hay una situación mucho más trágica que la de él.

Este personaje se siente feliz con la peste y por querer salvarse de su condena deja que se condene la humanidad.

Cottard sin duda actuaba conforme a su conveniencia propia, porque la peste en la ciudad de Orán no afectaba a los ciudadanos sólo físicamente sino espiritualmente, por eso Rieux hace referencia a ellos como la ciudad apestada. Así lo entiende también Tarrou, y a través del *SAMV* podemos seguir su pensamiento: “¡Mientras que esa porquería de enfermedad! Hasta los que no la tienen parecen llevarla en el corazón” (Camus, 1999, p. 108). En el caso de Cottard, entonces, no hay una actitud de *revuelta* sino de revolución porque:

El suicida entonces, incapaz de ser feliz, sucumbe a la miseria y la tragedia de su realidad. O el absurdo resulta más fuerte que él, o el suicida no cuenta con la fuerza interna para rebelarse o simplemente prefiere aceptar el absurdo sin rebelarse.

(Ordoñez, p.194, 2014)

El tiempo avanza en la prefectura francesa y las muertes aumentan, pero una de las más trágicas resulta ser la del hijo del juez Othon que ha contraído la peste. Othon es enviado a cuarentena y su hijo queda en manos de Rieux que decide usar el suero de Castel para salvar la vida del hijo del Juez; sin embargo, lenta y dolorosamente el niño muere. Todos los que presencian la muerte del infante quedan destrozados psicológicamente pero en especial Paneloux y Rieux.

El sacerdote y el doctor sostienen una conversación que demuestra las posiciones de ambos con relación a la situación trágica que acababan de presenciar. Mientras que Paneloux manifestaba un pensamiento ortodoxo que juzgaba la naturaleza de la persona como mala y la justicia divina como un recurso para castigar la maldad; Rieux entendía que su preocupación no debía centrarse en

el castigo sino en el hombre. Miremos entonces la conversación que se da entre estos dos personajes mediante el vector de *SAI*. Minutos después de la muerte del hijo del juez Othon, la primera postura que presenta el doctor Rieux refleja una crítica al castigo que, no condena sólo a los hombres injustos sino también a los justos:

[...] cuando alcanzó a Paneloux y pasó junto a él, éste alargó el brazo para detenerlo.-Vamos, doctor- le dijo. Pero con el mismo movimiento arrebatado Rieux se volvió y lo rechazó con violencia.- ¡Ah!, este, por lo menos, era inocente, ¡bien lo sabe usted!] (Camus, 1999, p. 199)

Una vez el doctor Bernard le ha expresado su pensamiento toscamente al sacerdote, éste le dice lo siguiente: -Lo comprendo- murmuró Paneloux-, esto subleva porque sobrepasa nuestra medida. Pero es posible que debamos amar lo que no podemos comprender. (Camus, 1999, p.200). Con esto Paneloux le manifestaba a Rieux que había situaciones que sobrepasaban los límites de la razón humana, y por tanto no quedaba más que, en muchos casos, acogerlas con amor. No obstante, el doctor le responde:

[Yo tengo otra idea del amor y estoy dispuesto a negarme hasta la muerte a amar esta creación donde los niños son torturados. Por la cara de Paneloux pasó una sombra de turbación. – ¡Ah!, doctor –dijo con tristeza-, acabo de comprender eso que llama la gracia.] (Camus, 1999, p. 200)

En este sentido, si establecemos una semejanza entre *El Extranjero* y *La Peste*, el doctor Bernard actúa diferente a aquellos que juzgaron a Meursault y lo condenaron a muerte. Él no acepta la condena como método racional, es decir, como un crimen lógico; por el contrario, quiere apoyar al hombre demostrando que su lucha contra la peste es un símbolo de *révolteé*.

Luego de esta conversación con el doctor, Paneloux dirige un sermón a la iglesia precisando algunas cosas que no lo alejaban de sus convicciones pero sí invitaban a los feligreses a reflexionar. **Miremos la siguiente cita de Rieux contándonos sobre la enseñanza del sacerdote por medio del SAI:** “Dios hace hoy en día a sus criaturas el don de ponerlas en una desgracia tal que les sea necesario encontrar y asumir la virtud más grande, la de decidir entre todo y nada” (Camus, 1999, p. 206).

El padre Paneloux termina ayudando a Rieux sobre el límite de sus posibilidades hasta el día que muere, sin replicar nada, en la casa de una de sus feligreses donde había tenido que vivir. Las causas de su muerte no se le atribuyen a la enfermedad bubónica por lo que su caso queda en una incógnita. Ahora bien, sin duda la experiencia del doctor Rieux es la más representativa de la novela, él comienza a tomar una serie de decisiones que muestran su posición solidaria.

El doctor es la persona que atraviesa las vidas de los demás personajes y es quien expresa un pensamiento que al parecer comparte con Tarrou: la dignidad como derecho natural del hombre. El acto de revuelta del doctor Bernard Rieux se encuentra en su lucha por salvar la vida del hombre, aunque en muchos casos el absurdo le gane la batalla: “Tarrou, Rieux y sus amigos podían responder esto o lo otro, pero la conclusión era siempre lo que ya se sabía: hay que luchar de tal o tal modo y no ponerse de rodillas” (Camus, 1999, p. 125).

