



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
FACULTAD DE HUMANIDADES**

**LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS**

**T E S I S**

**La tragedia del Sísifo existencialista: estudio comparativo entre *El túnel* de Ernesto Sábato y *El extranjero* de Albert Camus**

Que para obtener el título de:

**Licenciado en Letras Latinoamericanas**

Presenta:

**Rafael Mazón Ontiveros**

Asesor:

**Mtro. Juan Carlos Vásquez Pérez**

**Toluca, Estado de México, 2020**

*Hagamos lo que hagamos, la desmesura guardará siempre su sitio en el corazón del hombre, en el lugar de la soledad.*

*Todos llevamos en nosotros nuestros presidios, nuestros crímenes y nuestros estragos. Pero nuestra tarea no está en desatarlos a través del mundo; está en combatirlos en nosotros mismos y en los otros.*

*Albert Camus, El hombre rebelde.*

## Índice

Introducción.....	5
-------------------	---

### Capítulo I

#### EXISTENCIALISMO: ANTECEDENTES Y SUPUESTOS

1.1. Definición de existencialismo humanista.....	18
1.2. Contexto histórico.....	23
1.3. Manifestaciones literarias del existencialismo.....	28

### Capítulo II

#### DEFINICIÓN DE LOS CONCEPTOS DEL EXISTENCIALISMO Y DEL ESQUEMA TRÁGICO ARISTOTÉLICO

2.1. La rebeldía.....	37
2.2. El absurdo.....	43
2.3. La transición del absurdo a la rebeldía.....	56
2.4. La nada.....	61
2.5. Tragedia griega y existencialismo.....	66

### Capítulo III

#### ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE *EL TÚNEL* DE ERNESTO SÁBATO Y *EL EXTRANJERO* DE ALBERT CAMUS

3.1. La nada.....	74
3.2. El absurdo y el mito de Sísifo.....	77

3.3. El tránsito del absurdo a la rebelión y tragedia.....	88
CONCLUSIONES.....	103
BIBLIOGRAFÍA.....	109

## Introducción

*El túnel*, novela publicada en 1948 por el escritor argentino Ernesto Sábato, ha sido interpretada, principalmente, siguiendo dos líneas de interpretación muy diferentes entre sí: el psicoanálisis y el de la filosofía existencialista. Ejemplos del primero son los trabajos *Los cuatro sueños de Castel en "El túnel" de Ernesto Sábato* realizado por Agustín Seguí en 1988, en el cual el investigador habla sobre la inutilidad de los preceptos existencialistas para explicar ciertos aspectos de la novela del escritor argentino, como lo son los sueños que Juan Pablo Castel tiene a lo largo de la misma; Sergio Rodolfo Juárez López realiza, en 2005, un recorrido por la obra narrativa de Sábato para tratar a los protagonistas a partir de esquemas psiquiátricos, llegando a la conclusión de que estos sufren de neurosis obsesiva; el único proyecto de investigación realizado en 1993 en la Universidad Autónoma del Estado de México, con motivo de *El túnel* de Ernesto Sábato es el proyecto de María Elena Arias Tapia titulado *El crimen, encarnación de la angustia de Juan Pablo Castel, protagonista de "El túnel" de Ernesto Sábato*, en el cual la autora realiza una caracterización psicológica de los personajes, y analiza la influencia del inconsciente del autor en la obra.

La metodología del psicoanálisis estudia al personaje de Ernesto Sábato desde el cuadro clínico de la paranoia o la esquizofrenia, apreciando una importante carga sexual en cada uno de sus actos agresivos:

La conducta de un Castel y de un Vidal Olmos se explica completa y coherentemente a partir del cuadro clínico de la paranoia que mediante conceptos como el de "angustia existencial"; la soledad y la incomunicación tienen una carga mucho más sexual que filosófica, y aparecen más determinadas por la agresividad y el sadismo que por el nihilismo del mundo contemporáneo o algo semejante (Seguí, 1992: 1).

También, el psicoanálisis realiza una caracterización de Juan Pablo Castel usando términos sacados de diccionarios de psicología, o hablando sobre el papel trascendental del inconsciente del autor en su obra; bases ambas del proyecto de investigación realizado por María Elena Arias Tapia. Al igual que la aplicación del término clínico de neurosis obsesiva a Juan Pablo Castel:

A diferencia del perfil histórico, que solicita atención y su comportamiento se vuelve dinámico en función de la captura de dicha atención, el obsesivo reclama esa atención porque considera merecerla, sin inmutar su comportamiento, sustentándolo en razonamientos previos y calculados que él da por verídicos (Juárez López, 2005: 92).

Nosotros seguiremos la otra línea de investigación, la de la interpretación de la obra a partir del existencialismo filosófico, pues nuestra lectura de *El túnel* se basa, principalmente, en la filosofía. El estudio más cercano a nosotros, tanto espacial como temporalmente hablando, es el realizado por Wendy Guadalupe Mejía Gaona, titulado *Elementos existencialistas presentes en “El túnel” de Ernesto Sábato*, en el cual la autora interpreta la novela del escritor argentino a partir de una perspectiva existencialista, analizando ideas como la subjetividad, la soledad, la angustia, el libre albedrío y el mito de Sísifo camusiano, basándose en los personajes de Juan Pablo Castel, María Iribarne y Allende.

Tomando en cuenta este trabajo predecesor, nosotros hemos querido ir más lejos en nuestro estudio. El mismo Ernesto Sábato menciona en *Antes del fin*, cuando nos habla sobre la publicación de *El túnel* en Francia gracias a una iniciativa de Camus, que: “cuánto le debo a aquel escritor genial, con quien compartiría luego inquietudes metafísicas y éticas” (2002: 44-45). Entonces, ¿qué nos impedía realizar un estudio comparativo de las semejanzas y diferencias de estos dos autores tan cercanos ideológicamente, pues las obras de ambos reflexionan sobre

la desolación del ser humano enfrentado a los magnicidios bélicos o a las dictaduras totalitarias del siglo, aunque estén separados geográfica y lingüísticamente, con la intención de obtener una interpretación más honda de ambas?

Entre la novelística de Albert Camus hemos escogido tomar *El extranjero*, pues creemos guarda semejanzas claras con la novela de Sábato: publicadas en la misma década, ambas con protagonistas que cometen un asesinato, con una particular relación amorosa con un personaje femenino llamado de manera similar (María/Marie), ambos terminan en prisión o no tienen ningún tipo de fe religiosa. En cuanto a la interpretación de la novela de Camus seguimos el trabajo de Roberto Ángel (2007), el cual plantea una lectura de ésta a partir de los conceptos de la filosofía de Nietzsche y de la visión filosófica de Jean Paul Sartre. Tomamos las interpretaciones del pensamiento camusiano realizadas por Marcelo Torino (2017) y Enrique Cejuda Borrego (2003), las cuales se inclinan por ver las ideas de Albert Camus como parte de una visión vitalista de la vida, no de un simple absurdismo, interpretando *El hombre rebelde* como una filosofía moral del límite.

Parte de nuestra intención al realizar el presente estudio es proponer una interpretación novedosa y original del corpus de obras escogido, por lo que creemos necesario alejarnos de las lecturas canónicas, y hasta clásicas, que se han realizado no solamente de las novelas, sino del mismo existencialismo. El estudioso de la literatura podrá notar que no recurrimos a los principales estudiosos de esta corriente filosófica, pues los trabajos que recuperamos responden a dos parámetros: primero, son estudios relativamente recientes, casi todos publicados en el siglo XXI; segundo, algunos de ellos son locales, es decir, provenientes del mismo lugar de donde surge el nuestro. Creemos que de esta manera tendremos más

posibilidades de hacer una aportación verdadera al campo de los estudios literarios. De la misma manera, la idea de centrarnos en lo local es hacer un reconocimiento a los investigadores más cercanos a través de la lectura de sus aportes y la comprobación de su utilidad. No obstante, no hemos dejado de recurrir a ciertos textos canónicos, principalmente al hablar sobre el existencialismo recurriendo a la obra de Sartre o Camus.

Respondiendo a lo ya mencionado, también consideramos el trabajo *Albert Camus: el tránsito de lo absurdo a la rebelión* de Juvenal Vargas Muñoz (2013), en el cual se analiza toda la obra filosófica del escritor francés, apreciando la continuidad en los conceptos principales de ésta, y en el cual también se brinda una interpretación de *El extranjero*. Si nuestro estudio será un trabajo de literatura comparada, es para realizar una aportación a este campo de investigación, recién institucionalizado en las décadas finales del siglo pasado, y continuar la línea marcada por los trabajos comparatísticos predecesores de Hamza Boulaghzalate (2010), el cual estudia la noción de absurdo en las dos novelas que nos interesan, así como el de Noemí Hernández Muñoz y María del Mar Vique Domene (2011), basado en la comparación de temas existencialistas como el absurdo, la religión, la soledad, la muerte y la violencia.

En toda la bibliografía mencionada, nos hemos encontrado con la siguiente situación problemática: aunque es verdad que se interpretan las novelas de Sábato y de Camus a partir del existencialismo, se toman solamente aspectos o fragmentos de esta corriente filosófica, por ejemplo: en gran parte de ellos se habla únicamente de la idea de absurdo, proveniente de *El mito de Sísifo* de Camus, o del concepto de la nada de Sartre, junto con temas que se relacionan con estos (la muerte, la

soledad, la religión, la angustia, etcétera). En consecuencia, nosotros hemos decidido intentar hacer la aportación de analizar ambas novelas a partir de los tres conceptos existencialistas que creemos son claves, provenientes de las tres obras filosóficas más importantes para el existencialismo: la nada de Jean-Paul Sartre, idea principal de *El ser y la nada*; la noción de absurdo, protagonista del ensayo *El mito de Sísifo*, de Albert Camus; de este último autor tomamos también el concepto de rebeldía, localizado en *El hombre rebelde*. Aparte, la noción de la transición entre las ideas del absurdo a la rebeldía formulada por Juvenal Vargas Muñoz, nos servirá para profundizar en espacios inexplorados por los proyectos que nos preceden.

Nuestro trabajo de literatura comparada recurrirá a la estrecha relación que, desde tiempos inmemoriales, la literatura ha tenido con la filosofía. Todo lo mencionado hasta este momento, corresponde a las herramientas que usaremos por parte del lado filosófico. Otra aportación de nuestro estudio, quizá la principal, es que recurriremos al esquema trágico aristotélico, conformado por las nociones de *hamartia* (error fatal), *hybris* (exceso o pecado de soberbia) y *anagnórisis* (reconocimiento) para demostrar que este esquema forma parte de la estructura de las obras, y además es actualizado por Sábato y Camus desde una perspectiva moderna. De esta manera, nos apoyamos equitativamente sobre la literatura y la filosofía para fundamentar nuestro proyecto.

Por lo tanto, nuestra hipótesis será la siguiente: *El túnel* de Ernesto Sábato y *El extranjero* de Albert Camus son interpretables a partir de los conceptos existencialistas de la nada, el absurdo y la rebeldía, los cuales nos llevan a la apreciación del esquema aristotélico de la tragedia, obviamente no en su concepción clásica, sino desde una postura moderna del siglo XX. Junto a esta

hipótesis, nuestro objetivo en el presente trabajo es realizar un análisis comparativo de las novelas a partir de las ideas mencionadas, con lo cual podremos encontrar las semejanzas y las diferencias de las visiones existencialistas de ambos autores.

Para lograr nuestro objetivo dividiremos el proyecto de la siguiente manera: en nuestro primer capítulo daremos un panorama general del contexto histórico en que nace el existencialismo, hablaremos sobre las manifestaciones literarias de la corriente filosófica del existencialismo, y la definiremos; posteriormente, en el segundo capítulo, describiremos y definiremos los conceptos existencialistas que usaremos, así como las ideas de Aristóteles sobre la tragedia; finalmente, en el tercer y último capítulo, realizaremos el análisis comparativo de *El túnel* y *El extranjero* a partir de las ideas descritas anteriormente.

