

ALBERT CAMUS Y LA DESCRIPCIÓN FENOMENOLÓGICA:

UN ACERCAMIENTO LITERARIO-FENOMENOLÓGICO AL
PROBLEMA DEL SENTIDO DE LA EXISTENCIA

ALBERT CAMUS AND THE PHENOMENOLOGICAL DESCRIPTION:
A LITERARY-PHENOMENOLOGICAL EXPLORATION OF THE
QUESTION OF EXISTENTIAL MEANING

MARTÍN BUCETA

ORCID: 0000-0003-0679-641X
Universidad Católica Argentina / CONICET
Guayaquil 1358, Buenos Aires, Argentina
martinbuceta@uca.edu.ar

RESUMEN

El artículo se propone, primero, elucidar la apropiación que Camus hace de la filosofía fenomenológica, en particular del método propio de esta corriente, en el primer ciclo de su obra –el ciclo de lo absurdo– para sostener, posteriormente, que su producción literaria es una forma de manifestación de ciertos fenómenos. Se analizará específicamente *El extranjero* como una obra en que se expresa literariamente el fenómeno absurdo. Finalmente se concluye que la obra literaria camusiana tiene por objetivo llevar a la expresión propia de su sentido las vivencias de la experiencia.

Palabras clave: Camus, fenomenología, literatura, absurdo, extranjero.

ABSTRACT

The article aims, firstly, to elucidate the appropriation that Camus makes of the phenomenological philosophy, in particular the method proper to this current, in the first cycle of his work -the cycle of the absurd- to sustain, later, that his literary production is a manifestation of certain phenomena. The focus of analysis will be specifically on *The Outsider* in which the absurd phenomenon is expressed literarily. In conclusion, it is argued that Camus's literary work aims to give expression to the inherent meaning of lived experiences.

Keywords: Camus, Phenomenology, Literature, Absurd, Outsider.

Recibido: 26/10/2023

Aceptado: 22/01/2024

I. INTRODUCCIÓN: FENOMENOLOGÍA Y LITERATURA

Al final del célebre prólogo de *Fenomenología de la percepción* Maurice Merleau-Ponty explicitaba que “la fenomenología es laboriosa como las obras de Balzac, Proust, Valéry o Cézanne, comparten el mismo género de atención y asombro, la misma exigencia de conciencia y la misma voluntad de captar el sentido del mundo o de la historia en estado naciente” (XVI, las traducciones de otros idiomas son propias). Este modo de emparentar la fenomenología con el arte, en este caso la literatura y la pintura, suponía la consideración de que tanto la disciplina filosófica –en la que el pensador se alineaba– como la literatura –propia de algunos autores como Proust, Valéry y otros– tenían en común una tarea: captar el sentido del mundo y manifestarlo, intentar llevarlo a palabra (á parole). No obstante, lo curioso de esta aseveración con que Merleau-Ponty concluye el prólogo de su obra más leída, no reside solo en la frase en sí, sino en el lugar predilecto que en

las primeras páginas de ese mismo escrito otorgaba a la disciplina filosófica y, por consiguiente, también al arte literario con el que comparte el mismo género de atención, asombro, exigencia y voluntad, a la hora de captar el sentido del mundo. El rol fundamental que tiene la fenomenología para Merleau-Ponty reside en su carácter originario, primario, de acercamiento al mundo que lo distingue de otros tipos de abordaje:

Las perspectivas científicas para las que yo soy un momento del mundo son siempre ingenuas e hipócritas, puesto que suponen, sin mencionarla, esta otra perspectiva, la de la conciencia, para la que primero un mundo se dispone a mi alrededor y comienza a existir para mí. Volver a las cosas mismas es volver a este mundo anterior al conocimiento del que el conocimiento siempre está hablando y con respecto al cual toda determinación científica es abstracta, señalativa y dependiente, como la geografía respecto del paisaje en que aprendimos por vez primera qué es un bosque, una pradera o un río. (III)

Esta cita es clave por lo que postula y por lo que nos sugiere en relación con el pasaje más arriba citado. Lo que postula es bastante explícito: la perspectiva fenomenológica es un punto de vista primero sobre el mundo, aquel punto de vista supuesto por toda otra perspectiva. Toda ciencia, por ejemplo, siempre es una expresión de segundo grado que se apoya en la perspectiva de primera persona, aquella propia de la conciencia mediante la cual el mundo se dispone a mi alrededor y sobre la que luego podré elaborar una determinación abstracta, señalativa y dependiente. El caso ejemplar que nos otorga Merleau-Ponty –y resume esta idea– es aquel de la relación de la geografía (determinación de segundo grado) con el paisaje de un bosque, un río o una pradera, que vivenciamos en primera persona desde la perspectiva de la conciencia (primer grado). Sin embargo, más que aquello que lo que la cita postula interesa por lo que sugiere. Dado que, como señalamos, la fenomenología comparte con la literatura su atención, asombro, exigencia, etcétera, en fin, su tarea a la hora de captar el sentido del mundo, entonces podemos afirmar que, para Merleau-Ponty,

la literatura no puede ser considerada una expresión de segundo grado, una perspectiva como la científica que es una determinación segunda de la vivencia de la conciencia, sino que es, a su vez, un acercamiento al mundo originario. La literatura, semejante a la fenomenología, puede ser presentada como un acercamiento primero al mundo y al complejo entramado del sentido que acaece en el encuentro de la persona humana con el mundo. Esta consideración que se puede extraer del prólogo de su *Fenomenología de la percepción* es algo que se verá refrendado una y otra vez en su obra y con mayor fuerza a medida que el tiempo pase. La literatura es, para este fenomenólogo, un modo primordial de acercamiento y expresión de las vivencias de la conciencia¹.