El Doctor Bernard en toda la novela enfatiza su compromiso para con los demás. Y además resalta la vida del hombre como una constante búsqueda de la felicidad. Sin embargo, cuando un acontecimiento totalitario como el de la peste invade las vidas de las personas, la felicidad va desapareciendo a causa de las experiencias tan fuertes como las que deben vivir. En especial la experiencia de estar alejados de sus seres queridos es la que más los afecta, al punto de llevarlos a la resignación. Miremos la siguiente cita de *SAI*:

[Pero pronto los que eran prisioneros de la peste comprendieron el peligro en que ponían a los suyos y se resignaron a sufrir la separación. (...). De hecho sufríamos doblemente, primero por nuestro sufrimiento y además por el imaginábamos en los ausentes, hijo, esposa o amante.] (Camus, 1999, p. 66 y 67)

Hannah Arendt también trata el tema del distanciamiento o la separación que genera el totalitarismo para que la persona quede impotente o incapaz de actuar. La filósofa alemana expresa la misma idea de Rieux pero de la siguiente manera:

La preparación ha tenido éxito cuando los hombres pierden el contacto con sus semejantes tanto como con la realidad que existe en torno de ellos; porque, junto con estos contactos, los hombres pierden la capacidad tanto para la experiencia como para el pensamiento. El objeto ideal de la dominación totalitaria no es el nazi convencido o el comunista convencido, sino las personas para quienes ya no existen la distinción entre el hecho y la ficción (es decir, la realidad empírica) y la distinción entre lo verdadero y lo falso (es decir, las normas del pensamiento). (Arendt, 1998, p.379)

Así pues, de alguna manera desde la novela camusiana se asimila la situación totalitaria que la filósofa alemana está analizando en su libro *Los Orígenes del Totalitarismo*. Por tal motivo es claro el hecho de que la *mimesis* literaria también resulta ser una vía de denuncia sólo que expresada ficcionalmente. Es decir que el contagio anunciado por Platón no resulta ser perjudicial ya que, desde una interpretación Schaefferiana, mediante el *fingimiento lúdico* la *mimesis* sí logra mostrar cómo se desarrollan acontecimientos de la realidad.

Ahora bien, continuando con la historia de *La Peste*, aunque la represión del totalitarismo le muestra a los ciudadanos de Orán el absurdo al que tienen que ser sometidos; hubo un caso que fue la excepción y logró vencer los lemas de terror y muerte para entregarse a los sentimientos humanos: el de Castel y su mujer. A diferencia de los demás personajes que he expuesto, la acción de *révolteé* de estos dos seres humanos se encuentra en el amor. Ellos vencen a través de este sentimiento el peligro de la peste bubónica. Por eso el acto de *revuelta* no es unívoco; por el contrario, puede expresarse de múltiples maneras.

Y por supuesto el doctor Bernard Rieux entendía cuál era su papel, generando también su acto de *révolteé* en la solidaridad. **Miremos algunos momentos en los que Rieux expresa su pensamiento de comprensión y ayuda al hombre usando el SAMV.** Hablando con Tarrou sobre la condena, el doctor le dice lo siguiente: “Yo me siento más solidario con los vencidos que con los santos. No tengo afición al heroísmo ni a la santidad. Lo que me interesa es ser hombre” (Camus, 1999, p. 234).

Según Camus el acto de rebeldía no aparece solamente por estar sometido sino también cuando se ve una situación injusta en los demás, esto es, cuando se comprende al otro. Y esto era lo que sucedía con Rieux, ya que por su profesión todo el tiempo veía la injusticia del mundo.

Después de la muerte del hijo del juez Otthon dice el doctor: “Y hay horas en esta ciudad en las que no siento más que rebeldía” (Camus, 1999, p.200). De hecho desde el inicio de la novela Bernard Rieux manifiesta su pensamiento solidario. **A través del vector de actos ilocutivos podemos revisar lo que el cronista nos cuenta sobre la conversación entre el periodista Rambert y el doctor:**

[Rieux, sin cambiar de tono, dijo que él no sabía nada de eso, pero que su lenguaje era el de un hombre cansado del mundo en que vivía, y sin embargo inclinado hacia sus semejantes y decidido, por su parte, a rechazar la injusticia y las concesiones.] (Camus, 1999, p.17)

Al final de la novela vuelven a aparecer las ratas pero esta vez vivas, lo cual anunciaba que todo comenzaba a regresar a la normalidad. Las estadísticas bajan y aunque Joseph Grand cae enfermo se recupera gracias al suero de Castel y las atenciones de Rieux. Los ciudadanos de Orán, aquellos muertos en vida, de nuevo recobran sus fuerzas y la esperanza de un nuevo comienzo.

Cada habitante habla del futuro de sus vidas. Y Una vez erradicada totalmente la epidemia el 25 de abril<sup>12</sup>, la ciudad continua cerrada por dos semanas más y las medidas de salubridad se extienden un mes. Todos salen gozosos y alegres a las calles porque creen recuperar sus vidas. Rambert se reencuentra con su amor el día en que Orán es abierta nuevamente al mundo. Mientras tanto Rieux caminando por la ciudad medita en los engaños de la peste. Piensa en todo lo que la abstracción o la enfermedad dejaron en su corazón y en la ciudad.