Para el análisis comparativo que realizaremos usaremos como metodología a la literatura comparada, como ya hemos dicho. Desde la antigüedad, el realizar comparaciones para tener un conocimiento más profundo de las cosas siempre ha sido un camino natural y común para el ser humano. Sobre la utilidad de la rama de la literatura comparada en los estudios literarios, Armand Nivellet (1984) nos menciona dos cosas esenciales a tener en cuenta: primero, contrario a lo que se podría pensar, es absurdo esperar del comparatista un conocimiento absoluto, enciclopédico, de todas las literaturas del mundo, así como de sus respectivas lenguas de expresión, pues esto no sería humanamente posible; el objetivo del comparatista es tener un planteamiento propio del fenómeno de la literatura, para lo cual deberá tener una familiaridad básica con su objeto de estudio. Segundo, sin la comparatística la visión interpretativa que tendremos de cada obra literaria será imperfecta (196-197).

Precisamente esto último fue lo que nos motivó a escoger la literatura comparada como metodología. Si nuestro objetivo es analizar comparativamente las novelas *El túnel* y *El extranjero*, debíamos escoger uno de los métodos comparatistas (historiológico, tematólogo, imagológico, gnoseológico o mixto) en el que basar nuestro análisis. Aunque es verdad que en el campo de la literatura comparada lo ideal es sumar cualquier elemento que le sirva al crítico para ampliar el conocimiento literario (como sería mezclar varios métodos), nosotros nos hemos inclinado más al método tematólogo, sin cerrarnos a los demás, para tener mayores posibilidades de interpretar de manera más honda ambas obras. Sobre la tematología, Manfred Beller nos explica que:

En la transformación de las escuelas literarias, de los estilos de época y de la autocomprensión de los poetas, los temas que expresan las experiencias humanas fundamentales, los grandes y pequeños problemas e ideas, han seguido siendo ciertamente los mismos en la literatura [...] la tematología describe el campo metodológico de aquellas investigaciones comparatistas que investigan los aspectos temáticos que crean una tradición y los elementos formales en la literatura (1984: 102-103).

Para el presente proyecto, no nos interesará hablar sobre escuelas literarias, estilos de época, generaciones de escritores o corrientes literarias. Nuestro estudio será tematólogo pues nos basaremos en dos temas: el esquema trágico aristotélico, así como en tres conceptos existencialistas, que creemos expresan de manera lúcida la sensibilidad humana posterior a los grandes conflictos bélicos del siglo XX, y la crisis de valores que lo enmarcó. Como dice Beller, todo esto son ideas que expresan experiencias humanas fundamentales.

Definida de manera concisa, la tematología se ocupa de la comparación de los temas y de los mitos literarios (Trocchi, 2002: 129). A la tematología le interesa estudiar los diversos tratamientos de un mismo asunto o de una misma figura; esta

rama de las investigaciones comparatísticas se inclina por trazar, igualmente, los itinerarios de un mito (Guillén, 2005: 230). Aunque sería posible usar *El túnel* y *El extranjero* para trazar el itinerario del mito de Sísifo y sus distintas representaciones a lo largo de la historia de la literatura, o la evolución del esquema trágico aristotélico desde la antigüedad hasta la contemporaneidad, para el objetivo de este estudio no nos interesa la comparación de un mito literario sino de temas: el existencialismo filosófico perceptible en las dos obras, esto con el afán de analizar las semejanzas y matices en las visiones de Sábato y Camus, así como de la actualización realizada por estos de la tragedia clásica.

Es verdad que hablaremos del mito de Sísifo camusiano, pero esto será de una forma más secundaria, pues para nosotros son los conceptos existencialistas de la nada, el absurdo y la rebeldía los temas significativos, estructuradores, incitadores o admirados, tal como dice Claudio Guillén, pues desempeñan una función utilitaria: la de brindar una escritura y lectura literarias (2005: 231).

Ni Claudio Guillén, ni Manfred Beller, ni Anna Trocchi logran dar una definición exacta y absoluta del tema literario, así como de los otros elementos que las investigaciones comparatistas tematológicas estudian (los motivos, mitos, situaciones, tipos o personajes, escenas, espacios, lugares comunes, imágenes). En consecuencia, estamos ante una confusión terminológica, la cual, sin embargo, no empaña nuestra labor ni la de la tematología en general, pues todos los elementos enumerados anteriormente funcionan como estructuradores de las obras literarias. Es Anna Trocchi la que podríamos decir se acerca un poco más a una definición definitiva del tema literario:

Los identifica como aquellos “temas de preocupación o de interés general para el hombre” que se “depositan” en el horizonte histórico-literario transmitiéndose en perspectivas de larga, media o corta duración. Los temas literarios, pues, tal y como sostienen numerosos críticos son entes móviles, flexibles, metamórficos, dada su conexión con los contenidos de la experiencia de la realidad extraliteraria [...] identificación del tema como “medium” de comunicación crucial entre la realidad y los textos literarios y como un elemento de enlace entre textos diferentes (2002: 156).

Teniendo en cuenta la cita anterior, el existencialismo será nuestro “médium”, nuestro puente de comunicación entre dos novelas pertenecientes a países y lenguas diferentes. Aunque no tomemos una perspectiva en la que se analizaría la transmisión de un tema ni su respectiva duración, sí estudiaremos un tema de preocupación o interés general. Nos interesa observar la tematización particular que Ernesto Sábato y Albert Camus realizan de este ente flexible y metamórfico que es el tema. Recuperando el horizonte del estudio tematológico de Anna Trocchi (2002: 157), el existencialismo sería tema de época o histórico pues, como hemos mencionado, nace como respuesta a un contexto histórico específico, y está relacionados igualmente con la mentalidad o el gusto de la época, como lo es la caída de los valores tradicionales en la primera mitad del siglo XX.

Si hablamos de las tres categorías en las que se agrupan los temas literarios según Anna Trocchi (universales temáticos, temáticas e imágenes de la época y temáticas personales), nuestro tema puede ser catalogado dentro de las temáticas de la época, en este caso del siglo XX, y nuestro objetivo es estudiar la manera en que este tema histórico se expresa dentro de la temática personal de cada autor a través de ambas obras literarias. Igualmente, apreciaremos la transformación y adaptación del esquema trágico clásico a la modernidad, analizando la huella

trágica de los protagonistas de las obras. De esta manera cumpliremos con la finalidad de todo estudio tematólogo, la cual es:

Interpretar las variaciones y las metamorfosis de un tema literario a través del tiempo, a la luz de sus relaciones con las orientaciones contextuales históricas, ideológicas e intelectuales, y evidenciar así “la adaptación de los elementos constitutivos del tema a las transformaciones de las ideas y las costumbres” y “el carácter dinámico y evolutivo, que es la esencia misma del tema” (Trocchi, 2002: 136).

Para Guillén (2005) el tema proviene del mundo, de la naturaleza y de la cultura, como si fuese una suerte de depósito semántico que el escritor va a tomar para modificar, modular o trastornar según su particular visión artística. Esto porque el tema tiene una condición a la vez activa y pasiva, o sea que por un lado conlleva una condición integradora y por el otro es un objeto a modificar por parte del autor (235).

Entonces, si el tema del existencialismo está en este depósito, a nosotros como comparatistas nos interesa analizar y estudiar las modificaciones que Ernesto Sábato y Albert Camus hacen con él, siguiendo sus ideas estéticas individuales. Algo importante a tomar en cuenta para los estudios tematólogos es la distinción entre tema y motivo: “¿tema y motivo? En general se piensa que el motivo es menos extenso que el tema, el cual es más decisivo para el conjunto” (Guillén, 2005: 234).

El motivo es entonces una suerte de fracción o fragmento de un conjunto más grande como lo es el tema. Respondiendo a esto, y a la imposibilidad de abarcar todo el existencialismo en un solo trabajo, hemos recurrido a resaltar tres motivos, en este caso los conceptos existencialistas de la nada, el absurdo y la rebeldía que definiremos a continuación, para obtener una interpretación comparativa de *El túnel* y de *El extranjero*.

## Capítulo I

### Existencialismo: antecedentes y supuestos

En este primer capítulo, nuestro objetivo es ocuparnos de cuestiones contextuales, con el afán de entender mejor las raíces del pensamiento filosófico existencialista. Primero, tomando a uno de los teóricos más importantes del existencialismo, hablamos de Jean-Paul Sartre, intentaremos llegar a una definición clara del término. Luego, hablaremos sintéticamente de los orígenes; mencionaremos la situación contextual en la que surgió el existencialismo para comprender mejor las ideas de éste. Finalmente, el capítulo concluirá con un conciso repaso de las manifestaciones existencialistas en la literatura del siglo XX.

Desde sus inicios, el pensamiento existencialista fue frecuentemente satanizado y detractado pues era visto como una filosofía pesimista, sin poderle ofrecer nada a la humanidad destruida por las guerras mundiales: “se nos ha reprochado, por otra parte, que subrayamos la ignominia humana, que mostramos en todas las cosas lo sórdido, lo turbio, lo viscoso, que desatendemos [...] el lado luminoso de la naturaleza humana” (Sartre, 2007: 21-22). El existencialismo fue tachado de nihilista por parte de varios círculos: los comunistas le achacaron que orillaba a las sociedades hacia una filosofía burguesa contemplativa (pues la contemplación es un lujo) y al quietismo, ya que veían que este pensamiento consideraba toda acción como imposible; mientras que los católicos le achacaron fomentar una completa anarquía al suprimir los mandamientos de Dios, en donde cada uno sería libre de hacer lo que quiera, sin ningún tipo de límite (Sartre, 2007: 21-23).

Sin embargo, ¿en qué medida esta imagen que se tiene del existencialismo es real y no simplemente una errónea interpretación? ¿En qué grado el existencialismo es pesimista realmente? Opinamos como Cejudo Borrega cuando afirma que: “al igual que a Nietzsche, se califica a autores como Camus de nihilistas con un atrevimiento que sólo puede atribuirse a la ignorancia” (2003: 279). Solamente una lectura errónea y superficial del existencialismo, en donde se ignore su carácter profundamente vitalista y humanista, puede desembocar en la visión oscura que se tenía de él.

Simplemente hay que recordar la conferencia (posteriormente, gracias a una transcripción taquigráfica, editada como libro) *El existencialismo es un humanismo*<sup>1</sup> de Jean-Paul Sartre, en donde el literato francés se enfrenta, tanto a la idea errónea que se había extendido de que el existencialismo imposibilita la vida humana por su profundo pesimismo, como a una suerte de reproches fundados en una fuerte ignorancia. Sartre dice, contrariamente a la opinión popular, que: “[...] entendemos por existencialismo una doctrina que hace posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implica un medio y una subjetividad humana” (2007: 23).

Albert Camus también ataca esta opinión generalizada mencionando: “más allá del nihilismo, todos nosotros, entre las ruinas, preparamos un renacer. Pero pocos lo saben” (2015: 420). El existencialismo no es indiferencia, ni mucho menos algún tipo de nihilismo<sup>2</sup> ideológico. Al contrario, es una defensa de la vida, del ser

---

<sup>1</sup> Este texto es considerado una suerte de manifiesto existencialista.

<sup>2</sup> Sobre este punto particular del nihilismo, profundizaremos en el siguiente capítulo.

humano vivo; es un grito vital. Es la búsqueda desenfadada por la existencia, por el regreso de lo vivo al mundo sepultado por las guerras mundiales.

Hay una gran cantidad de autores, entre ellos filósofos canónicos, que han dirigido sus esfuerzos a la definición del término de existencialismo, pero el abanico de posibilidades es amplísimo en este aspecto, ya que cada uno tiene su visión particular del mismo.

El filósofo italiano Pietro Prini realiza una división del pensamiento existencialista en tres distintas edades:

Se puede hablar, en efecto, de una edad del existencialismo *romántico*, desde Kierkegaard a Kafka, de una edad del existencialismo *metafísico*, con Heidegger, Marcel, Jaspers, Berdjaef y otros, y, en fin, de una edad del existencialismo *humanístico* representada por Sartre y su escuela, y en Italia especialmente por Abbagnano (1992: 4).