Siempre narramos historias, nos reanudamos en imágenes, nos contamos a nosotros mismos. La literatura es un modo inherente a nuestra realidad humana que no intenta diseccionar, clasificar y conceptualizar nuestras vivencias, sino que es un registro de ellas, un modo de llevarlas a su expresión: las circunda sin atravesarlas, las insinúa sin señalarlas, la nombra sin limitarlas. La narración como actividad inherente a la condición humana articula nuestra vivencia del mundo y como toda fenomenología existe como acercamiento primero a la realidad antes de todo discurso segundo, dependiente. Así como toda fenomenología supone un abordaje de las vivencias de la conciencia y hacer fenomenología implica describir lo que se da en la intuición y solo en ella, la literatura, o gran parte de ella, implica un acercamiento a las vivencias que se articulan en la palabra escrita e intenta también expresar diversos fenómenos².

Esta idea estaba presente en la consideración de la literatura de Albert Camus por eso en *El mito de Sísifo* afirmaba que

no se trata de explicar y resolver, sino de sentir y describir [...] Describir, tal es la suprema ambición de un pensamiento absurdo. También la ciencia, llegada

¹ Para ampliar esta consideración que el autor francés tiene sobre la expresión literaria se puede consultar mi texto “Merleau-Ponty y la filosofía de lo sensible como literatura”.

² Para ahondar en la descripción literaria de los fenómenos ver “Fenomenología y literatura: hacia una descripción literaria del fenómeno o cómo decir el mar” (Buceta).

al término de sus paradojas, cesa de proponer y se detiene a contemplar y dibujar el paisaje siempre virgen de los fenómenos. (*OC I*, 284)

Camus consideraba la obra de arte un modo de reanudarse en imágenes, de recorrer la condición humana absurda y expresarla a otros. El modo fundamental para construir dicha obra es el mencionado más arriba: la descripción del paisaje siempre virgen de los fenómenos. Esta manera tan particular de concebir la obra es la que invita a escuchar detrás de tal divisa las voces del método propio de la fenomenología de describir lo que aparece tal como aparece en la intuición. Esta consideración camusiana del arte, que además viene acompañada en el ensayo de 1942 con un análisis de la figura de Husserl y los principales conceptos de la corriente fenomenológica, es la que nos habilita a indagar su vínculo con la fenomenología, en particular la apropiación que realizará de su método característico, y la posibilidad de concebir su literatura, principalmente las obras referidas al ciclo de lo absurdo, como una descripción literaria del fenómeno de lo absurdo.

2. CAMUS, LA FENOMENOLOGÍA Y SU MÉTODO

Las relaciones que se pueden establecer entre la obra de Albert Camus y la tradición fenomenológica son variadas. Existen múltiples trabajos³ que exploran los vínculos de Camus con Edmund Husserl, Max Scheler, Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty, entre otros, y, sobre todo, existen infinidad de escritos en torno a la cercana y tumultuosa relación que el autor franco-argelino mantuvo con Jean-Paul Sartre. No obstante, nuestro interés reside en el particular tratamiento que Camus le da a la fenomenología husserliana en su ensayo *El mito de Sísifo* y, más precisamente, en los horizontes que dicho tratamiento despliega a fines de su ulterior apropiación del método que la caracteriza.

³ Para una profundización en las mentadas relaciones puede verse: Fiut (2009); Heffernan (2020) y Novello (2020).

En el ensayo de 1942 en torno a la figura mítica de Sísifo, Camus despliega una reflexión en la que señala a diversos autores y filosofías que se asemejan al pensamiento absurdo, pero que en algún momento de su desarrollo lo traicionan. Kierkegaard, Chestov y Husserl, entre otros, emprenden el camino de lo absurdo pero luego cometen un “suicidio filosófico” al recaer o bien en la “extremada racionalización de lo real que induce a fragmentarlo en razones-tipo” (Camus, *OCI*, 252), o bien en la “extremada irracionalización, que induce a divinizarlo” (252). Este doble movimiento de vindicación y crítica también alcanza a la consideración camusiana de la fenomenología. Según George Heffernan “la crítica de Camus a la fenomenología de Husserl abarca seis temas: intencionalidad, esencialismo, logicismo, intelectualismo, racionalismo y evidencia” (179). Estos temas, claramente delimitados y tratados en profundidad por Heffernan, constituyen el corazón de lo que Camus señaló como una “metafísica de consuelo” (250) que, a pesar de compartir con el espíritu absurdo ciertos abordajes del mundo compatibles (como la intencionalidad, la *epojé* y la descripción), deriva en “un brusco giro del pensamiento [que] reintroduce en el mundo una especie de inmanencia fragmentaria que restituye al universo su profundidad” (250).

Sin embargo, Camus sabe que una filosofía con el rigor característico de la fenomenología husserliana no puede ser criticada a la ligera y casi como un llamado de atención a sí mismo escribe: “¿Temeré haber llevado demasiado lejos un tema manejado con más prudencia por sus creadores?” (250). Podríamos decir que sí, que se ha extralimitado. La crítica a la fenomenología husserliana que podemos hallar en *El mito de Sísifo* ha sido seria y ordenadamente elaborada no solo en el artículo de Heffernan, sino también, con notable rigor, en el artículo “Camus, Husserl y el gusto por lo concreto” de Antonio Zirión Quijano. En ese excelente trabajo el autor reconstruye la mentada crítica, habiendo realizado previamente una exposición sucinta del pensamiento absurdo, y deja abierto un interrogante que nos interesa explorar:

Se comprende, claro está, que a Camus le resultara atractivo ese peculiar método que en cierto sentido reivindica la riqueza del universo, aunque al costo de desperdigarla en infinitos fragmentos inconexos, sin vincularla a un principio de explicación sistemática o de racionalización, y menos a una realidad trascendente, sobrenatural. Pero no está clara la contribución que podría hacer esa fenomenología sin metas o fines, restringida a un método vagamente definido, al pensamiento del absurdo, o cuál podría ser su participación en él. (406)

Zirión Quijano ve con claridad lo que seduce a Camus en la fenomenología: el método. No obstante, señala que no está clara la contribución que dicha fenomenología sin metas o fines pueda realizar al pensamiento absurdo. Es justamente este punto, que deja sugerido el autor, del que nos queremos ocupar y en el que vislumbramos un acercamiento significativo de Camus al pensamiento fenomenológico: ¿en qué reside el interés de Camus por un método sin metas o fines?, ¿cuál podría ser su utilidad para el autor franco-argelino?