---

<sup>12</sup> Alusión de Camus al 25 de abril de 1945 porque es el acontecimiento histórico que marcó el final de la Segunda Guerra Mundial y es conocido como «Le jour de l'Elbe».

La conclusión del doctor es que la peste llega de improvisto. Al igual que la guerra del totalitarismo llega fortuita o accidentalmente. Por eso al final de la novela Rieux sabe que la alegría del hombre siempre se encuentra amenazada por la peste: aquella enfermedad que un día llegó y un día se fue, y que puede encontrarse escondida en nuestra ropa o comida. “Y que pueda 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” (Camus, 1999, 282).

Pero como todo hay que recomenzar. La palabra más esencial de *La Peste* es “RECOMENZAR”. Por esto se dice que Camus, con esta obra literaria, manifestó una posibilidad para enfrentar el absurdo a partir de una dificultad que sólo en comprensión y en unidad es posible de llevar. Es que la revuelta en un principio nace individualmente pero se hace general, de hecho Camus la sintetiza así: “je me révolte, donc nous sommes<sup>13</sup>” (Camus, 1951, p.30).

*Se trata de una rebelión metafísica que en El Hombre Rebelde Camus nos dice invita a un orden en la creación. Pero este orden no puede destruir lo establecido sino que lo que intenta hacer es reordenar la creación misma; si se hace una revuelta es con el fin de que el cambio se proyecte sobre el mismo orden establecido y no que trate de acabarlo para imponer uno nuevo.*

Lo que pasa en Orán a partir de la experiencia compartida por todos los ciudadanos y el testimonio de Rieux es un intento por reordenar la creación: la revuelta de los personajes de *La Peste* es en gran parte la solidaridad; ella permite que el hombre sobresalga en la dificultad y pueda recomenzar, porque:

Si los hombres no pueden referirse a un valor común, reconocido por todos en cada uno de ellos, entonces el hombre es incomprensible para el hombre. El rebelde

---

<sup>13</sup> Yo me rebelo, luego nosotros somos.

exige que este valor sea claramente reconocido en él porque sospecha o sabe que sin ese principio el desorden y el crimen reinarían en el mundo. (Camus, 2007, p. 31 y 32)

A modo de conclusión, *La Peste* como metáfora del totalitarismo representa en sí misma la posibilidad de la mimesis literaria como un modelo de denuncia anti-totalitario. A través de la obra literaria no se impone un pensamiento sino que se revela una situación. Por eso el hombre que hace *revuelta* no es aquel que se REBELA sino que se REVELA, es decir, que se ilumina para tomar otro tipo de acción en contra del autoritarismo del régimen totalitario. Eso es lo que representa el personaje del Doctor Bernard Rieux, al resaltar todo el tiempo la belleza de la vida humana y por tanto: “que hay en los hombres más cosas dignas de admiración que de desprecio” (Camus, 1999, p. 281).

La cuestión entonces radica en que el arte mimético no es partidario de ninguna idea revolucionaria. **De hecho la *revuelta* de Albert Camus implica e invita a una revelación artística que en tiempos de crisis sea capaz de dar cuenta del conflicto y genere cambios dentro de la sociedad misma,** pero sin necesidad de llegar al crimen; tal y como él lo hizo con *El Extranjero* y *La Peste*.

**La novela de *El Extranjero* muestra la situación en la que se encuentra el siglo XX, esto es, el absurdo o el sin sentido que caracteriza al mundo, el cual termina llevando a la humanidad al crimen lógico.** Mientras que la novela de *La Peste* confronta dicha situación a través de la virtud que caracteriza a cada hombre: la *revuelta*. En este sentido, terminemos este capítulo con la reflexión de la filósofa alemana Hannah Arendt, sobre lo que significa la posición del hombre en la historia:

También permanece la verdad de que cada final en la Historia contiene necesariamente un nuevo comienzo: este comienzo es la promesa, el único «mensaje» que le es dado producir al final. El comienzo, antes de convertirse en un acontecimiento histórico, es la suprema capacidad del hombre; políticamente, se identifica con la libertad del hombre. *Initium ut esset homo creatus est* («para que un comienzo se hiciera fue creado el hombre»), dice Agustín. Este comienzo es garantizado por cada nuevo nacimiento; este comienzo es, desde luego, cada hombre. (1999, p.383)

## CONCLUSIONES

Sin duda la intención de tratar el tema del autoritarismo generado por el régimen totalitario, depende principalmente de la riqueza literaria que caracteriza *El Extranjero* y *La Peste* de Camus. Aunque la producción intelectual de Albert Camus expresa una serie de críticas y cuestionamientos a la circunstancia de guerras y crímenes que caracterizó al siglo XX; *El Extranjero* y *La Peste*, facilitan presentar dos de las nociones principales del autor argelino: el *absurdo* y la *revuelta*.

El *absurdo*, como se destacó a lo largo del trabajo, representa el sin sentido del mundo y la construcción de la tragedia del ser humano. A través de los pensamientos de Meursault, sus relaciones interpersonales, su indiferencia del mundo, pero ante todo su consciencia de lo que representa la vida, Camus caracteriza la forma en el que el absurdo del mundo permea la vida del hombre. En *El Extranjero* se pone de presente cómo el absurdo termina llevando a la opresión de la vida humana con actos que, una vez justificados en el colectivo, generan la totalidad: la decisión de unos que condenan a otros.