La primera edad, representada por la escuela del filósofo danés Soren Kierkegaard, levanta la voz en contra de dos mitos de su tiempo acerca de la inmanencia: el mito hegeliano de la vida como razón y el mito romántico de la existencia humana como arte. Uno de los grandes méritos de Kierkegaard es apreciar la imposibilidad de la invención o de la comprensión total, pues el ser humano es plenamente finito, y esta finitud es una de nuestras singularidades<sup>3</sup>.

Posteriormente, se encuentra la edad del existencialismo metafísico del autor alemán Martín Heidegger. En resumidas cuentas Prini nos explica su pensamiento diciendo que: “la existencia es esencialmente libertad de empeño; nosotros somos verdaderamente nosotros mismos sólo en fuerza de una “elección originaria” que

---

<sup>3</sup> Una de las obras más populares de Kierkegaard es su novela *Diario de un seductor*, en la cual vemos llevadas al ámbito de lo literario las ideas filosóficas del escritor danés. En ella, Juan, el protagonista, seduce a la hermosa Cordelia con el único objetivo de suprimir su espíritu hasta la nada, y de ahí intentar crear algo tangible, palpable. Obviamente, Juan está imposibilitado para crear algo por su condición finita, lo que lleva a los protagonistas a un trágico final.

ningún otro puede hacer fuera de nosotros y que debe continuarse en todo acto de nuestra vida” (1992: 11)<sup>4</sup>.

Estas dos posturas anteriores están ligadas a pensamientos de corte religioso (mucho más claramente en el filósofo danés). Hay una tensión religiosa constante en cada postulado, lo que tomará un giro dramáticamente diferente en el último periodo del existencialismo: el humanista. Ya que para el presente texto los autores que nos interesan pertenecen a la primera mitad del siglo XX, optamos por separar esta última edad en el siguiente apartado para poder profundizar únicamente en ella.

### **1.1 Definición de existencialismo humanista**

Uno de los autores en que principalmente nos basaremos para dar una definición del existencialismo humanista es Jean-Paul Sartre. Ya lo hemos citado anteriormente, y si se regresa a la cita nos daremos cuenta de que lo que principalmente resalta (con mayor intensidad si se compara con las visiones de Heidegger y Kierkegaard) es el protagonismo, así como la trascendencia que tiene lo humano.

En la obra ya mencionada anteriormente, *El existencialismo es un humanismo*, Sartre se propone responder a la gran pregunta: “¿A qué se le llama existencialismo?”

En primer lugar, Sartre divide a los existencialistas en dos grupos distintos: primeramente, los que tienen una marcada inclinación católica; del otro lado, los ateos, en donde se coloca a él mismo. Posteriormente, dice que en resumidas

---

<sup>4</sup> En *El ser y el tiempo* Heidegger desarrolla todo su particular pensamiento filosófico.

cuentas lo que define al existencialismo es el partir de la idea de que la existencia precede a la esencia, o sea de la subjetividad (Sartre, 2007: 27).

Esto quiere decir, para empezar, que no existe ningún Dios: “Nos hallamos en un plano donde no hay otra cosa que los hombres” (2007: 15). Ya no se tiene esa visión, bastante romántica, en donde hay un Dios apreciado como un supremo artesano que crea a todos los hombres teniendo una concepción precisa de lo que es un hombre. Sartre sentencia: “[...] el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define...el hombre no es otra cosa que lo que él se hace<sup>5</sup>” (2007: 31).

El hombre es arrojado a la vida, al mundo siendo absolutamente nada y la serie de hechos que realice durante su existencia lo terminarán por definir: “el hombre es responsable de lo que es. Así, el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y hacer recaer sobre él la responsabilidad total de su existencia” (Sartre, 2007: 33).

Ante la desaparición de una divinidad que controle nuestra voluntad y albedrío para tomar decisiones, la responsabilidad de elegir cae plenamente sobre los hombros de los hombres; tenemos completa libertad para escoger actuar de cierta manera: “[...] Dios no existe, no encontramos frente a nosotros valores u órdenes que legitimen nuestra conducta... el hombre está condenado a ser libre” (Sartre, 2007: 43). Como ya mencionamos, el hombre ha perdido la ayuda que significaba la existencia de Dios para vivir tranquilamente<sup>6</sup>; no encuentra ningún

---

<sup>5</sup> De aquí surge precisamente la subjetividad tan primordial para el pensamiento existencialista de Sartre.

<sup>6</sup> El propio Sartre menciona que para el existencialista no le resulta nada cómoda la inexistencia de Dios (2007: 41).

pretexto o excusa para no actuar, para no crearse y crear constantemente al resto de los hombres<sup>7</sup>.

Precisamente nace aquí lo del existencialismo humanista. Al negar la existencia de Dios o de cualquier valor supremo, el ser humano pasa a hacerse cargo de cuestiones como la voluntad, la responsabilidad y la elección<sup>8</sup>. El hombre ya no tiene excusas ni nada a que aferrarse, tanto para bien como para mal. Lo interesante de esto es que al elegirse el hombre, elige también al resto de los hombres, por lo tanto toda la humanidad se encuentra comprometida en su accionar, de aquí el surgimiento del concepto de la angustia en el pensamiento sartreano<sup>9</sup>.

Otro autor, considerado también como una autoridad existencialista, Nicola Abbagnano<sup>10</sup> piensa similar. Él nos dice que: “mi acto constitutivo es el acto constitutivo de mí como individualidad auténtica, que posee un destino. Pero el acto con que me constituyo en la estructura es también el acto con que me trasciendo” (1980: 22). Este acto constitutivo es el actuar, es el hacernos cargo de la responsabilidad de nuestro destino y de las acciones que lo llenan; la acción nos da el ser.

Albert Camus<sup>11</sup>, uno de los dos autores que analizaremos ampliamente en el presente estudio, también habla sobre esto de la esencia precedente a la existencia,

---

<sup>7</sup> Como se verá con las acciones de Castel y Mersault, los cuales van comprendiendo esto a los largo de ambas novelas a analizar en este estudio.

<sup>8</sup> Ya se podrá apreciar mejor esto más adelante, cuando nos toque analizar estas cuestiones en los protagonistas de ambas obras literarias que se trabajarán en el presente trabajo.

<sup>9</sup> Sartre recupera este concepto de Kierkegaard.

<sup>10</sup> El filósofo italiano reflexiona acerca del existencialismo en su obra *Introducción al existencialismo*.

<sup>11</sup> Debemos especificar que Camus siempre negó el estar anexado a la corriente existencialista. En consecuencia, su visión del absurdo y del existencialismo es propia.

aunque con matices propios, en su ensayo filosófico *El hombre rebelde*. Él dice que: “[...] no se puede decir que el ser sea solamente a nivel de la esencia [...] pero no se puede decir que el ser no es más que existencia” (2015: 408). O sea, para el escritor con raíces argelinas, esencia y existencia van constantemente de la mano, sin poderse separar, pues con la división de una la otra automáticamente se desvanece.

Camus, bajo la misma idea del individuo comprometido con el destino de los demás, menciona que: “[...] el *Existimos* define paradójicamente un nuevo individualismo [...] necesito a los demás que me necesitan a mí y a cada uno” (2015: 409). En el pensamiento camusiano sobresale el compromiso e identificación con el otro.

Para el escritor francés, lo importante no es solamente la acción. Lo que cobra para él carácter trascendental es el acto rebelde. Opinamos que Camus no es un simple ateo indiferente, nihilista, sin ningún sentido de moralidad<sup>12</sup>. En realidad, es todo lo contrario, pues él busca crear una nueva moral, pura, clara, colocada por encima de cualquier Dios cruel o asesino: la moral de la justicia y el amor:

Ante este mal, ante la muerte, el hombre en lo más profundo de sí mismo clama justicia [...] y el inocente no deja de morir. Desde hace veinte siglos, no ha disminuido la cantidad total de mal en el mundo. Se comprende entonces que la rebeldía no puede prescindir de un extraño amor [...] rechazan la salvación si hay que pagarla con la injusticia y la opresión [...] con ello, la rebeldía demuestra que es el movimiento mismo de la vida y que no se la puede negar sin renunciar a vivir. Es, pues, amor y fecundidad, o no es nada (2015: 418-419).

---

<sup>12</sup> Nos agrada y estamos en la línea de la proposición de Camus como vitalista que realiza Enrique Cejudo Borrega en su estudio titulado *Albert Camus y la filosofía del límite (lectura casi nietzscheana de “El Hombre Rebelde”)*. Esta visión del escritor francés más como un vitalista que como un absurdista o un existencialista también la tiene Marcelo Torino en su obra *Albert Camus: ¿Absurdismo o vitalismo?*

Este mal, siendo seres humanos imperfectos, todos lo llevamos dentro. Todo hombre corre el riesgo de caer en el abismo de la desmesura<sup>13</sup>, del mal. El moralista Camus sentencia con fuerza sobre la postura que todo humano debe tomar ante su mal interior, innato:

Hagamos lo que hagamos, la desmesura guardará siempre su sitio en el corazón del hombre, en el lugar de la soledad. Todos llevamos en nosotros nuestros presidios, nuestros crímenes y nuestros estragos. Pero nuestra tarea no está en desatarlos a través del mundo; está en combatirlos en nosotros mismos y en los otros (2015: 415).

Sin una moral general, total, cada hombre obedece a su propia ley para dirigir sus acciones. El que pone el dedo en la llaga y dirige nuestra atención a la peligrosidad que esta crucial situación significa (hablando desde una Europa arrasada por Hitler), es el propio Albert Camus cuando afirma: “ya no creen en lo que es, en el mundo y en el hombre vivo; el secreto de Europa está en que ya no ama la vida [...] a falta de algo mejor, se han divinizado y ha empezado su desventura: estos dioses tienen los ojos vacíos” (2015: 420).

Sintetizando lo ya mencionado, así como utilizando nuestras propias palabras, podemos definir el existencialismo humanista a partir de las siguientes características: la existencia precede a la esencia, esto se refiere a que la inexistencia de Dios desemboca en la desaparición de una esencia humana común que guíe a la humanidad en el camino de la vida, por lo tanto, el ser humano es arrojado al mundo siendo nada y se definirá a partir de las acciones que realice siguiendo su propia voluntad; el hombre ya no tiene el pretexto o la ayuda de lo divino, por lo tanto cae sobre sus hombros la responsabilidad de hacerse cargo de

---

<sup>13</sup> En la obra *El hombre rebelde*, Camus le dedica un capítulo de reflexión a la dicotomía de medida-desmesura. El valor negativo, la desmesura (como el nazismo de su tiempo), el cual es enfrentado a un valor positivo, la medida que va ligada siempre con la rebeldía.

su propio devenir existencial; cada ser humano tiene libre albedrío de decidir qué acciones realizar en el mundo, sin olvidar que la libertad termina donde empieza la del otro pues se busca una nueva moral fundamentada en la solidaridad y el compromiso con los demás; habiendo libertad de elección, hay angustia, pues cabe la posibilidad de escoger incorrectamente y terminar por dañar a los otros.

## 1.2 Contexto histórico

Es necesario que le dediquemos un espacio a hablar sobre el contexto en el cual brotó el existencialismo pues hay una estrecha relación entre ambos. Nace entre el furor nazi que se expandía a lo largo de toda Europa, pisando y destruyendo cualquier obstáculo que se interpusiera en su paso arrollador; entre la guerra, reina del cielo europeo a lo largo de dos grandes conflictos bélicos, las guerras mundiales; entre el genocidio o el etnocidio; el existencialismo va a ver la luz debajo de un sol ennegrecido, rodeado de ruinas, de miseria.

Es la apertura del nuevo siglo, el siglo XX. Se empiezan a notar veloces y frenéticos cambios entre el recién terminado siglo XIX y el XX. Aires de modernidad soplan por y hacia todas direcciones; se ven carros rodar por las calles en las que alguna vez pasaron pomposos carruajes; unos enormes pájaros de metal llamados aviones surcan los aires. La medicina llega a horizontes que anteriormente se creían insospechados. En algunos países, muere la esclavitud, mientras que en otros se daba una liberación de la mujer.