En el apartado “Filosofía y novela” de *El mito de Sísifo* Camus profundiza en el rol característico del arte y explica que el creador sin mañana –modelo del hombre absurdo– busca imitar, repetir y recrear la realidad que es la suya, recorrer, agrandar y enriquecer la isla sin futuro que acaba de abordar (*OC I*, 284). El arte es una manera de recoger y apropiarse mediante imágenes de nuestra propia situación, no para explicarla o fundamentarla sino para comprenderla. La expresión artística, y en nuestro caso particular la literatura, no tiene por fin explicar, sino describir nuestra condición, recorrer esa isla sin futuro que es nuestra existencia. Camus asigna al hombre absurdo la siguiente tarea:

Para el hombre absurdo, *no se trata de explicar y resolver, sino de sentir y describir.*

Todo comienza con la indiferencia clarividente.

Describir, tal es la suprema ambición de un pensamiento absurdo. También la ciencia, llegada al término de sus paradojas, cesa de proponer y se detiene a contemplar y dibujar el paisaje siempre virgen de los fenómenos. (*OCI*, 284, resaltado nuestro)

“Describir [...] y dibujar el paisaje siempre virgen de los fenómenos” —dice Camus—, esta divisa no es inocente ni azarosa. El escritor conoce y está familiarizado con la fenomenología husserliana⁴. Pero, además, encontramos una feliz coincidencia: Camus habla de “dibujar el paisaje”, metáfora que Merleau-Ponty retoma en el ya citado “Prólogo” de la *Fenomenología de la percepción* en que distinguía la aproximación segunda de la geografía al paisaje y la vivencia en primera persona de este, propia de la fenomenología y, también, de otras disciplinas como la literatura. Es en este sentido que describir es la suprema ambición del pensamiento absurdo y la creación literaria es una forma de dibujar ese paisaje de los fenómenos circundantes. Más aún, en esta línea, continúa Camus resaltando y emparentando el método fenomenológico, tal como lo concebirá el fenomenólogo francés, con la actitud absurda:

Pensar es aprender de nuevo a ver, dirigir la propia conciencia, hacer de cada imagen un lugar privilegiado. Dicho de otra manera, la fenomenología se niega a explicar el mundo, quiere solamente una descripción de lo vivido. Coincide con el pensamiento absurdo en su afirmación inicial de que no hay verdad, sino solamente verdades [...] La conciencia deja en suspenso en la experiencia los objetos de su atención. Por su milagro, los aísla. A partir de entonces están al margen de todos los juicios. Es esta “intención” la que caracteriza a la conciencia. Pero la palabra no implica ninguna idea de finalidad; está tomada en su sentido de “dirección”, tiene solo un valor topográfico. (*OCI*, 248-249)

La fenomenología no explica, describe. La conciencia se “dirige” e “ilumina” con la intención que la caracteriza una región del mundo, un fenómeno, por su milagro, mediante la *epoché*, lo aísla y lo convierte en un lugar privilegiado para describirlo tal como se da en la intuición, explica Camus. Nosotros queremos sostener que la literatura camusiana pone en

⁴ Aunque es menester señalar, como bien indica Ziri6n Quijano (407-219) que tal acercamiento a la obra de Husserl parece estar mediado e influenciado por la lectura de *Las tendencias actuales de la filosofa alemana* de Georges Gurvitch.

funcionamiento esta intención⁵—comprendida en su acepción secundaria de dirección— y la conduce a un fenómeno que nos atañe a todos: el absurdo de la existencia, haciendo de este una imagen privilegiada que se dispone a describir. Esa función propia del arte literario Camus ya la había advertido en un escritor que admiraba como Proust⁶, por ello no casualmente escribía en sus *Carnets*: “Según Proust, no es que la naturaleza imite al arte. Es que el gran artista nos enseña a ver en la naturaleza lo que su obra, de manera irremplazable, ha sabido aislar” (*OC II*, 959). El artista, como el fenomenólogo, son topógrafos que buscan aislar una determinada imagen, una vivencia y mediante ella expresar el mundo, sus detalles y formas. Samantha Novello sostiene esta misma idea cuando afirma que:

Precisando meticulosamente las aventuras de la conciencia fuera y contra el poder abstrayente y devaluador de la razón metafísica, el pensamiento “humillado” de los fenomenólogos junto con el pensamiento absurdo de aquellos “novelistas-filósofos” como Proust (*OCI*, 237) comparten la capacidad única de restaurar la “prolijidad” del mundo (*OCI*, 249). La actitud filosófica del novelista consiste precisamente en el “enriquecimiento profundo” de la experiencia: crear es vivir dos veces (*OCI*, 284), lo cual se deriva de la primera evidencia de lo absurdo y puede asimilarse al fenomenológico “aprender de nuevo a ver”. Un gran novelista es un fenomenólogo en la medida que decida “escribir en imágenes en lugar de argumentos razonados” (*OC I*, 288). (Novello, 421)

⁵ Para señalar la comprensión limitada de Camus de algunas de las nociones fundamentales de la fenomenología como esta de ‘intención’, Ziriñ Quijano anota al pie en su artículo: “La aclaración camusiana de que la palabra ‘intención’ no tiene sentido de finalidad, sino que solo está tomada en su sentido de ‘dirección’, y ‘no tiene más valor que el topográfico’ (130/155), revela una comprensión muy pobre de la intencionalidad, cuyo carácter más propio —su capacidad de albergar y dar sentido— no sale a relucir en la exposición en ningún momento. La conciencia se limita al papel de apuntador y destacador de objetos” (408).

⁶ Para profundizar en la relación de Marcel Proust con la fenomenología puede verse “¿Proust filósofo? La *Recherche* como filosofía de lo sensible” (Buceta).