Pero el *absurdo*, aunque siempre presente en el mundo no implica la resignación del hombre. La *revuelta* es de alguna manera la propuesta estética que salva la vida del ser humano, aquella que se resiste a la opresión, a las revoluciones y sus ideologías que llevan a la denigración del ser humano y afectan la historia:

“Según Marla Zárate en su estudio sobre Camus, podíamos resumir su pensamiento del siguiente modo: “Aceptar el absurdo no debería ser una experiencia, si bien necesaria, que concluyera forzosamente en un nihilismo oclusivo. Camus creía posible dotar la vida de sentido, enmarcado entre ciertos límites, mediante la rebeldía,

noción fundamental en su pensamiento. Veía negativamente las revoluciones históricas y optaba por la asunción de la finitud en el marco de la naturaleza, sin que ello implique evitar la corrección de la injusticia. (Monje, 2010, p. 4)

En ese sentido, es necesario precisar que este trabajo aborda tres objetivos específicos dirigidos en torno a las dos novelas de Camus sobre las que precisamente se desarrollan estas nociones del *absurdo* y la *revuelta*. Así se pudo ver a lo largo del trabajo. El primer objetivo ha tenido la pretensión de desarrollar el estudio de la ficción hecho por J.M. Schaeffer con el fin de aclarar cómo el arte entra en contacto con la realidad al punto de terminar incluso constituyéndola y expresándola.

Con esta pretensión nos pudimos dar cuenta de que el papel de la ficción es imprescindible para la construcción de las mentalidades que caracterizan cada sociedad, es decir, lo que usualmente llamamos cultura. Todos los aprendizajes de un sujeto que, después se constituyen como prácticas habituales, se generan gracias a los diversos tipos de representaciones que se establecen dentro de la realidad. Por ello no es posible pensar una situación en la que el sujeto pueda realizar un tipo de construcciones mentales sin pasar primero por un momento de interacción con la realidad. Desde esta interacción se comienza a constituir la cultura.

Precisamente la obra literaria se encuentra construida a través de las representaciones que se ha hecho un autor-creador. En el caso de Camus las representaciones que se manifiestan en el estudio de sus dos novelas permiten establecer una relación directa con la situación conflictiva que abordaba el siglo pasado: el totalitarismo. Así es como es posible reflexionar sobre la cultura que

caracterizaba a una sociedad. Sin importar cuál sea el tiempo, los personajes y ambientes de una obra literaria pueden evidenciar la situación social de un o unos grupo (s) de la humanidad.

Por ello creo pertinente resaltar como un estudio importante el hecho de que la obra literaria sea ahistórica, es decir, que en cualquier momento y lugar cuestione al lector en el sentido de una apropiación de las diversas experiencias que emergen a partir del proceso de *fingimiento lúdico*. Y que precisamente el hecho de ser ahistórica la suscribe como un modo de expresión anti-totalitario.

Esta es una de las tantas posibilidades para comprender la relevancia de los trabajos literarios para estudiar todas las problemáticas sociales que han afectado e incluso siguen aquejando a la sociedad. Y es así como a partir del estudio de Schaeffer se han estudiado las novelas de *El Extranjero* y *La Peste*: a través de la importancia de la ficción para el ser humano y su ámbito social. Ahora bien, faltaría por analizar (quizá en un trabajo posterior), el análisis de la intervención literaria para no sólo construir sino en muchos caso re-construir lo que se ha perdido o ha dejado de lado en la sociedad.

El segundo objetivo tiene que ver con desatacar que este análisis de la ficción hecho por Schaeffer permite resaltar la producción literaria del autor argelino para mostrarnos un panorama desde el cual fuese posible ver la situación del s. XX. ¿Qué *mimesis* se ha construido con esta investigación? Tanto en *El Extranjero* como en *La Peste* se pudo reconocer un quiebre en la historia de Occidente en el siglo pasado. Y digo quiebre porque se refleja una de las características principales de la situación de guerras en el siglo XX: la pena de muerte que da paso al asesinato indiscriminado de los seres humanos y que se encuentra justificada en distintas ideologías como el nazismo, el fascismo y el comunismo. En otras palabras, se trata del crimen lógico.

Dicho quiebre comienza a fundamentarse a partir de la intención de trascendencia del hombre, es decir, su imposición sobre la naturaleza. Por tanto a lo largo del trabajo se puede destacar que la decadencia de Occidente en el siglo XX, no es más que la muestra del fracaso del hombre ante la búsqueda de esa unión perdida con el mundo, esto es, el absurdo. Una vez el ser humano ha querido dominar y sobrepasar los límites de la naturaleza, termina afectando la historia. Y eso Schaeffer lo presenta en *El Fin de la Excepción humana* (2009), cuando enfatiza el momento en que la humanidad genera una ruptura con la divinidad y la naturaleza.