La primera de las guerras mundiales es la conocida como la Gran Guerra. Ésta se empieza a fraguar desde finales del siglo XIX; las grandes potencias europeas intentan adueñarse, cada una, de materias primas (localizadas

mayoritariamente en países tropicales); se busca ensanchar los mercados para que cada país pueda obtener la mayor ganancia posible de la venta de sus productos. Los países que van a la cabeza de esta empresa son Inglaterra y Francia. El comercio de Alemania, aunque no se había podido apoderar de colonias comparables a las inglesas o francesas, llegó a ser muy poderoso y era un digno competidor (Brom, 2013: 217-218).

Habían estallado algunos otros conflictos menores: Austria, Rusia e Inglaterra peleaban por incrementar su influencia en los Balcanes en contra del moribundo imperio Turco; Francia lucha por recuperar Alsacia y Lorena; Serbia es apoyada por Rusia para que ejerza influencia sobre Bosnia y Herzegovina, la cual había sido anexada por Austria. Se forma la Entente (Francia, Inglaterra y Rusia) y la Triple Alianza (Alemania, Austria-Hungría e Italia), situación que forma los grupos rivales para la conflagración militar. El pretexto para el estallido de la guerra está en el asesinato del archiduque de Austria en Sarajevo, capital de Bosnia, en 1914. Sería el primer gran conflicto armado en que se involucrarían varios países (Brom, 2013: 217-218).

Mientras tanto, la situación a nivel global es igual de turbulenta, por ejemplo: se da la revolución mexicana en 1910, movimiento que buscaba quitar del poder a Porfirio Díaz, el cual se había prolongado en el poder durante más de treinta años. Mientras que en Rusia nace una nueva forma de organización social destructora del régimen zarista, hablamos del socialismo, movimiento consolidado en 1917 en medio de grandes luchas sociales.

Con la firma del Tratado de Versalles de 1919, Alemania, habiendo perdido la guerra, es despojada de todas sus colonias, pierde algunas de sus provincias y

es obligada a indemnizar a los países vencedores. El imperio Austro-Húngaro se desintegra y nacen nuevos países formados de los restos de aquel: hablamos de Checoslovaquia y Yugoslavia. El tratado no logra establecer una paz auténtica entre los países, pues el periodo entre las dos guerras mundiales es de gran agitación: se advierte un relajamiento de las costumbres burguesas; en algunos países llegan al poder regímenes fascistas o semifascistas (Hungría en 1920 o Italia en 1922) que reprimen violentamente cualquier deseo de cambio; surge una profunda crisis en 1929 la cual provoca una oleada de miseria mundial, al mismo tiempo que acentúa de nuevo los conflictos; los conservadores implantan el fascismo en Alemania en el año de 1933 con el afán de reprimir las revoluciones populares; desaparecen las casas reinantes europeas (Brom, 2013: 222- 226).

Paralelamente, en América Latina aumenta la influencia de los Estados Unidos, por encima de Inglaterra, como principal fuerza política y económica, la cual además envía fuerzas militares a varios países de la región, como Nicaragua o Haití; explotan rebeliones campesinas; la crisis de 1929 provoca una tendencia a la industrialización en los países latinoamericanos; destaca el desarrollo en México, en donde después del conflicto revolucionario y la parcial reforma agraria, se nacionaliza, en 1938, la industria petrolera (Brom, 2013: 231).

En España durante 1936, los sectores más reaccionarios desatan una revuelta en contra del gobierno legítimo de la Segunda República, lo que provoca la sangrienta Guerra Civil hasta 1939 con el triunfo de los sublevados, liderados por Francisco Franco, y apoyados por Italia y Alemania (Brom, 2013: 227-228).

Los tratados de paz firmados al concluir la Gran Guerra satisfacen únicamente a los países vencedores, cuestión que será uno de los motivos

principales que desencadenarían la Segunda Guerra Mundial. Las grandes potencias de Europa occidental, Japón y Estados Unidos, buscan por todos los medios mantener su situación privilegiada o, en su defecto, lograr una nueva repartición del mundo. Destaca la hostilidad de todo el mundo capitalista contra la Unión Soviética y las tendencias socialistas. Con el ascenso del nazismo al poder en Alemania a partir de 1933, se agudizan los conflictos hasta el estallido del enfrentamiento armado en septiembre de 1939, cuando Alemania ataca militarmente a Polonia (Brom, 2013: 232-233).

Albert Camus es el que habla sobre las consecuencias de la pérdida de toda moral cuando nos explica que: “si no se cree en nada, si nada tiene sentido y si no podemos afirmar ningún valor, todo es posible y nada tiene importancia” (2015: 16).

Igualmente nos habla brevemente sobre el contexto en que sus ideas surgen:

[...] los campos de esclavos bajo el estandarte de la libertad, las matanzas justificadas por el amor al hombre o la inclinación a lo superhumano, dejan sin amparo, en cierto sentido, al juicio. El día en que el crimen se acicala con los restos de la inocencia, de resultados de una curiosa inversión que es propia de nuestro tiempo, es la inocencia la que se ve forzada a procurar sus justificaciones (2015: 14).

Los días en que el existencialismo nace, son los tiempos de las ideologías que niegan a todo lo demás: del fascismo, del nazismo, del comunismo. El crimen ya no es el de la antigüedad, el pasional, el ilógico, por ejemplo: la pasión dispuesta a asesinar de Heathcliff, en *Cumbres Borrascosas*<sup>14</sup>. Lo que está de moda en estos tiempos es el crimen racional, el que se fundamenta en ideas o convicciones ilusorias (como el pensamiento del superhombre<sup>15</sup>). El homicidio tiene razones que

---

<sup>14</sup> Esta novela fue escrita en el siglo XIX por la autora inglesa Emily Brontë. Es una obra influida bastante por el gótico inglés, lo que la convierte en un clásico del romanticismo.

<sup>15</sup> La idea del superhombre de Friedrich Nietzsche es fundamental dentro de su pensamiento. Cuando el filósofo alemán critica los valores occidentales, desemboca en la necesidad de asesinar a Dios para expulsarlo de nuestra sociedad, situación que permite la existencia del superhombre.

lo sustentan, como la búsqueda de la pureza racial. Toda acción debe estar orientada a la eficacia inmediata, lo demás no interesa (Camus, 2015: 14-17).

Al ver la enorme matanza, las corrientes que venían reinando en la filosofía, como el racionalismo, o el resurgimiento católico que hubo en las letras, principalmente francesas, a principios del siglo con autores como Mauriac<sup>16</sup>, Georges Bernanos o Henri Bergson, no funcionan para responder a las preguntas fundamentales que surgen ante el sangriento espectáculo. Lo que se puede apreciar en la famosa frase de Theodor Adorno: “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (1962: 29). Ante la llegada a la cumbre de la violencia gracias a los conflictos bélicos, los pensadores deben reinventar, dar origen a un sistema filosófico que les sirva para contestar a las eternas cuestiones de: ¿qué significado tiene la vida? O ¿cuál es el sentido de la existencia humana? El existencialismo aparece como una posible respuesta capaz de resolver estos dilemas.

Viendo el contexto convulso, no pueden sorprender los temas, o las ideas a los que el existencialismo dedicó sus esfuerzos. Jean-Paul Sartre reflexionó acerca de la condición del hombre en aquel panorama desolador; se introdujo en la relación entre “la nada” y el ser humano, y en nuevas ideas que el hombre, abandonado por

---

Este concepto se refiere a una superación del hombre (cuestión relacionada con las ideas de Darwin sobre la evolución biológica de las especies). El ser humano es visto como un ser incompleto, mediocre y el superhombre es la terminación, así como la superación de esta situación. El superhombre vive aislado, es autosuficiente y sigue sus instintos; éste conlleva igual una voluntad de poder, que no se refiere a dominar al otro, sino a la voluntad de no ser dominado por nada o nadie; es consciente de que únicamente existe la vida terrenal; desea repetir infinitas veces la misma existencia, pues si somos capaces de obtener una vida perfecta, libre y llena de contenido, lo que el superhombre anhela es el eterno retorno a ella.

<sup>16</sup> No pasemos por alto el constante conflicto, simbolizado a partir de cartas, en el que se encontraron siempre Mauriac, defendiendo el catolicismo, con Sartre, profundo ateo.

Dios, debía de hacerse cargo como la responsabilidad, la elección y la voluntad. Estando rodeado de bombas, Albert Camus percibió un hondo nihilismo en las sociedades de su tiempo, un creciente desapego a cualquier idea de moral, por lo que profundizó en la cuestión de la libertad, del absurdo, de la rebeldía o del crimen. Desde nuestra Latinoamérica, el escritor argentino Ernesto Sábato se une a la corriente francesa de la visión existencialista del mundo (junto con Juan Carlos Onetti) y llena su obra literaria de oscuros temas: la soledad, el abandono, el absurdo del mundo, el crimen (como es perceptible en las dos obras que nos atañen) y el alejamiento de sus personajes de todo valor moral.

### **1.3 Manifestaciones literarias del existencialismo**

El vehículo más explotado por los autores del existencialismo para exhibirse, para llegar al lector fue con la forma del ensayo. Se usó el ensayo para teorizar, para hablar acerca de varios elementos relacionados, en mayor o menor medida, con el existencialismo. Sartre lo usó para reflexionar, para desarrollar su propio sistema de pensamiento (*El ser y la nada*<sup>17</sup>), mientras que Sábato o Camus, más cercanos a lo literario, tomaron el género ensayístico para hablar de cualquier tema de actualidad (como la rebeldía, el crimen o el proceso de creación literaria) empapados de su visión existencialista del mundo.

Weinberg, hablando sobre el accionar del ensayista, menciona que:

El ensayista procede, desde la propia experiencia, a la interpretación del mundo, y en éste, como en todos aquellos asuntos que no sean de suyo tan evidentes, es necesario ponderar, como ya se recomienda en el *Fedro*, no sólo la disposición de la materia sino también la invención (2001: 17).

---

<sup>17</sup> A lo largo de la historia de la literatura universal, se ha debatido incansablemente sobre el carácter de esta obra. Algunos lo consideran un tratado filosófico, mientras que otros lo ven más como un ensayo literario-filosófico. Hay hasta quienes lo ven como un texto híbrido, con su contenido de obra filosófica usando lenguaje más literario para presentarlo.

A semejanza de otros géneros literarios, el ensayo siempre va a manipular cosas ya existentes; la materia prima del ensayo es la vida misma. Los autores de ensayos, así como los novelistas o poetas, toman temas reales dentro del contexto que les tocó vivir, experiencias propias, y los analizan, reflexionan sobre ellos e interpretan a partir de ellos su realidad. Sin embargo, mientras que en el género lírico los sentimientos y emociones son protagonistas, al igual que en narrativa lo es la trama que nos cuenta una historia, en el ensayo lo importante es la argumentación subjetiva realizada por el autor a partir de ciertos temas. Por ejemplo: Camus hace un recorrido de la tradición artística, histórica para encontrar síntomas o ejemplos de rebeldía<sup>18</sup>, mientras que Sábato toma sus experiencias lectoras y vitales para reflexionar sobre el arte<sup>19</sup>.

Entonces nos encontramos ante un texto argumentativo, de presentación de ideas mediante un lenguaje literario: "el ensayista es, de algún modo, un especialista de la interpretación. El ensayo se vincula, sí, al mundo de la conceptualidad, pero también, y de manera no menos profunda, al mundo de la metáfora y el símbolo" (2001: 78). Así mismo, no debemos ignorar el carácter flexible y elástico del ensayo, lo que lo lleva, en ocasiones, al terreno del hibridismo literario:

[...] hay que situar la génesis del ensayo, en el seno de un sistema de clases de textos argumentativos que [...] la ausencia de reglas y normas constrictivas facilita la libertad combinatoria de las formas y la elasticidad para abordar cualquier tema (Arenas Cruz, 1997: 78).

---

<sup>18</sup> De hecho el propio Camus dice en *El hombre rebelde* que: "Lo importante no estriba, pues, aún en remontar hasta la raíz de las cosas, sino, siendo el mundo lo que es, en saber cómo conducirse en él" (2015: 15)

<sup>19</sup> Esto realizado en la obra titulada *El escritor y sus fantasmas*.