En ese texto Novello señala, entre otras cosas, una coincidencia notoria entre Camus y la fenomenología que ya supo advertir Roberto Walton: la exigencia de “aprender de nuevo a ver”⁷. Esta divisa está ligada, fundamentalmente, al método propio de la fenomenología y, por lo que el mismo Camus señala, al del pensamiento absurdo. Walton además lo emparenta con el concepto de intención propio de la fenomenología:

En la estela de esta inspiración camusiana, Merleau-Ponty ha podido decir que todo presente originario y viviente coincide con el acontecimiento por el cual las cosas o los hechos encuentran una intención significativa que los comprende, y sin la cual no podrían manifestarse, o bien una intención significativa encuentra en ellos la posibilidad de expresarse, de tal modo que no hay cosas o eventos sin un mundo de significados ni mundo de esta índole sin cosas o eventos. Además toda intención que comprende las cosas es una intención humana, en tanto que el ser humano se resuelve en un haz de intenciones, de tal modo que no hay seres humanos sin mundo ni mundo sin seres humanos. Y toda intención que comprende las cosas solo puede proyectarse desde un nuevo presente viviente, que escapa a lo ya dado e instituye una nueva perspectiva para la articulación, es decir, para aprender de nuevo a ver el mundo, de modo que no hay mundo sin tiempo ni tiempo sin mundo (17).

⁷ En el discurso inaugural del coloquio internacional realizado en 2010 en Buenos Aires en homenaje a Albert Camus con motivo de los 50 años de su muerte, Walton afirmaba: “La exigencia de ‘aprender de nuevo a ver’, formulada por Camus en 1942, reaparece literalmente tres años después en la *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty. Aparece en posiciones claves al inicio y al término de la obra. En el Prefacio se lee: ‘La verdadera filosofía es volver a aprender a ver el mundo, [...]’. Y en el último párrafo de la obra, al reflexionar sobre las cosas a las que no podemos negarnos y las interrelaciones que no podemos evitar, Merleau-Ponty incluye esta nueva referencia a Camus: ‘Hay cosas que se presentan, irrecusables, hay esta persona amada delante de ti, hay estos hombres que existen, esclavos, en torno de ti, y *tu* libertad no puede quererse sin salir de su singularidad y sin querer *la* libertad. Ya se trate de cosas o de situaciones históricas, la filosofía no tiene otra función que la de volver a enseñarnos a verlas bien’. Asimismo, Merleau-Ponty retorna sobre este tema en los primeros párrafos de su obra póstuma *Lo visible y lo invisible*. Ahí escribe: ‘Es verdad a la vez que el mundo es *lo que nosotros vemos*, y, sin embargo, es necesario que aprendamos a verlo’” (16-17).

Walton identifica y expresa con claridad una posible clave fenomenológica con la que leer la obra de Camus, cuando afirma que toda intención que comprende las cosas solo puede proyectarse desde un nuevo presente viviente e instituye una nueva perspectiva para la articulación, es decir, para aprender de nuevo a ver el mundo. Esta nueva perspectiva –en este caso la de Albert Camus, según la que la intención comprende las cosas y articula una nueva forma de ver el mundo– es la literatura por él escrita en la que se instituye una expresión novedosa de determinados fenómenos. La literatura camusiana es, en muchas de sus expresiones, una articulación creativa, una nueva forma de ver, de acercarse, a determinados fenómenos. La dirección de su conciencia –como llamaba Camus a la intención– desplegará una topografía de diversos fenómenos, ya sea del absurdo, como en el caso de *El extranjero*, de la rebelión y la solidaridad, como en *La peste*, o de la infancia y la pobreza, como en *El primer hombre*⁸. Esta topografía que se despliega en sus obras de los diversos temas es a lo que hacía referencia Novello, cuando mencionaba que el novelista es un fenomenólogo en la medida que escribe en imágenes en lugar de argumentos razonados.

Según Michel Onfray el valor del método fenomenológico es aprendido por Camus a su más temprana edad cuando su mentor, Monsieur Germain, lee a los pequeños estudiantes *Les croix des bois* de Roland Dorgelès. En la experiencia de lectura de ese texto Camus se apropia de un método que le valdrá para su propia producción literaria:

⁸ En el caso particular de *El primer hombre*, Michel Onfray pone de manifiesto el intento camusiano por ofrecer una fenomenología literaria del universo de su infancia señalando que: “La obra se plantea la siguiente pregunta: ¿Cómo alejarse del contexto de pobreza de la propia infancia, pero manteniéndose fiel a este? Y la respuesta es: contando la genealogía histórica y la *fenomenología literaria* de dicho universo, detallando la cotidianidad de la gente pobre y, luego, llevando más alto, más lejos y con más fuerza, los valores de este pueblo, que el filósofo hace propios: el honor, la dignidad, la simplicidad, la privación, la fraternidad, la austeridad, y la capacidad de vivir una vida que representa la única propiedad. También se puede permanecer fiel al contexto de pobreza del que se proviene explicando el rol que tuvo aquella infancia en la formación de una sensibilidad filosófica y política” (124, el resaltado es nuestro).

Dorgelès propone una fenomenología no filosófica de la guerra, una fenomenología inmanente, radicalmente inmanente. Él no teoriza, narra; no diserta, muestra; no parlotea [*verbigère*]; describe. Camus se convertirá en fenomenólogo en esa tradición: narrar, mostrar, describir sin efectos conceptuales, sin excesos retóricos. Con Dorgelès, la guerra no es sublimada por el hermoso estilo de una bella literatura, al estilo de Jünger, se dice estrictamente. El crimen de *El extranjero* será narrado con la misma tinta fenomenológica invisible. (Onfray 55)

Onfray señala, aunque no explora, lo mismo que aquí intentamos desplegar: la apropiación camusiana del método fenomenológico. El apartado que contiene este pasaje se titula “Una tinta fenomenológica invisible” y hace referencia a la obra del franco-argelino, en particular a *El extranjero*, del que nos ocuparemos en el próximo punto. Esa obra está escrita de tal manera que puede advertirse un estilo fenomenológico subyacente, invisible, pero presente. En ella asistimos a una descripción literaria del absurdo de la existencia, a una topografía del problema del sentido. Según Onfray, Camus se convertirá en fenomenólogo en esa tradición de narrar, mostrar y describir sin efectos conceptuales ni excesos retóricos. Mediante la literatura es que Camus logrará estructurar esa articulación primera de la realidad que se da en la narración como práctica propia.