De ahí la importancia de Schaeffer para realizar ese análisis filosófico sobre la excepción humana y el papel que desempeña la ficción dentro de la sociedad. Schaeffer es el eje de conexión entre el estudio que propongo sobre la justificación que permitió a la humanidad del siglo pasado devenir totalitarismos y la propuesta sobre la denuncia de esta situación a través de una herramienta anti-totalitaria como la obra literaria. Herramienta que apela a la experiencia estética del lector para construir un conocimiento sobre lo acontecido en el s. XX.

Por medio de la experiencia estética que generan las novelas del pensador argelino es que es posible recalcar el hecho de que a través de los pensamientos y situaciones que viven los personajes, además de los ambientes que se crean en *El extranjero* y *La Peste*, Camus logra denunciar la situación de su época. Su aporte significativo, entonces, se encuentra manifestado en sus letras, las cuales ponen de presente la situación de conflicto del s. XX en el que la víctima se vuelve el verdugo, como es el caso de Alemania que, sintiéndose afectada por el Tratado de Versalles, se siente con el derecho de juzgar a la humanidad.

(...) el cuestionamiento de una realidad que encuentra absurda y la resistencia a la injusticia, de allí que, en su obra, la posición de resistencia acompañe la denuncia

contra la humillación del hombre y apele, insistentemente, a los sentimientos de compasión y solidaridad, al crear, en aquellas, espejos fieles de la condición humana tal como fue vivida por el hombre, en el siglo xx. Mi visión de Camus es la de (...) un creador que busca plasmar en sus personajes las bajezas y contradicciones de la humanidad, que estima justas sus propuestas y por eso las defiende sin estar convencido por completo de que sean viables o realistas. (Llurba, 2011, p.77)

Así pues, la *mímesis* como conocimiento depende mucho de la relación obra-receptor. Una relación que posibilita un momento compartido con el fin de que haya estabilidad en la construcción, presentación y apropiación del conocimiento. Después de leer las novelas de Camus relacioné directamente los acontecimientos de la narración con la situación del autor argelino. Desde esta idea estructuré la posibilidad de reflejar un estudio entre lo que sucedía en la historia de las dos obras y las ideologías totalitarias.

Este estudio demuestra que una de las virtudes del arte es reflejar el ser mismo de la humanidad. Realizar el análisis del concepto de ideología y la creación de los totalitarismos permite mostrar la reflexión interdisciplinar que desde un principio se establece dentro de este trabajo investigo. El análisis de estos conceptos se genera por medio de las reflexiones filosóficas de autores como Camus, Schaeffer y Arendt; y al mismo tiempo, se concentran dentro del *universo ficcional* de las dos novelas camusianas.

Por esto uno de los importantes hallazgos y aportes que se presentan en este trabajo corresponde a ese diálogo literario-filosófico que permite construir y abordar problemáticas

sociológicas. Diálogo que resalta una situación conflictiva que permeó el siglo pasado y que exige un cambio de pensamiento en el ser humano.

En este sentido, la investigación aquí realizada estima que la literatura puede ser pensada de manera filosófica sin dejar su expresión poética. De hecho más que pensada permite revisar desde categorías filosóficas, que en este caso fueron sacadas de la crítica de Schaeffer a la excepción humana, una problemática social como la del siglo XX., pero desde la perspectiva de unos ambientes y personajes inmersos en un universo ficcional.

Es por esto que estudiar la propuesta camusiana me permitió resaltar el hecho de una literatura que posibilita la reflexión filosófica. Ello gracias a la coherencia que sostiene el autor argelino entre sus escritos filosóficos y sus obras literarias. Albert Camus me deja la reflexión sobre la posibilidad de manifestar una ética-estética que aunque piensa el ámbito político lo trasciende porque su intención no es de imposición sino de desvelar diversas problemáticas que aquejan no sólo al sujeto sino a la humanidad en general.

Es ética porque no sólo se queda en la crítica filosófica sino que se presenta una propuesta literaria, con esto quiero decir la estética que está presente dentro de la misma novela literaria. En ese sentido, no se utilizan las armas justificadas en una idea para generar transformaciones sociales sino otras vías alternas como el arte que no son arbitrarias sino que muestran los panoramas o perspectivas por los que pasan la o las sociedades.

El último objetivo revisa el arte mimético como un recurso de denuncia y protesta que permite mantenerse al margen de conflictos ideológicos. Albert Camus no entra en este tipo de conflictos por la libertad que representa crear un *universo ficcional* que no busca atacar de manera autoritaria. Por el contrario, como se advirtió anteriormente, a partir del estudio que se hizo sobre

Schaeffer fue posible determinar el hecho de que cuando se escribe utilizando la vía ficcional se pueden representar distintas problemáticas sociales y abordarlas. Esto es posible porque para crear semejanzas se necesita de la realidad; así lo explicaba desde Schaeffer en el primer capítulo.

Ahora bien, ¿Cuál es la intención de abordar las problemáticas sociales dentro de la literatura? Una de las posibles respuestas que puedo resaltar después de este estudio sobre Camus es que se trata de evitar entrar en conflictos ideológicos con posiciones que piensan de otra manera. El hecho de construir un *universo ficcional* en muchos casos permite al autor desarrollar todas sus críticas y posturas con relación a un tema y asimismo invitar a quien se introduce dentro de ese universo ficcional a cuestionarse; con esto precisamente tiene que ver la ética-estética y desde ahí también se articula la relación filosofía-literatura. Esto demuestra el compromiso que tiene el autor argelino con relación no sólo a su época sino a la humanidad en general.