En el terreno teatral, Albert Camus posee dentro de su obra artística dramas como el estrenado en el Théâtre Hébertot, en 1945: *Calígula*<sup>20</sup>. Mientras que una de las puestas en escena más famosas y conocidas de Sartre, la encontramos en *Las moscas*<sup>21</sup>. Este tipo de teatro con marcados tintes existencialistas, se bifurcó en dos caminos similares pero distintos a la vez: el teatro existencialista y el teatro del absurdo.

El primero, representado por Camus y Sartre, es un teatro que indaga en los demonios más profundos del ser humano, en donde los personajes son asaltados constantemente por sentimientos como la crisis de identidad, el arrepentimiento, la culpa, el desenfrenado deseo de libertad o la angustia vital de los seres humanos. Podemos ver a los personajes representar al ser humano del siglo XX, que ha visto estallar la guerra, que se siente solo en un mundo hostil, sin pizca de sentido (Náter, 2004: 180).

El teatro existencialista tiene un corte más “realista”, por así decirlo. También realiza críticas o denuncias amargas ante situaciones negativas de la época (aunque disfrazadas, como la ya mencionada *Las moscas* de Sartre). A través de símbolos<sup>22</sup> específicos, los autores de este teatro llevaron al terreno de la literatura, del texto dramático, los conceptos e ideas de la filosofía existencialista:

---

<sup>20</sup> Obra de carácter histórico que retoma los acontecimientos, reales, ocurridos el 24 de enero del año 41. Vemos al emperador romano destrozado por la muerte de su hermana y amante, lo que lo lleva a planear su propia muerte.

<sup>21</sup> Sartre no retoma un hecho histórico como su compatriota, pero sí un mito griego, el de Orestes y su hermana Electra. Se la ha considerado por parte de cierto sector de la crítica como una especie de Teatro de la Resistencia, pues el escritor francés la usa para hacer una crítica implícita del nazismo, la ocupación de Francia por el ejército alemán, y de la guerra, todo escondido bajo el manto de mitología griega. Es una muestra de resistencia intelectual ante la violenta y represiva situación social.

<sup>22</sup> En su *Diccionario de Retórica y Poética*, Helena Beristain define al símbolo como: “aquel signo que, en la relación signo-objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención

[...] la desesperación, la incertidumbre y la angustia del ser humano ante su mundo y su propio ser, ante lo absurdo de la vida [...] y de la conciencia como un espacio fantasmagórico, infernal, en el cual se desatan como en una extensión del espacio exterior, del mundo fenoménico, las devastaciones de la muerte, de la locura, de la carencia, de la soledad, de la incertidumbre y de la incomunicación (Náter, 2004: 180).

En cuanto al teatro del absurdo: “nace en la vanguardia del siglo XX a raíz del perpetuo cuestionamiento de la existencia del ser humano y su capacidad de comunicación” (González Hernández, 2016: 4). Una cuestión primordial de este tipo de teatro es el segundo punto: el de la comunicación. Podemos apreciar en los máximos exponentes de éste, ya sea en *Esperando a Godot*<sup>23</sup> o en *La cantante calva*<sup>24</sup>, una falta completa de orden, de lógica en los diálogos de los personajes, así como una aparente falta de razón en los acontecimientos.

Esto simboliza el absurdo de la vida y de las acciones que realizamos, así como de los sucesos que ésta conlleva. La dificultad de comunicarse unos con otros representa la soledad, la desolación del ser humano que es arrojado al mundo sin nada, ni siquiera la capacidad de relacionarse con el otro, como lo explica el existencialismo.

La manifestación literaria quizá menos popular<sup>25</sup> para los autores del existencialismo fue el cuento. Camus publica en 1957 una recopilación de seis cuentos bajo el título de *El exilio y el reino*<sup>26</sup>, en donde el escritor francés plantea sus ideas existencialistas a través del accionar de los protagonistas de cada relato.

---

que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto” (1995: 458).

<sup>23</sup> Drama más importante del escritor irlandés, discípulo de Joyce y ganador del Premio Nobel de literatura, Samuel Becket.

<sup>24</sup> Obra cumbre del dramaturgo rumano Eugene Ionesco.

<sup>25</sup> Decimos menos popular teniendo en cuenta la fama, el éxito y la popularidad que tienen su novelística, su ensayística o hasta su teatro.

<sup>26</sup> Contiene los siguientes relatos: “*La mujer adúltera*”, “*El renegado o un espíritu confundido*”, “*El hombre silencioso*”, “*El invitado*”, “*Jonás o el artista en el trabajo*” y “*La piedra que crece*”.

También Jean-Paul Sartre hace su propia inmersión en el género del cuento. Su colección de relatos lleva el título de *El muro*<sup>27</sup>, publicado en 1939. Al igual que en su teatro, el autor lleva a un terreno más tangible, práctico, real, los términos filosóficos de sus tratados.

El vehículo más utilizado por el existencialismo para presentarse fue el ensayo. Sin embargo, no podemos omitir la importancia que también tuvo la forma de la novela para presentar las ideas existencialistas. Nos quedamos con la definición concisa de Bobes Naves:

La novela es un texto narrativo de carácter ficcional, de cierta extensión; pragmáticamente es un medio intersubjetivo, es un proceso de comunicación a distancia, de valor literario, aunque no necesariamente, entre un sujeto, el autor, y otro sujeto, el lector, y tiene una finalidad, según unos social (tranquiliza al lector con explicaciones sobre las conductas y las relaciones humanas), según otros antropológica (da respuesta a las preguntas trascendentes que se hace todo hombre), según otros estética (causa placer estético), y según otros lúdica (sirve de entretenimiento) (1998: 28).

Bobes Naves menciona algunas categorías que se pueden encontrar en todas las novelas: tienen un discurso en prosa, caracterizado por una polifonía; un narrador que organiza la historia en un argumento, así como a las voces del discurso; los personajes, que aparecen bajo formas diversas y con una amplia gama de funciones que va desde el protagonismo y una presencia textual continuada hasta situaciones meramente incidentales; las acciones y situaciones humanas, casi nulas en algunas novelas, o con una frecuencia y cambios trepidantes en otras; finalmente, el cronotopo, unidad conjunta del tiempo y el espacio, éste se integra en el discurso, como coordenadas donde se sitúan los personajes y donde se desarrolla la acción, y además suelen semantizarse mediante procesos metafóricos

---

<sup>27</sup> En la obra figuran los relatos: “*El muro*”, “*La cámara*”, “*Eróstrato*”, “*Intimidad*” y “*La infancia de un jefe*”.

o metonímicos para tomar parte en el conjunto narrativo, en convergencia semántica con los personajes o los motivos de la obra (Naves, 1998: 8-9)<sup>28</sup>.

La novela de los existencialistas se verá impregnada por la situación posterior a los grandes conflictos bélicos del siglo, así como por la desolación que sentiría el ser humano ante tal devastación. Por lo tanto, la novela llamada de posguerra y la filosófica serán las principales opciones novelísticas de estos escritores.

De la primera, Wendy Guadalupe Mejía Gaona nos explica que: “el existencialismo, como literatura, está muy apegado a otros movimientos literarios como es la literatura de la Segunda Guerra Mundial en Europa y la literatura de la Guerra civil en España, lo mismo que la literatura Anarquista” (2014: 47).

En estos movimientos literarios, la filosofía del existencialismo se hacía presente de manera implícita e indirecta. Lo primordial era hablar de los conflictos bélicos, sociales o económicos que habían azotado al ser humano en aquellas décadas<sup>29</sup>; lo que interesaba era mostrar, tal como un realismo decimonónico, la situación del momento lo más objetivamente posible. Las digresiones filosóficas sobre la condición del hombre pasaban a segundo plano, pues lo esencial era

---

<sup>28</sup> La diferencia entre el cuento y la novela radica en lo siguiente: “El cuento es, por lo general, una historia sencilla, con una sola veta narrativa que sigue una cadena de situaciones nucleares, en forma lineal y sucesiva, sin detenerse mucho en los motivos libres; por el contrario, en la novela es frecuente la exposición retrasada, las transposiciones temporales, la repetición de motivos destacados funcional y semánticamente, también son frecuentes los cambios de focalización y de distancia entre el narrador y los personajes, y, según las épocas, o según las concepciones dominantes sobre el arte, sobre las posibilidades de conocimiento, o bien sobre el hombre, etc., se introducen motivos libres con mayor o menor profusión, o divagaciones y descripciones que detienen la narración, porque son motivos estáticos” (Bobes Naves, 1998: 40).

<sup>29</sup> Lo que se puede notar en obras literarias de importancia enorme para la historia de la literatura universal como lo son: *Los cuatro jinetes del apocalipsis* de Vicente Blasco Ibáñez, *Las uvas de la ira* de John Steinbeck, *Viaje al fin de la noche* de Louis-Ferdinand Céline, la trilogía de *La lucha por la vida* de Pío Baroja o *Las opiniones de un payaso* de Heinrich Böll, entre muchas otras.

reflejar los acontecimientos históricos importantes y la influencia que estos tenían en la vida humana, cotidiana.

“Existe en este movimiento mucha literatura que incluye temas existencialistas, como la desesperanza, la soledad, donde se plantean problemas individuales y sociales” (Mejía Gaona, 2014: 47). Como hay un apego entre el existencialismo y la novela de posguerra, es natural la aparición de algunos de los temas fundamentales existencialistas como la libertad, la soledad, el libre albedrío o la rebeldía, pero la digresión filosófica sobre estos es mínima. Sin embargo, podemos apreciar la búsqueda de una nueva moral, provocada por la destrucción del orden anterior a manos de las grandes guerras, que es uno de los objetivos primordiales de la postura existencialista (Mejía Gaona; 2014: 48)

Germán Guillón nos menciona que: “lo bueno precisamente de la literatura, a diferencia de la filosofía es que nos permite a través de una historia ficticia aprender de los dilemas humanos y no mediante discusiones abstractas” (2007: 1)<sup>30</sup>. Por ende, la novela de posguerra busca, precisamente, reflejar la condición y los dilemas humanos del momento sin darle mayor importancia a la abstracción filosófica.

Probablemente sea esto último la diferencia esencial entre la novela de posguerra y la de carácter filosófico. Mientras que una se interesa más por mostrar la realidad en sus páginas a través de personajes ficticios que representen al ser humano, la otra va a adentrarse en discusiones filosóficas de la realidad usando a los personajes como medio para realizarlo. En su investigación sobre *El hombre sin*

---

<sup>30</sup> Texto, que en primer momento fue una conferencia proclamada en un congreso de hispanistas, con el nombre *Introducción crítica a la novela de posguerra*.

*atributos* de Robert Musil, en donde propone la lectura de ésta como una gigante novela filosófica, nos dice Mauro Jiménez que:

La literatura y la filosofía mantienen una estrecha relación desde sus orígenes. Sus objetivos concuerdan cuando dirigen sus discursos hacia la pregunta por el ser y el sentido de la vida. Mientras que la literatura se sirve de la ficción, como ya señaló Aristóteles en su *Poética*, la filosofía encara la cuestión, la mayoría de las veces, desde un ideal objetivismo (2004: 109).

Lo que saldría del matrimonio de ambas disciplinas, lo que sirve como punto medio entre ambas es lo que conocemos como novela filosófica. En su estudio, Jiménez propone una definición del concepto<sup>31</sup>:

Podemos definir en un primer momento como novela filosófica aquellas producciones de arte verbal con forma novelística cuyo motivo principal no sea otro que el desarrollo en su interior de un discurso ficcional cercano al de la filosofía, pero, eso sí, adaptado al modo literario-novelesco (2004: 109).

Esto ocasionará que el tono de la novela filosófica se va a debatir constantemente entre lo narrativo y lo ensayístico, lo que ocasionará que la acción se vea constantemente pausada para que la digresión filosófica tome su lugar. Lo literario va a servir como instrumento para que un sistema filosófico se desarrolle a lo largo de sus páginas.