3. *EL EXTRANJERO Y LA EXPRESIÓN LITERARIA* DEL ABSURDO DE LA EXISTENCIA

En la introducción señalábamos aquel pasaje destacable de *Fenomenología de la percepción* en que Merleau-Ponty afirmaba que la fenomenología es laboriosa como las obras de Balzac, Proust, Valéry o Cézanne, ya que comparte con ellas, entre otras características, la misma voluntad de captar el sentido del mundo. Esa voluntad es, desde nuestra perspectiva, la actitud distintiva de todo quehacer filosófico. La tarea esencial de toda filosofía supone la captación del sentido y su posterior expresión. Esta idea está presente en

el corpus merleau-pontiano y puede rastrearse hasta su maestro, Edmund Husserl, quien suponía que dicho quehacer filosófico implicaba asumir la tarea fundamental que imponía “la experiencia pura y, por así decirlo, aún muda, que debe ser llevada a la expresión pura de su propio sentido” (77).

Esta tarea que Husserl imponía a la filosofía –la de llevar la experiencia a la expresión propia de su sentido– es distinguible en nuestro fenomenólogo Albert Camus. En el pensador franco-argelino también existe una inquietud por llevar a la expresión su experiencia y tal expresión alcanza su cristalización en *El extranjero*. Dicha experiencia, aquella que será llevada a la expresión propia de su sentido, puede rastrearse en sus *Carnets*:

¿Qué significa ese súbito despertar –en esa habitación oscura– con los ruidos de una ciudad de pronto extranjera? Y todo me es extraño, todo, sin un ser que sea mío, sin un lugar donde cerrar esta llaga. ¿Qué hago aquí, a qué van estos gestos, estas sonrisas? No soy de aquí –tampoco de otro lugar–. Y el mundo es solo un paisaje desconocido donde mi corazón ya no encuentra apoyo. Extranjero, quién puede saber lo que esta palabra significa. Extraño, reconocer que todo me es extraño [...] Todo el resto, todo el resto, ocurra lo que ocurra, es indiferente. (*OC II*, 906)

Camus escribe estas palabras en marzo de 1940, cuando comienza a ser secretario del *Paris Soir* y justo dos años antes de la publicación de *El extranjero*. Sabemos que en ese año ya había sido abandonada *La muerte feliz* (obra precursora e inacabada de *El extranjero*) y que se encuentra redactando la historia de Meursault que será terminada tres meses después de esa anotación⁹. Esta referencia es de vital importancia para entender que el autor de *El extranjero* vivencia en carne propia la extrañeza que caracteriza al héroe de la novela. La sensación de “estar de más”, sentirse un *outsider*, descubrir que todo es extraño, que se siente extranjero, que todo le es indiferente, suponen un conjunto de experiencias que Albert Camus

⁹ Esto lo conocemos con certeza, porque en mayo de 1940 Camus escribe en sus *Carnets*: “El extranjero está terminado” (*OC II*, 914).

atravesó, escribe: “*El extranjero* describe la desnudez del hombre frente al absurdo” (*OC II*, 955). En estos términos esa experiencia es llevada a la expresión propia de su sentido mediante la creación artística que supone la novela iniciática del autor. No es casual que el personaje central esté plagado de rasgos autobiográficos¹⁰, lo que sugiere que Camus, tal como señalaba en *El mito de Sísifo*, buscaba “imitar, repetir, y recrear la realidad que es la suya” (*OCI*, 284)¹¹. *El extranjero* como novela puede ser abordada desde múltiples perspectivas y admite variados análisis. Aquí nos limitaremos a señalar cómo la narración logra llevar a la expresión, mediante una descripción literaria presente en algunos pasajes, el fenómeno de lo absurdo de la existencia.

Meursault, luego de haber cometido su crimen es ingresado en la cárcel en la que permanecerá a la espera de su juicio, allí experimenta, en ese cautiverio, una vivencia muy concreta del sin sentido de la existencia. Camus escribe:

Cuando entré en la cárcel me quitaron el cinturón, los cordones de los zapatos, la corbata y todo lo que llevaba en los bolsillos, especialmente los cigarrillos. Una vez en la celda pedí que me los devolvieran. Pero se me dijo que estaba prohibido. Los primeros días fueron muy duros. Quizá haya sido esto lo que

¹⁰ Puede señalarse por ejemplo que Meursault, como Camus, es huérfano de padre, vive en Argel y ha tenido un altercado con unos árabes en la playa, entre otras experiencias. También es curioso que la amante de Camus lleve el nombre y el apellido de su abuela materna (Marie Cardona) y Raymond el apellido de su abuelo materno (Sintès). Estos son algunos, entre otros, de los elementos autobiográficos que nos invitan a pensar que la ficción de *El extranjero* es un esfuerzo del autor por reapropiarse artísticamente.

¹¹ En relación con la consideración de Camus sobre la vinculación entre la experiencia del artista y su obra es relevante citar lo que señalaba sobre dicho vínculo y que abona la teoría de que *El extranjero* es una obra que tiene su anclaje en su experiencia. En agosto de 1938 Camus escribía: “Artista y obra de arte. La verdadera obra de arte es aquella que dice menos. Hay cierta relación entre la experiencia global de un artista, su pensamiento + su vida (su sistema, en cierto sentido –omisión hecha de lo que la palabra implica de sistemático–), y la obra que refleja esa experiencia. Esa relación es mala cuando la obra de arte presenta toda la experiencia adornada de literatura. Esa relación es buena cuando la obra de arte es una parte tallada en la experiencia, faceta de diamante donde el brillo interior se resume sin limitarse. En el primer caso, hay sobrecarga y literatura. En el segundo, obra fecunda a causa de toda la experiencia sobreentendida cuya riqueza se adivina” (*OC II*, 862).