Tal es el caso de las novelas de *El extranjero* y *La Peste*, novelas con las cuales el lector es capaz de acercarse a la obra literaria y en esa relación construir un conocimiento: en este trabajo la mimesis que se buscaba era la de los totalitarismos creados a partir del absurdo del mundo moderno. En lo que se desarrolló en páginas anteriores se pudo ver que era posible por medio del *fingimiento lúdico* y los *vectores y postura de inmersión* conocer las novelas camusianas y suscitar un conocimiento que enfrentara al lector a la *mimesis* del sistema opresor, las muertes y las ideas revolucionarias. En pocas palabras el absurdo del mundo.

La relación que posibilita el *fingimiento lúdico* entre el lector y la obra permite conocer en algún sentido la realidad. Digo en algún sentido puesto que desde la perspectiva de Schaeffer la obra a partir de los *vectores y posturas de inmersión* exige al lector disponerse de una manera para sumergirse en su universo ficcional, es así se construye la *mimesis* o conocimiento.

En ese sentido, con este proyecto investigativo se hace claro el hecho de la importancia de la *mimesis* literaria como una vía alterna de denuncia y de propuesta ante una situación de conflicto que no era evidente en su momento. Si bien se pudo ver que la situación represiva vivida por el siglo pasado no era entendida en su contenido ético como tal y por eso no hubo ningún inconveniente para generar tantas guerras y atrocidades; también se hizo claro que Albert Camus devela esa situación al mostrarnos lo que encarna estar del lado de la víctima o del verdugo en *El Extranjero* y *La Peste*.

Por ello sería preciso decir que el aporte significativo que deja el desarrollo de este objetivo se relaciona: por un lado, con el hecho de ver a la literatura como un posible medio de difusión de las problemáticas, críticas y propuestas dadas dentro de los procesos culturales del ser humano; y por otro lado, que precisamente la literatura aporta a la vida del ser humano el cuestionamiento sobre dichos procesos llevados a lo largo de la historia. Un cuestionamiento que se dirige a hacer una catarsis con el fin de que la vida se despliegue de la mejor manera dentro de la sociedad y la cultura. Todo esto debería reivindicar el trabajo de la ficción dentro de unas sociedades que cada vez son más complejas.

Así pues, a partir de estos tres objetivos la vigencia de este trabajo se encuentra propiamente manifestada en el desarrollo del diálogo entre la literatura y la filosofía que se ha llevado todo el tiempo a cabo. Y asimismo si se necesita mirar la importancia de la ficción para: en primer lugar, construir los parámetros culturales de la sociedad; en segundo lugar, denunciar una situación conflictiva sin entrar o apoyar ideologías motivadas por una determinada causa.

En esta investigación se tiene claro que desde la perspectiva camusiana la ficción es un acto de rebeldía frente a una historia que ha subyugado al hombre bajo esa tensión entre amo y esclavo.

Por tanto cuando una obra de arte expresa diversas problemáticas sociales va en contra de los principios de su tiempo y genera una ruptura que devela el ser mismo de la humanidad.

Lo que se trabajó aquí fue solo una de las tantas posibilidades de relacionar la ficción con la realidad: a partir de dos novelas del autor Albert Camus fue posible asimilar a un Occidente que en el siglo XX había generado una de las peores catástrofes de la historia, al punto de incluso demostrar que la existencia de la humanidad podía encontrarse en crisis. Sin duda habrá otras maneras profundas que permitan cohesionar el dilema ficción-realidad.

Por último, quisiera finalizar con la reflexión que correspondería a este estudio. Me refiero a la necesidad de que la conciencia del ser humano comience a postular nuevos criterios que le permitan comprenderse consigo mismo y reconciliarse con la naturaleza misma. La indiferencia hacia estos dos puntos de vista fueron los que de alguna forma degeneraron en una de las épocas más terribles de la historia en cuanto a muertes y deshumanización.

Ya los románticos a finales del siglo XVIII precisaban la importancia de que el ser humano se reconciliase con la naturaleza, y al parecer todavía es vigente dicho pensamiento puesto que el proyecto ilustrado de la razón en vez de generar una relación horizontal entre el ser humano y la naturaleza creó una vertical.

La razón instrumentalizada sobrepasó los límites de la conciencia humana y se configuró en muchas de las propuestas totalitarias como el nazismo y el fascismo. Por tanto, si queremos que la vida del ser humano se proyecte a mejores perspectivas y condiciones dignas, lo que hay que potenciar es la comprensión y la solidaridad. Si Camus no se suscribía a ninguna ideología era porque tenía como eje principal la vida del hombre y no x o y causa.

Entonces, al revisar la novela de *La Peste* podemos destacar que el autor argelino no le atribuye a nadie la problemática de las ratas muertas en la ciudad de Orán porque simplemente es un fenómeno circunstancial derivado del absurdo. Lo que importa aquí son las acciones, ya sean buenas o malas, a las que emprenden las personas para superar una determinada situación. De igual manera sucede en la II guerra mundial.