Siguiendo a Mauro Jiménez, esto se puede realizar de dos formas: que la novela en cuestión siga a partir del accionar de sus personajes conceptos, ideas de cierto sistema filosófico externo, concreto. Por ejemplo: en nuestras dos obras a estudiar en la presente investigación, *El Túnel* de Ernesto Sábato y *El extranjero* de Albert Camus, podemos afirmar que se ponen en práctica elementos del existencialismo humanístico. Por otro lado, la obra puede realizar en su interior un discurso especulativo, filosófico propio sin conexión con algún otro sistema exterior,

---

<sup>31</sup> Mauro Jiménez señala que no hay unanimidad al respecto de la definición de unas diferencias claras, exactas entre la novela filosófica, la novela ensayística, la novela de formación, la novela intelectual o la novela lírica (2004: 110).

lo que podemos apreciar en, por ejemplo, *El hombre sin atributos* de Robert Musil (2004: 110).

Por su parte, Mejía Gaona resume sus características, nos menciona que: “La característica principal de la novela filosófica es el profundo razonamiento, la intelectualidad y la reflexión sobre el hombre y las conductas del mismo” (2014: 49).

Ya no va a interesar solamente, como en la novela de posguerra, el describir la situación humana del momento, pues lo que prima en la novela filosófica es la reflexión. El argumento ficticio sirve solamente como un pretexto para mostrar, de manera más práctica que en cualquier tratado, los conceptos teóricos de cierto sistema filosófico: “estas novelas se basan en propuestas e ideologías psicológicas y filosóficas sobre la vida misma” (Mejía Gaona, 2014: 49).

Nos hemos detenido un poco en lo referente a la novela filosófica pues ambos textos a estudiar en el presente estudio son ejemplos perfectos de ésta. Ya apreciaremos esto en los posteriores capítulos, cuando nos sumerjamos de lleno en el mundo de ambas obras. En este capítulo hemos intentado describir todo lo relacionado al existencialismo, desde dar una definición más o menos clara del término hasta llegar a la manera en que éste se manifestó en la literatura de la época, pasando por el contexto histórico en el que se fraguó. Una vez realizado esto, pasaremos a brindar una definición de los conceptos existencialistas que usaremos para realizar nuestro estudio comparativo temático: la rebeldía, el absurdo y la nada.

## Capítulo II

### Definición de los conceptos del existencialismo y del esquema trágico aristotélico

En este segundo capítulo, que será un episodio dedicado a desarrollar todo nuestro marco teórico para posteriormente realizar nuestro análisis literario, intentaremos dar una definición de los conceptos existencialistas que nos interesan para el estudio. Usaremos tres términos teóricos esenciales —la nada, el absurdo y la rebeldía— dentro del pensamiento existencialista con el objetivo de apreciar su respectivo comportamiento en el corpus de obras escogido. Igualmente, hablaremos sobre la transición, la continuidad del pensamiento de Camus guiados por Juvenal Vargas Muñoz. Finalmente, para completar nuestro marco teórico, retomaremos la *Poética* de Aristóteles con el objetivo de rescatar y describir ciertas nociones del esquema trágico que serán actualizadas en las obras escogidas para estudiar.

#### 2.1 La rebeldía

Antes de definir el concepto, queremos hablar brevemente sobre sus orígenes. Como testigo de una Europa desolada por las guerras, así como de las dimensiones desmesuradas que las ideologías habían tomado durante el siglo XX, y de un nihilismo asesino que se había situado en el trono de los corazones humanos de aquellos tiempos, Albert Camus realiza en su texto, publicado en 1951, un intenso esfuerzo por ponerse en regla con su siglo, y por comprender todo lo que sucedía en éste. El mismo escritor nos dice en la introducción de su obra: “el objetivo de este ensayo consiste, una vez más, en aceptar la realidad del momento, que es

el crimen lógico, y en examinar precisamente sus justificaciones: se trata de un esfuerzo para entender mi tiempo” (2015: 14).

Ya hemos hablado un poco en el primer capítulo de este estudio sobre las dos posibilidades de crimen según Camus: el de la antigüedad, el de la pasión frente al del siglo XX, el lógico, el de las ideologías, el fundamentado en cualquier razón tomada como verdad. El escritor francés tiene como objetivo en su ensayo reflexionar sobre el crimen, protagonista de su siglo: “en el tiempo de las ideologías, hay que ponerse en regla con el crimen” (Camus, 2015: 15).

Cuando Camus nos dice que “una vez más” su objetivo es aceptar la realidad de su momento, es porque ya había realizado un primer intento de comprensión en su anterior ensayo, *El mito de Sísifo*, publicado en 1942. De esta obra, que reflexiona sobre el suicidio humano, la noción protagonista que resulta es la de absurdo. El tener conciencia del absurdo de cualquier acción humana, de la condición del hombre y de la vida misma, legitimaban al suicidio como la única posibilidad del ser humano de realizar algo tangible, de valor. Sin embargo, aunque sirviese de fundamentación al suicidio, la noción del absurdo no le logra dar una razón válida al crimen: “el razonamiento del absurdo no puede, a la vez, preservar la vida del que habla y aceptar el sacrificio de los demás” (Camus, 2015: 19).

Entonces, el absurdo es insuficiente para entender el mundo durante y después de los estragos del apocalipsis hitleriano. Este término sirve como un punto de partida, pues ha hecho tabla rasa sobre el pensamiento de la condición humana, pero ni puede ni debe quedarse ahí; hay que buscar avanzar. Desde el punto de vista de la acción, la posición absurda se vuelve inviable. Considerar al absurdo

como una regla de vida es, ante el espectáculo sangriento de mitades del siglo XX, contradictorio (Camus, 2015: 20-21).

Necesitamos una regla de acción que la noción del absurdo no nos ha podido brindar para confrontar la desmesura, el crimen, el nihilismo absoluto. Esta regla nos la otorga la rebeldía: “grito que no creo en nada y que todo es absurdo, pero no puedo dudar de mi grito y necesito, al menos, creer en mi protesta” (Camus, 2015: 22). La posición absurda nos sirve como un primer escalón, como un impulso hacia una pura, transparente y clara verdad: la rebeldía.

Lo primero que uno podría evocar al escuchar el término rebeldía es una completa negación hacia algo; inicialmente lo que evocamos es un fuerte rechazo. En parte esto es correcto, pero lo interesante de la visión de la insurrección de Camus es que hay, al mismo tiempo que se da un “no”, un brillante “sí”; una salvaje negación va de la mano con una afirmación: “¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice no. Pero si niega, no renuncia: es también un hombre que dice sí, desde su primer movimiento” (Camus, 2015: 27).

Ya teniendo claro este punto de la rebeldía según Albert Camus, debemos preguntarnos: ¿Qué negamos y afirmamos simultáneamente en el acto de sublevación? Para que podamos descubrir esto, debemos imaginar una frontera o un límite en el interior de cada uno; podemos recibir órdenes durante toda nuestra vida, pero en cierto momento, sentimos cómo un simple mandato rebasa esta línea. Entonces estallamos y nos sublevamos contra el amo.

Quizá hemos recibido órdenes más duras, más crueles, más humillantes durante toda nuestra existencia y las hemos acatado con docilidad. Pero hay en esta última algo que percibimos como “exagerado”, pues nos ha tocado una fibra

íntima, honda de nuestro ser. Mientras no se rebase el límite, nuestro amo puede golpearlos, escupirnos e insultarnos todo lo que desee, pero en el momento en que cruza la línea, al tocar algo que sospechamos habita vagamente en nuestras profundidades, le plantamos cara; en este instante de la intrusión intolerable nos damos cuenta de que también tenemos derecho.

Explica Albert Camus que: “al mismo tiempo que la repulsión respecto del intruso, hay en toda rebeldía una adhesión entera e instantánea del hombre a cierta parte de sí mismo” (2015: 28). Entonces, el movimiento de rebeldía realiza un juicio de valor sobre uno mismo; realiza una expedición a lo largo de los abismos del ser y descubre, confusamente, que hay una clara, bella luz parpadeando en lo más hondo. Esta luminosidad percibida es un valor, escondido en cada uno, que merece ser defendido a toda costa; tenemos un valor, que no sabíamos estaba ahí, y ahora deseamos con todas nuestras fuerzas que sea tomado en cuenta.

Porque con la rebeldía surge la conciencia. El acto de sublevarnos nos arranca la venda que teníamos sobre los ojos y nos demuestra verdades tangibles que ya estaban pero no podíamos verlas, sentir las en nuestra condición de esclavo dócil, amaestrado: “por confusamente que sea, nace una toma de conciencia del movimiento de rebeldía: la percepción, súbitamente patente, de que hay en el hombre algo con lo que puede identificarse, aunque sea sólo por un tiempo” (Camus, 2015: 28-29).

Este nuevo valor que encontramos, el cual vemos como un bien supremo y lo ponemos por encima de todo, por el cual estamos dispuestos a dar nuestra vida

para que se lo tome en cuenta<sup>32</sup>, es una suerte de naturaleza humana<sup>33</sup>. Esto es precisamente lo que evita que la rebeldía sea un movimiento egoísta, individual, pues si aceptamos nuestro sacrificio en favor de este bien es porque éste rebasa nuestro propio destino. Sin una esencia humana, sin algo permanente que merezca la pena preservar, la rebelión no tendría ningún sentido. Cuando el hombre esclavizado se subleva es porque se le niega algo que no le pertenece únicamente a él, pues esta esencia humana atacada por un amo, es un ámbito común en el que todos los hombres tienen dispuesta una comunidad<sup>34</sup> (Camus, 2015: 31-32).

Albert Camus divide el movimiento de sublevación en dos vertientes: la rebeldía de tono metafísico y la histórica<sup>35</sup>. Teniendo en cuenta a los protagonistas de las novelas a analizar en este estudio, nos interesa profundizar un poco en la primer vertiente, que es la que encontraremos en ellos.

En cuanto a la postura que toma el hombre rebelde frente a lo sagrado, Camus nos dice que: “es el hombre situado antes o después de lo sagrado, y dedicado a reivindicar un orden humano en el que todas las respuestas sean

---

<sup>32</sup> Sobre este punto explica Camus que el esclavo, ahora que tiene algo dentro de sí con lo que se puede identificar, desea adherirse plenamente a él; desea que se lo tenga en cuenta y de lo contrario, prefiere morir. Antes morir de pie que vivir arrodillado (2015: 29-30).

<sup>33</sup> Este es uno de los puntos diferenciadores más importantes entre las ideas de Camus frente a las de Sartre y al resto del pensamiento existencialista. Mientras que los segundos dicen que no hay una naturaleza humana común a todos, sino que nos hacemos individualmente con nuestro accionar, para el primero sí existe una esencia compartida, que debe ser defendida y respetada.

<sup>34</sup> Apreciamos un fuerte carácter vitalista en su concepción de la rebeldía; él explica que ésta, aunque aparentemente tenga un carácter negativo pues no crea nada, tiene un valor positivo pues revela lo que en el hombre hay que defender siempre (2015: 35).

<sup>35</sup> Albert Camus explica que la rebeldía histórica funciona como una segunda fase, posterior a la rebeldía metafísica, pues es pasar de lo abstracto, esencial, ideal, metafísico a un acto físico: la revolución, que es una defensa de la parte del hombre que no quiere inclinarse. Podemos encontrar en cualquier hecho revolucionario una progresión lógica de la rebeldía metafísica. La revolución trae consigo la certeza de la instauración de un nuevo gobierno (2015: 153-157). Camus ilustra su idea reflexionando sobre varios movimientos revolucionarios trascendentales de la humanidad: desde cuestiones del Nuevo Testamento hasta el terrorismo. Teniendo en cuenta el corte más social, más político de la rebeldía histórica, no nos interesa demasiado para el presente estudio.

humanas, es decir, razonablemente formuladas” (2015: 37). Por lo tanto, el rebelde metafísico será aquel que se levanta en contra de su condición humana, tan imperfecta, tan incompleta ésta que no le permite satisfacer sus ansías de unidad, de totalidad. La creación entera, en su opacidad e imperfección, le imposibilita al rebelde reivindicar este orden humano, por lo que se levanta contra ella y contra su creador.