más me abatió. Chupaba trozos de madera que arrancaba de la tabla de la cama. Acarreaba durante todo el día una náusea perpetua. No comprendía por qué me privaban de aquello que no hacía mal a nadie. Más tarde comprendí que también formaba parte del castigo. Pero en ese momento ya me había acostumbrado a no fumar más y ese castigo había dejado de ser tal para mí. Fuera de estas molestias no me sentía demasiado infeliz. Una vez más todo el problema consistía en matar el tiempo. (*OCI*, 186)

Este pasaje, que en una primera lectura podría pasar desapercibido, encierra algunos puntos destacables que es preciso señalar. En primer lugar, se advierte que Meursault, antes de ser ingresado en la celda, es despojado de toda posesión mundana (los cigarrillos, el cinturón, la corbata y todo lo que lleva en los bolsillos). Este despojo sitúa al personaje al margen del mundo humano, cultural, y lo deja aislado y enfrentado con su propia existencia. En ese encarcelamiento acarrea –en un claro guiño a su coetáneo Sartre– una náusea perpetua. El ingreso a su celda, a la prisión, es una gran metáfora que recorre el libro de modo subliminal que supone que existir es estar prisionero¹². Esa sensación de experimentar la existencia como prisión es la que llevará a Meursault a vivenciar una monotonía en que todo es absurdo y, por lo tanto, el hombre puede habituarse a cualquier dinámica vital. Como aquel Sísifo condenado a hacer todos los días la misma tarea que, finalmente, iguala un día con otro, Meursault expresa que:

No había comprendido hasta qué punto los días podían ser a la vez largos y cortos. Largos para vivirlos sin duda, pero tan distendidos que terminaban por

¹² Esta metáfora reaparecerá aún con más fuerza en *La peste* que lleva aquel epígrafe de Daniel Defoe citado por Camus que anticipa que “es tan razonable representar una especie de encarcelamiento por otro como representar cualquier cosa que existe realmente por algo que no existe” (*OC II*, 33). Sabemos muy bien que ese encarcelamiento es la existencia sin sentido, por esto mismo, en aquella anotación citada en que Camus afirmaba que *El extranjero* describe la desnudez del hombre frente al absurdo, él agregaba luego que: “*La peste*, la equivalencia profunda de los puntos de vista individuales frente al mismo absurdo” (*OC II*, 955). Conocemos también que Camus pensó en titular dicha novela “Los prisioneros” (*OC II*, 958) y que esa metáfora recorre también la obra del 47.

desbordar unos sobre otros. Perdían su nombre. Las palabras ayer y mañana eran las únicas que conservaban un sentido para mí.

Cuando un día el guardián me dijo que estaba allí hacía cinco meses, le creí, pero no lo comprendí. Para mí era, sin cesar, *el mismo día* que se desarrollaba en mi celda y *la misma tarea* que proseguía. (OC I, 187-188, las cursivas son nuestras)

El mismo día y la misma tarea. Meursault-Sísifo sabe que la vida carece de sentido, un día es igual a otro, la existencia es una prisión, pesa sobre nosotros la culpa de venir al mundo sin saber para qué. Esa culpa, que en el libro toma la forma del castigo por el asesinato, es la culpa de existir. Esta misma falta de sentido, este absurdo que brota en cada pasaje que Meursault narra, es lo que explica su constante apatía por casi todo que se manifiesta como una constante indiferencia¹³. Si el mundo es absurdo entonces una actitud coherente ante esa certeza es la indiferencia. Ante la ausencia de valores todo queda igualado, no hay posibilidad de diferenciación, de discriminación de jerarquías. Por ello, a lo largo del relato, Meursault se muestra indiferente en diversas situaciones como ante

¹³ Es menester señalar que Meursault se muestra indiferente ante toda convención social, por ejemplo, dar o no dar testimonio en favor de Raymond ante la ley, casarse o no con Marie, ir o no ir a trabajar a Paris. Todas estas situaciones están ligadas a un sentido convencional, establecido por una comunidad, por lo tanto, absurdo, infundado o, mejor dicho, fundado en la ficción racional. No obstante, existen algunas situaciones ante las que Meursault no permanece indiferente, sino, por el contrario, muestra un interés notorio. Estos pasajes, en general, están referidos al deseo que siente el héroe por Marie cuando la ve con su vestido a lunares, cuando desea poseerla, o también cuando desea ser visitado por ella mientras está en la cárcel. También, disfruta con pasión de caminar por los muelles o de fumar mientras ve pasar a la gente. Esto puede explicarse porque esas experiencias tienen que ver con una raigambre corporal, un sentido propio de la contingencia, el mar, el sol, el deseo sexual, etc., son propias de nuestra corporalidad, es decir, de nuestra situación mundana. No es casual que cualquier vinculación con lo corporal, las sensaciones y los deseos, generen en Meursault *pasión*, esto es perfectamente coherente con nuestra situación encarnada. Es posible hallar un sentido en la contingencia, la defensa de esa tesis es la que emprenderá Camus en el ciclo de la rebeldía y para explorar esta idea puede verse “Entre filosofía y literatura: Albert Camus y la transición de la existencia absurda hacia la comunidad solidaria” (Buceta).