Lo que debe preguntarse la humanidad es qué está primero, si el interés individual o el colectivo. Y al parecer ese es el conflicto que ha marcado la historia de la humanidad: saber si es posible potenciar de una manera equilibrada tanto los intereses particulares como los colectivos. Lo que sí es claro es que como académicos nuestra intención debe ser concientizar por medio de nuestros trabajos sobre las diversas problemáticas que emergen en el mundo y que afectan siempre la vida de las personas.

Quizá en muchos casos habrá que salvar al sujeto por encima de lo que piensa un determinado sistema como hacía Rieux; o de pronto el ser humano tendrá que hacer como Meursault y asumir las consecuencias de sus acciones para ser feliz y comprenderse con el resto de la humanidad. Estas serían una de las posibles maneras que sobrepasarían el absurdo del mundo sin tener que dirigirse a una vía autoritaria.

Por eso es importante precisar que frente a las injusticias de un mundo que es absurdo la humanidad debe emprender la *revuelta*. Y eso sólo es posible si cada persona trata de restituir los lazos con los demás; ello con el fin de que no se impongan los pensamientos sino que se comprendan las necesidades. De esta manera se entenderá que la razón no debe instrumentalizarse y utilizarse para juzgar sino para aportar al desarrollo de la vida humana.

Si bien el nacimiento de cada hombre implica un nuevo comienzo y por ello hay que generar las mejores condiciones de vida para aquellos que vienen como el futuro. Quizá esto fue lo que no entendieron los dictadores del siglo XX y que Camus quería hacernos entender a través de su arte: que el hombre es la metáfora del porvenir; sin embargo, la metáfora sólo se completa cuando comprenda que para sobrevivir y tener un porvenir, debe saber relacionarse con la naturaleza y consigo mismo porque, como dice Schaeffer, no es más que una criatura entre criaturas.

## **ANEXOS**

### **Glosario**

#### **Sobre la ficción**

#### **Semejanza**

La semejanza propiamente tiene que ver con el hecho de establecer similitudes entre una cosa y otra. El ser humano es capaz de reconocer y crear estas similitudes por su capacidad de apropiación de la realidad. En otras palabras, hablar de semejanza es aproximar una relación entre uno y otro aspecto de la realidad, esto es, posibilitar un acto mimético.

#### **Fingimiento Lúdico**

Es el instante de interacción entre el sujeto y la realidad. La característica principal del fingimiento lúdico es que crea un momento compartido entre el sujeto y los diversos actos miméticos, es decir, las distintas relaciones de similitud que se comienzan a reconocer y a producir sobre la realidad. Dicho momento compartido también le permite al ser humano construir conocimiento de la realidad.

## **Mímesis**

La *mímesis* es el conocimiento proveniente del acto de imitación, puesto que cuando el ser humano interactúa con la realidad entra en un proceso que le permite conocer aspectos de ésta. Tanto los comportamientos del sujeto, como también las expresiones artísticas están permeadas de actos miméticos. El sujeto desde la interacción en estos dos ámbitos construye la *mímesis*.

### **Simulación de Actos Mentales Verbales o SAMV**

Este vector implica necesariamente una condición: la subjetividad. Se trata de un momento en el que el receptor de una obra literaria es introducido por ésta en la subjetividad de un personaje. En este punto la subjetividad del receptor y del personaje coinciden, esto es, entran en simultaneidad: el receptor se apropia de la reflexión del personaje.

### **Simulación de Actos Illocutivos o SAI**

Este vector se enfoca en la intención del narrador de una obra literaria de contarnos los diversos hechos de una historia. Se trata de una serie de sucesos que son contados por un narrador con el fin de que el receptor conozca la situación que presentada en la obra: el receptor accede a los ambientes y personajes que son presentados a lo largo de la historia.

### **Sustitución de identidad narrativa**

La sustitución de identidad narrativa sugiere un momento en el cual el receptor se apropia de la identidad de un personaje. Este vector introduce al receptor de una obra literaria en la subjetividad de un personaje con el fin de proyectar propiamente lo que caracteriza a este personaje. El receptor, entonces, se vuelve el recipiente sobre el cual se sustituyen todas las características de un personaje de la obra.

### **Sobre la Tesis de la Excepción Humana**

#### **Ruptura Óptica**

(...) sostiene que los seres vivientes se reparten entre dos clases de entes radicalmente inconmensurables: el hombre, por un lado, y los “animales” por el otro. Se trata de una concepción discontinuista, puesto que niega la unidad genealógica de las formas de vida. Se trata también de una visión segregacionista, ya que plantea una inconmensurabilidad entre el “ser” del hombre y el de los otros seres vivientes (...). (Schaeffer, 2009, p.294)

#### **Dualismo Ontológico**

(...) es la tesis según la cual existen dos modalidades de ser: la realidad material, por un lado, y la realidad espiritual, por el otro. Visto desde una perspectiva intercultural, el dualismo ontológico no es más que una figura particular del pluralismo ontológico. El dualismo ontológico no es específico de la Tesis: en una forma u otra, todas las culturas

reconocen ontologías dualistas o pluralistas. En cambio, la Tesis implica una interpretación específica del dualismo ontológico: mientras que la mayoría de las culturas conceden la dualidad o pluralidad ontológica a la mayoría de los entes, incluso a todos, la Tesis reserva ese estatus al hombre y la utiliza así para justificar el postulado de la ruptura óptica entre el hombre y los otros seres vivientes. Pero al mismo tiempo traspone la ruptura óptica al interior del hombre mismo, y el polo “espiritual” se convierte en el polo propiamente humano y el polo “corporal” depende por su parte de la animalidad. (Schaeffer, 2009, p. 292)