Aunque suene paradójico, el movimiento en rebeldía siempre aspira a un orden, a una reivindicación de claridad, de unidad en una creación que, sin la ajena participación de lo sagrado para explicarla, se vuelve un completo caos donde reinan la injusticia y el crimen. Nos dice Camus que: “opone el principio de justicia que lleva consigo al principio de injusticia que ve obrar en el mundo” (2015: 44). Y para esto se rebela contra su creador, contra Dios; lo esencial en la sublevación no es una postura atea, pero sí una postura blasfema pues: “[...] blasfema primero en nombre del orden, denunciando en Dios al padre de la muerte y el supremo escándalo” (Camus, 2015: 44).

Lo que realiza el rebelde metafísico es negarse a aceptar su condición de mortal, de hombre imperfecto. No niega a Dios, sino que lo desafía, con lo que niega la condición absoluta del creador para poderle hablar de igual a igual y decirle sus exigencias de orden, de justicia en la creación. Esta discusión no será enmarcada por una postura pacífica, pues lo que anima al rebelde es el deseo de vencer, de superar las cadenas de ser incompleto a las que Dios lo ha atado<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Se puede caer en el error de creer que de este movimiento las consecuencias resultantes podrían ser nefastas, como el nazismo o el fascismo. Sin embargo, el mismo Camus nos explica que esto dependerá de la fidelidad o infidelidad que el hombre rebelde tenga a sus orígenes (2015: 45).

## 2.2 El absurdo<sup>37</sup>

En este apartado definiremos lo que entenderemos por el concepto de absurdo. Nuestra intención es definir lo más concretamente posible la idea de absurdidad para más adelante, una vez que hayamos definido igualmente el concepto de la nada, analizar la manera en que estas ideas funcionan en ambas novelas, articulando y recuperando lo ya visto al estudiar el término de rebeldía para que podamos obtener una interpretación profunda de las obras.

Así como en el pasado apartado la obra que usamos fue *El hombre rebelde* de Albert Camus, nuevamente volveremos a la obra filosófica de éste para la idea de absurdo que nos interesa ahora. Al inicio de la obra, Camus nos dice que para él el absurdo es una sensibilidad que se puede encontrar dispersa por el siglo XX, no un sistema filosófico formal<sup>38</sup>; en el ensayo, el filósofo francés aspira solamente a realizar la descripción<sup>39</sup> de un estado de ánimo (2017: 15).

En primera instancia, hablaremos sintéticamente de los diferentes capítulos del ensayo de Albert Camus para que podamos tener un panorama general de su propuesta filosófica. Resumiendo los capítulos se nos facilitará el dar una definición concisa, y tendremos un contexto más amplio para comprender el pensamiento del absurdo con mayor profundidad.

---

<sup>37</sup> No debe extrañar el hecho de que nos extendamos más en este concepto que en los otros dos. Esto es una consecuencia de que, para nuestra interpretación de las novelas a analizar en el presente estudio, la idea de absurdo tiene mayor protagonismo.

<sup>38</sup> Aunque también Camus afirma que no es un pionero al tratar este tema, pues a lo largo del tiempo ha habido otros filósofos que han tratado el absurdo en sus obras, obviamente con distintos matices. De entrada, señala la deuda que tiene con estos otros autores (que los recuperará en un capítulo de su ensayo para reflexionar en torno a la idea de absurdo en estos) para inmediatamente después mencionar la diferencia primordial entre ellos y él: para Camus lo absurdo es un punto de partida, no una conclusión (2017: 15).

<sup>39</sup> Más adelante veremos el fuerte desprecio que tiene Albert Camus a la actitud explicativa que ciertas corrientes filosóficas tienen.

*El mito de Sísifo* consta de cuatro capítulos y un apéndice. Los capítulos están titulados como “Un razonamiento absurdo”, “El hombre absurdo”, “La creación absurda” y “El mito de Sísifo”. El apéndice es un análisis, un estudio que Albert Camus elabora de la obra de Franz Kafka a partir del elemento de absurdidad apreciable en ella, el cual nos servirá como modelo cuando analicemos nuestro corpus de obras.

Camus elabora, partiendo de la pregunta ¿vale la pena vivir la vida?, su definición de absurdo. Lo realiza de manera progresiva y comparando su pensamiento con el de otros autores que igualmente se encontraron en sus reflexiones filosóficas con este tema: Hegel, Kierkegaard, Heidegger, Jaspers o Chestov.

Un hombre absurdo es aquel que sin negar lo eterno, no realiza alguna acción por alcanzarlo, ignora la nostalgia de absoluto que siente dentro y se inclina por el razonamiento, el cual le enseña a vivir sin apelación, a satisfacerse con lo que tiene, y le da una clara conciencia de sus límites como hombre (Camus, 2017: 89). Son cuatro las actitudes absurdas en donde podemos apreciar esto anterior: el donjuanismo, el actor/cómico, el conquistador y el creador artístico.

El Don Juan busca la saciedad, pues el amor no es suficiente. Este personaje literario tiene una ética de la cantidad, al contrario de un santo que tiene una ética de la calidad; por consiguiente, busca una cantidad enorme de goces, en donde solamente importa la eficacia. Lo que diferencia al Don Juan de un simple seductor es que tiene una conciencia clara de las cosas; está consciente de sus tristes límites humanos y no cree en un sentido profundo de las cosas, por lo tanto no es que se

dedique a “coleccionar” mujeres sino que agota en ellas sus posibilidades de vida (Camus, 2017: 95-96).

El siguiente ejemplo de actitud absurda es el del actor, el de la comedia. Camus, al hablarnos sobre el espectáculo y la representación, nos menciona que: “el hombre absurdo comienza donde éste termina [el hombre inconsciente], donde, dejando de admirar la representación, el espíritu quiere entrar en ella” (2017: 101). Por esto el actor es absurdo, pues hace entrar su espíritu en los distintos rostros de los personajes que representa. Al representar, deja de ser él mismo y se convierte en el personaje, cambia su destino terrenal por otro, por eso Camus afirma que su gloria es la más efímera de todas, pues muere en el momento en que termina la obra dramática.

Y por esto también se parece al personaje absurdo del viajero pues recorre los siglos y los ingenios, imitando al hombre como es, como puede llegar a ser; ambos recorren sin descanso, agotando algo (Camus, 2017: 103). En resumen, el actor se niega a vivir un solo destino consciente de sus límites humanos, precipitándose a todas las intemperancias; realiza una multiplicación “herética” de las almas en las que él vive por medio de la representación (Camus, 2017: 106-107). Siguiendo como el Don Juan la ética de la cantidad, opta por agotar sus posibilidades de vida en los personajes, así como Don Juan lo realiza con las mujeres.

Otra actitud absurda descrita por Albert Camus es la del conquistador o el aventurero. Sobre este personaje explica el filósofo francés que: “entre la historia y lo eterno, elegí la historia porque me gustan las certezas. De ella por lo menos estoy seguro, y ¿cómo negar esa fuerza que me aplasta?” (2017: 111). Así como el Don

Juan o el actor, el personaje del conquistador es indiferente, y hasta desprecia la idea de cualquier tipo de esperanza abstracta o de eternidad. Se inclina por la historia renunciando a cualquier promesa de vida eterna. Llegado el momento de escoger entre acción o contemplación, el conquistador absurdo elige actuar para hacerse hombre, pues para su visión el hombre es su propio, único fin; si se quiere ser algo, es en esta vida. Algo interesante que Camus explica es que el elemento de la grandeza del acto conquistador no está, como podría pensarse, en la victoria, sino en la protesta y el sacrificio sin futuro del conquistador absurdo, pues la única victoria, aunque es deseable, es eterna y por lo tanto inalcanzable (2017: 112).

El capítulo “El hombre rebelde” concluye con la siguiente afirmación: “las llamas de la tierra valen tanto como los perfumes celestes” (Camus, 2017: 117). En pocas palabras, el hombre absurdo es aquel con la conciencia de esto último; sabe vivir a la medida de un universo sin futuro, sin dios, absurdo. Es entonces cuando este triste mundo se puebla de hombres con la habilidad de pensar con absoluta claridad y que ya no esperan nada (Camus, 2017: 117). Estos son los hombres absurdos como el Don Juan, el actor, el conquistador o aventurero y el personaje más absurdo de todos: el creador.

Y precisamente Albert Camus le dedica todo el tercer capítulo de *El mito de Sísifo* a la reflexión en torno al absurdo del acto creador. Nos dice Camus que: “la conquista o el escenario, el amor innumerable, la revuelta absurda, son homenajes que el hombre rinde a su dignidad en una campaña en la que está vencido de antemano” (2017: 121). La creación también se une a esta anterior lista de formas de combate. En un universo considerado como absurdo, la obra de arte es la única posibilidad de mantener despierta la conciencia. Aunque pareciera que los artistas

intentan repetir o recrear su realidad, la verdad es que estos hombres conocen la siguiente afirmación: “y luego todo su esfuerzo estará en recorrer, agrandar y enriquecer la isla sin futuro que acaban de abordar” (Camus, 2017: 122).

Al hombre absurdo no le interesa en lo más mínimo explicar o resolver, pues lo que a él le seduce es el sentir, el describir. Por lo tanto estas son las inclinaciones del creador absurdo. La importancia de la obra de arte recae en que: “La explicación es vana, pero la sensación perdura y, con ella, los incesantes llamamientos de un universo inagotable en cantidad” (Camus, 2017: 123). Esto último quiere decir que la obra de arte es la herramienta que nos sirve para multiplicar la diversidad y la cantidad de este universo absurdo, con lo que agotamos nuestras posibilidades de vivir. Si este mundo fuese claro, si tuviese un sentido profundo y eterno, no existiría el arte.

No debemos caer en el error de pensar que cualquier obra de arte es automáticamente absurda, pues ésta requiere de un artista que esté plenamente consciente de sus pobres límites mortales y un arte en que lo concreto no signifique algo más que lo concreto. Para Albert Camus una verdadera obra de arte debe estar hecha siempre a la medida humana; es aquella que da la impresión de decir “menos”. (2017: 126). La creación absurda debe cumplir con la siguiente “fórmula” requerida para teñirse de absurdo: rebelión, libertad y pensamiento/consciencia.

Inmediatamente después de introducirnos al tema de la creación absurda que hemos intentado resumir salvando las ideas más importantes, Albert Camus se introduce en una reflexión sobre el género de la novela: “éstas, justamente, llevan su universo consigo. Ésta tiene su lógica, sus razonamientos, su intuición y sus postulados. Tiene asimismo sus exigencias de claridad” (2017: 128). A Camus no

le interesa hablar acerca de las novelas de tesis<sup>40</sup> sino de las de razonamiento filosófico, y después de enumerar algunos escritores de la literatura universal que cumplen con esta premisa, escoge la obra de uno de ellos para interpretarla a partir de sus postulados sobre el absurdo: la de Dostoyevski<sup>41</sup>.

En el último capítulo encontramos la razón de haber titulado al ensayo como *El mito de Sísifo*. Aquí Albert Camus nos describe este mito griego, empezando por las razones que diversas versiones han brindado acerca de las acciones que ocasionaron la caída del castigo horrible sobre los hombros de Sísifo: “difieren las opiniones sobre los motivos que lo llevaron a ser el trabajador inútil de los infiernos” (Camus, 2017: 151).

El interés de recuperar a este personaje mítico tiene que ver con dos cualidades de su condena: el trabajo al que Sísifo es obligado a hacer es completamente intrascendente; luego, el acto de empujar eternamente la roca hasta la cima de la montaña no tiene la posibilidad de albergar esperanzas. Sísifo es aquel que prefiere la bendición del agua terrenal a los rayos celestes (Camus, 2017: 151). Para Albert Camus, Sísifo es el héroe absurdo por excelencia ya que: “su desprecio de los dioses, su odio a la muerte y su pasión por la vida le valieron ese suplicio indecible en el cual todo el ser se dedica a no rematar nada” (2017: 152).