el pedido de matrimonio de Marie (OC I, 165), la solicitud de amistad de Raymond (157, 159), la posibilidad de comparecer como testigo ante la ley (162), o la posibilidad de ascender en su trabajo (164-5). Esta actitud es la que lo convierten en un *outsider*, un verdadero extranjero (*étranger*), es decir, aquel que desconoce las dinámicas propias de una sociedad y las observa desde fuera, con extrañeza. Su indiferencia no es más que la manifestación del fenómeno de la absurdidad del mundo. Ser indiferente es ser coherente ante un mundo que carece de sentido. Meursault es quien, implícita e involuntariamente, no participa del pacto social que imprime sentido a una comunidad humana. Esta actitud se explica a partir de la lectura del trabajo póstumo de Nietzsche –uno de los autores más influyentes en Camus– *Sobre la verdad y la mentira*. En ese texto de 1873 el filósofo sostiene que la verdad es creada por la capacidad humana de ficcionar (*Verstellung*), cuyo objetivo es establecer ciertas designaciones de las cosas homogéneamente aceptadas como válidas para trazar así la frontera entre verdad y mentira y lograr un marco de seguridades donde la vida humana pueda desarrollarse. Meursault simboliza la amenaza a ese consenso en que la vida en comunidad evoluciona. El peligro que él representa puede advertirse en la obra, por ejemplo, cuando el procurador acusa a Meursault de haber enterrado a su madre con corazón criminal (197) o cuando se le critica pasear con Marie, bañarse con ella en el mar y divertirse al día siguiente del entierro de su madre (199). Estos señalamientos por parte de la comunidad evidencian que lo grave del crimen de Meursault no reside en haber asesinado al árabe, sino en su indiferencia frente a la escala de valores sostenida por la sociedad (que él desconoce) que lo acoge.

Lo absurdo se manifiesta para Meursault también en la mímica de quienes juegan¹⁴ los roles durante el juicio en que será condenado. Como

¹⁴ En línea con el texto de Nietzsche, es menester señalar lo significativo del juego de roles en la dinámica social. Para ello la palabra inglesa *play* es de gran utilidad por su triple significación como obra de teatro, juego, y rol o papel teatral (entre otros significados de esta multívoca palabra). En las obras de teatro los roles o papeles que cada personaje encarna contribuyen a la construcción de su sentido. Cada uno tiene que caracterizar su papel para escenificar la ficción. El teatro funciona como gran metáfora de la dinámica social en tanto que, como Nietzsche prefiguraba, cada uno

un espectador de su propio destino mira como desde fuera el acto social que lo implica directamente y muestra incomprensión, extrañeza. Al inicio del cuarto capítulo de la segunda parte, en que nos encontramos con los alegatos del procurador y del defensor, Meursault piensa:

Durante los alegatos del procurador y de mi abogado, puedo decir que se habló mucho de mí y quizá más de mí que de mi crimen. ¿Eran muy diferentes, por otro parte, esos alegatos? El abogado levantaba los brazos y defendía mi culpabilidad, pero con excusas. El procurador tendía las manos y denunciaba la culpabilidad, pero sin excusas. Una cosa, empero, me molestaba vagamente. Pese a mis preocupaciones estaba a veces tentado de intervenir y el abogado me decía entonces: “Cállese, conviene más para su caso”. En cierto modo parecían tratar el asunto con prescindencia de mí. Todo se desarrollaba sin mi intervención. Mi suerte se decidía sin que se tome en cuenta mi opinión. De vez en cuando sentía deseos de interrumpir a todos y decir: “Pero, al fin y al cabo, ¿quién es el acusado? Es importante ser el acusado. Y yo tengo algo que decir”. Pero, reflexionándolo bien, no tenía nada que decir. Por otro parte, debo reconocer que el interés que uno encuentra en atraer la atención de la gente no dura mucho. (198)

Meursault afirma que se habló mucho de él y quizá más de él que de su crimen. Esto está en consonancia con la potencial amenaza que supone Meursault, no tanto por sus actos sino por su falta de voluntad para jugar el papel que le toca representar, esa apatía es lo condenable, en tanto pone en riesgo el sentido ficcionado, convencional. Sin embargo, lo central de este pasaje reside en la expresión de la vivencia del protagonista, no solo de lo absurdo del debate judicial en que procurador y defensor utilizan argumentos muy similares o difíciles de distinguir para sostener lo contrario, sino también por las mímicas teatrales (levantar los brazos, tender las manos) para caracterizar el rol que les toca en la ficción judicial

juga un papel en la construcción de un sentido convencional. No obstante, esos roles caracterizados por cada uno de los actores son ficticios, convencionales. Esto explica, de algún modo, la pasión que acompañó toda su vida a Camus por el drama teatral.

y que Meursault experimenta como una película que ha perdido el sonido y en la que cuesta comprender el sentido de lo que sucede, es decir, como algo absurdo. Esta mímica o esta gestualidad nos remite directamente a la sensación de náusea o absurdo de *El mito de Sísifo* que describía Camus:

Un hombre habla por teléfono detrás de una mampara de cristal; no le entendemos, pero vemos su mímica sin sentido: nos preguntamos por qué vive. Ese malestar ante la inhumanidad del hombre, esa incalculable caída ante la imagen de lo que somos, esa “náusea”, como la llama un autor de nuestros días, es también lo absurdo. (229)

La descripción literaria del juicio, de los alegatos, de las mímicas de los actores, es la pincelada mediante la cual Meursault expresa lo absurdo de la situación y frente a la que se siente un espectador, situación que lo implica (incluso de modo absoluto en tanto que lo llevará a la muerte) pero de la que se siente extranjero, *outsider*, extraño. Por eso mismo, ante el deseo de intervenir en esa obra (*play*) que no comprende descubre que “no tenía nada que decir”. Ante la manifestación de un mundo absurdo Meursault no tiene palabra (*logos*) que proferir.

4. CONCLUSIÓN

En sus *Carnets* Camus escribía: “Solo se piensa por imágenes. Si quieres ser filósofo, escribe novelas” (*OC II*, 800) y, más adelante: “los sentimientos, las imágenes multiplican la filosofía por diez” (936). Estas postulaciones, escritas a temprana edad, marcan la impronta camusiana para pensar no solo la obra de arte, sino la filosofía. La imagen, precisamente la imagen configurada en la novela, tiene una potencia de significación inigualable en tanto multiplican por diez una idea. Además, es mediante la imagen que se piensa y no fuera de ella. Estas anotaciones de los años 1936 y 1941 son reasumidas y sintetizadas de un modo magistral casi al final del ensayo de 1942 sobre Sísifo en que Camus escribe en relación con la obra de arte:

Es como una repetición monótona y apasionada de los temas ya orquestados por el mundo [...] Sería un error ver en ello un símbolo y creer que la obra de arte puede considerarse un refugio ante lo absurdo. Es en sí misma un fenómeno absurdo y se trata solo de describirla. No ofrece una salida al mal del ánimo. Es, por el contrario, uno de los signos de ese mal, que le repercute en todo el pensamiento de un hombre. Pero, por primera vez, hace salir al espíritu de sí mismo y lo pone frente a otro, no para que se pierda, sino para mostrarle con un dedo preciso el camino sin salida por el que se han adentrado todos. (*OCI*, 284-285)

La obra de arte es el modo de expresar los temas ya orquestados por la experiencia sensible que tenemos del mundo. Lejos de considerar el arte un modo de evasión de la realidad, un refugio, para Camus la expresión artística nos reenvía a la experiencia que tenemos del mundo, es una forma de manifestación de las vivencias. Dado que el mundo es absurdo o se muestra absurdo, el arte no puede ser otra cosa que una repetición monótona, de imitación, de la realidad propia de cada uno. En este sentido Proust es referido como aquel que intenta fijar las aventuras de una conciencia que navega en el absurdo mar de una existencia efímera y carente de sentido (Camus, *OCI*, 284).

Así como su admirado Proust, Camus intenta llevar a la expresión literaria el absurdo que se manifiesta en su experiencia. Pero, en todo esto, y como nos sugería Zirión Quijano, ¿cuál es el valor de un método sin fines ni metas como la fenomenología?, ¿qué utilidad puede tener para Camus? Esa expresión artística del absurdo es un trabajo, una creación, “para nada”, es un intento por modelar con arcilla, algo efímero que, al mismo tiempo, puede constituir para los siglos una sabiduría difícil pero necesaria para la posteridad (297). Camus es un escritor-filósofo¹⁵ que utiliza el lenguaje literario para manifestar el tesoro de lo sensible y, de esa manera, erige a la literatura como una forma de exploración de lo sensible que permite describir

¹⁵ Para ahondar en la consideración de Albert Camus como escritor-filósofo véase *Camus, Sartre, Baricco y Proust. Filósofos-escritores & escritores-filósofos* (Buceta), en que se explora la figura de los escritores-filósofos y los filósofos-escritores.

y expresar las vivencias. La fenomenología le aporta algunas herramientas como la *epoché*, la intención, a partir de las cuales construir una topografía de la experiencia sensible haciendo de algunas de sus imágenes un lugar privilegiado que pueda ser expresado literariamente. Justamente, dado que la obra es absurda en sí misma y no es más que una escultura efímera que puede apenas servir como una sabiduría difícil para la posteridad, es que no precisa de fines o metas ya que se crea sin un mañana, se hacer arte “para nada” o, mejor dicho, para llevar a palabra las vivencias del existente, en este caso particular, el absurdo.

En conclusión, Camus hace fenomenología en la medida en que se vale de *El extranjero* para elaborar una descripción literaria del fenómeno de lo absurdo y materializar, de alguna manera, aquella visión del arte que expresaba en el prólogo de una de sus propias obras a la que guardaba más afecto y en la que afirmaba que “toda la obra de un hombre no es otra cosa que esa larga marcha para recobrar, por los rodeos del arte, las dos o tres imágenes sencillas y grandes a las cuales el corazón se abrió una primera vez” (OCI, 38).

BIBLIOGRAFÍA

- BUCETA, MARTÍN. “Merleau-Ponty y la filosofía de lo sensible como literatura”. *Tábano*, n.º 16, 2020, pp. 25-39.
- . *Camus, Sartre, Baricco y Proust. Filósofos-escriutores & escritores-filósofos*. Buenos Aires: SB, 2021
- . “¿Proust filósofo? La *Recherche* como filosofía de lo sensible”. *Recial*, vol. XII, n.º 19, 2021, pp. 28-43.
- . “Entre filosofía y literatura: Albert Camus y la transición de la existencia absurda hacia la comunidad solidaria”. *Revista Humanidades*, vol. 12, n.º 2, 2022, pp. 84-94.
- . “Fenomenología y literatura: hacia una descripción literaria del fenómeno o cómo decir el mar”. *Escritos*, vol. 30, n.º 65, 2022, pp. 357-371.
- CAMUS, ALBERT. *Ceuvres complètes I: 1931-1944*. Editado por J. Lévi- Valensi y otros. París: Gallimard, 2006.
- . *Ceuvres complètes II: 1944-1948*. Editado por J. Lévi- Valensi y otros. París: Gallimard, 2006.
- FIUT, IGNACY S. “Albert Camus: Phenomenology and Postmodern Thought”. *Analecta Husserliana*, en *Phenomenology and Existentialism in the XXth Century*, vol. 104, 2009, pp. 341– 354.
- HEFFERNAN, GEORGE. “Camus and Husserl and the Phenomenologists”. *Brill’s companion to Camus. Camus among the Philosophers*. Editado por Matthew, Sharpe y otros. Boston: Brill, 2020.
- HUSSERL, EDMUND. *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge, Husserliana*, vol. I. Den Haag: Nijhoff, 1950.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Phénoménologie de la Perception*. París: Gallimard, 1945.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Sobre la verdad y la mentira*. Buenos aires: Miluno, 2019.
- NOVELLO, SAMANTHA. “Love, Ressentiment and Resistance: Albert Camus’s Phenomenology of Action”. *Brill’s companion to Camus. Camus among the philosophers*. Editado por Matthew, Sharpe y otros. Boston: Brill, 2020.
- ONFRAY, MICHEL. *L’ Ordre libertaire. La vie philosophique d’Albert Camus*. París: Flammarion, 2012.

WALTON, ROBERTO. “Presentación”. *Albert Camus. Una visión y un pensamiento en evolución actas del coloquio internacional Buenos Aires 2010*. Buenos Aires: Tejuelo editores, 2013, pp.15-17.

ZIRIÓN QUIJANO, ANTONIO. “Camus, Husserl y el gusto por lo concreto”. *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. 3, monográfico 6, 2015, pp. 397-419.