### **Gnoseocentrismo**

El gnoseocentrismo sitúa la esencia propiamente humana del hombre en la actividad teórica. El origen de esta concepción del hombre se pierde en la noche de los tiempos y nada indica que sea una invención propiamente filosófica ni específica de Occidente. Esto no implica que el gnoseocentrismo se haya vuelto indisociable de las filosofías racionalistas e idealistas desde la Antigüedad. Ya para Platón tiene el valor de una verdad de evidencia, puesto que el filósofo griego define lo propio del hombre – lo que lo distingue de los otros seres- por su alma racional. El gnoseocentrismo es uno de los cuatro pilares de la Tesis, y más precisamente la palanca central de su forma moderna, inaugurada por Descartes. En efecto, es a través de su procedimiento de autofundación epistémica que la conciencia cartesiana se prueba a sí misma su distinción de esencia con toda heterodeterminación “física”, remitiendo al mismo tiempo todo lo que depende de la corporeidad al estatus de una exterioridad radical, no propiamente humana. Concebido como pensamiento puro, el

sujeto humano es a la vez exterior al mundo y soberano frente a él. Esta reducción del ser humano a un sujeto cognoscente radicaliza la Tesis: la única manera en que el hombre todavía está ligado a lo real reside en adelante en el hecho de que lo piensa. (Schaeffer, 2009, p.293)

### **Antinaturalismo**

(...) es indisociable de la Tesis de la excepción humana, en la medida en que el carácter de excepción del ser humano implica que las vías –externalistas- según las cuales son estudiadas las otras realidades no pueden ser aplicadas a él. El antinaturalismo es inherente al argumento del cogito, o más bien al uso de ese argumento para fundar la Tesis y, por tanto, a su uso como palanca del postulado de la ruptura óptica (...). La descalificación de los saberes externalistas en la operación de la duda metódica se transforma así en una descalificación de derecho del conjunto de los métodos de investigación válidos en el campo de la *res extensa*. La fenomenología husserliana es la que va a desarrollar la versión más radical de este antinaturalismo inspirado en el argumento del *cogito*. (...). (Schaeffer, 2009, p.291)

## REFERENCIAS

### - OBRAS LITERARIAS:

Camus, A. (1999). *La peste*. Buenos Aires: Editorial sudamericana.

Camus, A. (2014). *El extranjero*. Madrid: Alianza Editorial.

Faciolince, H. (2012). *El olvido que seremos*. Bogotá: Grupo Editorial Planeta.

Márquez, G. (2014). *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Literatura Random House.

### - OBRAS FILOSÓFICAS:

Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Editorial Taurus.

Camus, A. (1951). *L' Homme Révolté. En L' Homme Révolté*. París: Les Éditions Gallimard.

Camus, A. (1953). *El Mito de Sísifo*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Camus, A. (2007). *El Hombre Rebelde*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Schaeffer, J. (2002). *¿Por qué la Ficción?* Toledo: Editorial lengua de trapo.

Schaeffer, J. (2009). *El Fin de la Excepción Humana*. Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica.

- ARTÍCULOS

Agudelo, A, y Cante, F. (2012). Albert Camus: ¿un exponente de la acción política noviolenta? *Desafíos*, 24 (2), 69-104.

Agnès, S. (2014). Camus y la Filosofía. *Revista Scientia Helmantica*, (3), 26-29.

Frieyro, M. (2014). Unidad y Totalidad en Albert Camus. *Revista Scientia Helmantica*, (3), 117-129.

Hernández, M. (2009). Albert Camus: los caminos de la existencia: *Revista Casa del Tiempo*, 19 (2), 89-96.

Hernández, M. (2009). Mecanismos de poder en la enfermedad: el caso de La Peste en la novela de Albert Camus. *Gac Med Mex*, 145 (6), 523-532.

Llurba, A. (2011). Pensamiento y Sentimiento en la Obra de Albert Camus: *Révolte*, Reflexión y Evolución. *Revista Gramma*, 48,75-88.

Monje Justo, A. (2010). La Estética del Absurdo en Albert Camus. (Del héroe trágico romántico al héroe absurdo del siglo XX). *Revista A Parte Rei de Filosofía*, 1-13.

Ordóñez, J. (2010). La condición humana: de la muerte y el suicidio. Una Lectura de la obra de Albert Camus. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 8, 183-195.

Téllez, F. (2011) La materialidad del totalitarismo. *Ideas y Valores*, (64-65), 129-141.

- **PUBLICACIONES PERIODÍSTICAS**

Camus, A. (2014). El siglo del miedo. En: *Ni víctimas ni verdugos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Godot.

- **TEXTOS DE HISTORIA**

Hobsbawm, E. (1999). Historia del siglo XX. Buenos Aires: Editorial Grijalbo Mondadori.

Rama, A. (1983). Secularización, vida urbana, sustitutos de la religión. En: *Literatura y clase social*. México: Ediciones Folio.