---

<sup>40</sup> En pocas palabras, la novela de tesis tiene como objetivo primordial el desarrollo de una determinada ideología. Nos explica Joan Oleza sobre ella en su estudio sobre la novela realista española que: “El enfrentamiento entre novelistas de uno y otro signo no se limitó sin embargo a la cuestión religiosa, sino que entretendió en ella, o contempló a través de ella, otros dilemas centrales del debate ideológico contemporáneo: libertad y orden, revolución y reacción, presente y pasado, ciudad y campo, progreso y tradición, costumbres y uniformización cultural, ciencia y creencia, burguesía y nobleza (o hidalguía), etc” (1998: 422-423).

<sup>41</sup> Al igual que con el apéndice sobre el absurdo en la obra de Franz Kafka, la interpretación que realiza Albert Camus sobre la obra del novelista ruso nos sirve de ejemplo para nuestro estudio comparativo.

El detalle que le interesa a Camus y por el cual retoma el mito de Sísifo es por el regreso que este último realiza al contemplar la piedra que, con sobrehumanos esfuerzos, llevó a la cima de la montaña para inmediatamente verla regresar al llano. Este momento en el que Sísifo vuelve para retomar la eterna tarea es la hora de la conciencia, y con esto se vuelve más fuerte que su destino, que la roca. Y al mismo tiempo es esta conciencia de su condición lo que vuelve a Sísifo un héroe absurdo, y al mismo tiempo trágico; la clarividencia que los dioses le otorgaron como castigo supremo es también su mayor victoria pues gracias a ésta conoce toda la amplitud de su condición, en la cual piensa durante el descenso para recomenzar la ardua tarea (Camus, 2017: 153-154).

Al final del capítulo el filósofo francés realiza la, aparentemente sorprendente, equiparación de la felicidad y el absurdo. El hombre, el héroe absurdo es aquél que tiene en sus manos la posibilidad de ser feliz porque: “expulsa de este mundo a un dios que había entrado en él con la insatisfacción y el gusto de los dolores inútiles. Hace del destino un asunto humano, que deberá arreglarse entre los hombres” (Camus, 2017: 155). Ya que Sísifo se sabe dueño de su destino goza en silencio en la ya mencionada hora de la conciencia; él sabe que solamente existe un destino personal, no un destino superior, que si existiese sería algo obligadamente fatal y despreciable. Sísifo sabe que es el único dueño de sus días, de su destino pues está persuadido del origen humano de todo lo que es humano, lo que nos posibilita evocar a Sísifo completamente feliz:

Cada uno de los granos de esa piedra, cada fragmento mineral de esa montaña llena de noche, forma por sí solo un mundo. La lucha por llegar a las cumbres basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo feliz (Camus, 2017: 156).

Hemos dado ya ciertas ideas claves del pensamiento de Albert Camus con respecto al absurdo resumiendo los episodios titulados “El hombre absurdo”, “La creación absurda” y “El mito de Sísifo”. A continuación, retomaremos únicamente el primer capítulo del ensayo, “Un razonamiento absurdo”, para comprender de qué reflexiones surgen los diversos ejemplos de actitudes absurdas planteados en los capítulos posteriores de la obra. Gracias al panorama general dado se nos facilitará la definición del concepto del absurdo, la cual indirectamente hemos esbozado en lo dicho hasta ahora.

Como ya hemos mencionado, Albert Camus abre su ensayo titulado *El mito de Sísifo* preguntándose si vale la pena vivir la vida; si podemos apreciar en ésta un sentido profundo que le dé un valor concreto; si el suicidio es, quizá, la única acción de profundo valor que pueda realizar el ser humano en este extraño mundo. Al escritor francés le obsesiona este tema, pues para él es el único dilema filosófico trascendente ya que un humano no puede morir de un problema ontológico. Al respecto de esto, Camus afirma que: “juzgo, pues, que el sentido de la vida es la más apremiante de las cuestiones” (2017: 18). Para Camus la filosofía debe apartarse de cuestiones abstractas, ontológicas, metafísicas que, para él, no tienen ningún valor pues no inciden de manera directa en el devenir del hombre. A él le interesa el reflexionar sobre el suicidio porque es algo que tiene influencia directa en la vida y que nace del problema sobre el sentido de la vida.

Una de las primeras aclaraciones que realiza Camus cuando empieza a reflexionar en torno a la acción del suicidio es que él lo tratará no como un problema social, como se acostumbraba a verlo, optando por la relación del pensamiento individual con él. La primera idea de Camus en torno al acto suicida reza de la

siguiente manera: “Matarse es, en cierto sentido y como en el melodrama, confesar. Es confesar que la vida nos supera o que no la entendemos” (2017: 19). Durante la existencia humana podemos caer en la costumbre monótona, en la repetición irracional de ciertos gestos o acciones que el estar vivo requiere, por ejemplo: comer tres veces al día, beber agua al sentir sed o dormir. Cuando cobramos conciencia del carácter ridículo de estas cosas realizadas por costumbre; cuando reconocemos la ausencia de toda razón profunda, entonces aparece el suicidio como la única forma de hacerle frente a esta situación.

Camus nos dice sobre el absurdo que: “un mundo que podemos explicar, aunque sea con malas razones, es un mundo familiar. Pero en cambio, en un universo privado de pronto de ilusiones y de luces, el hombre se siente extranjero” (2017: 20). En un mundo considerado como incomprensible, el hombre lo percibe como algo ajeno a él, como si fuese un desterrado en un país extranjero al que recién llega. En pocas palabras, el sentimiento del absurdo nace del divorcio entre el hombre y la vida que no logra entender.

Ante tal panorama, el pobre ser humano busca desesperadamente aferrarse a cualquier cosa para sobrevivir o, de lo contrario, huir al suicidio. Es en este punto cuando el escritor francés introduce un concepto que, para él es la más ridícula, patética y hasta despreciable actitud humana: la esperanza. La esperanza es nociva para Camus pues siembra la confusión en el corazón humano: “esperanza de otra vida que es preciso “merecer”, o trampa de quienes no viven para la vida en sí, sino para alguna gran idea que la supera, la sublima, le da un sentido y la traiciona” (2017: 22). La esperanza viene a cegar al ser humano pues lo distrae de vivir su propia vida en favor de una idea abstracta de cielo o infierno.

Antes de pasar al tema de los muros absurdos, Albert Camus regresa a la acción del suicidio, preguntándose si la conciencia de la absurdidad del universo no lleva a uno, necesariamente y sin escapatoria, a buscar huir de esta clarividencia por medio de la esperanza o la muerte voluntaria. Varios filósofos antes que Camus llevaron su pensamiento al límite durante sus reflexiones. Para Camus, el hombre que se encuentra cara a cara con el absurdo, llevando el pensamiento a sus confines debe evitar escapar de él matándose a sí mismo, ya sea físicamente con un suicidio o por medio de la esperanza, lo que se denomina un suicidio filosófico:

El verdadero esfuerzo está, por el contrario, en atenerse a él, en la medida de lo posible, y en examinar de cerca la vegetación barroca de esas remotas comarcas. La tenacidad y la clarividencia son espectadores privilegiados de la inhumana representación en la que lo absurdo, la esperanza y la muerte intercambian sus réplicas. El espíritu puede entonces analizar las figuras de esta danza a la vez elemental y sutil, antes de ilustrarlas y revivirlas él mismo (Camus, 2017: 24).

Debemos prestar enorme atención a la cuestión de la tenacidad, de la clarividencia, y de la conciencia que para el autor de *El mito de Sísifo* serán de suma importancia para el razonamiento absurdo, como ya lo hemos podido apreciar y que seguiremos viendo durante la reflexión en torno a los muros absurdos.

La presencia de estos muros nos imposibilita el conocimiento, en su totalidad, de otro ser humano pues hay algo irreductible que no alcanzamos a aprehender<sup>42</sup>. En consecuencia cualquier conocimiento es imposible, haciendo lo único posible la enumeración, la descripción de las apariencias, idea en la que Albert Camus regresa constantemente en su ensayo. Retomando las ideas de Jean Paul-Sartre expresadas en *El ser y la nada*<sup>43</sup>, Camus describe a esta nada como el primer signo de absurdidad, ya que después del primer momento de conciencia, del primer

---

<sup>42</sup> Lo que nos recuerda a la metáfora del túnel en la novela de Ernesto Sábato que analizaremos más adelante.

<sup>43</sup> Obra en la que profundizaremos un poco más adelante.

instante de clarividencia en que se aprecia el derrumbe de los decorados del mundo, lo que aparece ante nuestro atónito ser es la presencia desbordante de la nada, del vacío (2017: 27).

Una vez que nos enfrentamos cara a cara con la nada, con el vacío que habita la vida maquinal, monótona que repetimos hasta el cansancio por pura costumbre, nos cuestionamos sobre el porqué de esto. Cobramos conciencia del mundo absurdo que nos rodea, de nuestra vida sinsentido y entonces comenzamos otra nueva existencia teñida de clarividencia (Camus, 2017: 28). Hemos despertado de un fuerte letargo que nos imposibilitaba vivir nuestra vida terrena, en favor de una inexistente vida eterna llena de esperanza. Con el despertar viene el momento de elegir suicidarnos, ya sea física o filosóficamente, o de aguantar que, como ya hemos dicho, es la postura que el hombre debe tomar según Albert Camus.

Una vez despierto de este letargo vital también surge en nuestro interior la sensación de extrañeza, proveniente de sentir una especie de hostilidad por parte del universo hacía nosotros. Camus nos dice que:

Darse cuenta que el mundo es “espeso”, entrever hasta qué punto una piedra es ajena, nos es irreductible, con cuánta intensidad la naturaleza, un paisaje, puede negarnos [...] la primitiva hostilidad del mundo asciende, desde el fondo de los milenios, hacia nosotros. Durante un segundo ya no lo entendemos, pues durante siglos no hemos entendido en él sino las figuras y dibujos que previamente le aportábamos, y ahora nos fallan las fuerzas para usar ese artificio (2017: 29).

Esta extrañeza que nos invade al contemplar, al intentar comprender este universo que nos rodea, es lo absurdo. No debemos caer en el error de creer que el mundo será lo único que nos resultará ajeno, pues de la misma manera sus habitantes causan extrañeza en nosotros:

Los hombres también segregan inhumanidad. En ciertas horas de lucidez [o de conciencia], el aspecto mecánico de sus gestos, su pantomima carente de sentido vuelve estúpido cuanto los rodea [...] 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 (Camus, 2017: 30).

Lo absurdo no surge solamente de este sentimiento de extrañeza o de ajenidad mencionado. La absurdidad nace cuando nuestros naturales esfuerzos por comprender chocan con este mundo ajeno que nos supera, y que se vuelve entonces incomprensible. Sobre este punto nos explica Albert Camus: “el deseo profundo del espíritu, incluso en sus operaciones más evolucionadas, coincide con el sentimiento inconsciente del hombre frente a su universo: es exigencia de familiaridad, apetito de claridad” (2017: 32)<sup>44</sup>.

En consecuencia estamos frente a un hombre insatisfecho con su condición, así como lo hemos visto ya al hablar sobre el concepto de rebeldía. Nuestro espíritu humano nos imposibilita el estar satisfechos con nuestra propia existencia, pues no tenemos la capacidad de reducir la realidad a términos de pensamiento: “si el hombre reconociera que también el universo puede amar y sufrir, se reconciliaría” (Camus, 2017: 33). Entonces no podemos ni podríamos hablar de la posibilidad de una felicidad espiritual absoluta, ya que nuestra nostalgia de unidad o nuestro apetito de absoluto jamás podrán verse satisfechos. Volvemos a repetir que para el pensamiento camusiano el conocimiento, tomado desde una postura racionalista, es imposible; al hacer el primer esfuerzo por comprender el mundo, éste se resquebraja, y entonces solamente se nos ofrece a nuestro conocimiento cientos de fragmentos con los cuales tendremos una comprensión limitada, sesgada de la realidad. Retomando lo visto anteriormente al empezar a hablar sobre el absurdo,

---

<sup>44</sup> Esto de la exigencia de familiaridad, del apetito de claridad será de suma trascendencia al momento de realizar nuestro estudio comparativo pues ambos protagonistas de las novelas llevan dentro estas exigencias.

vemos en esta idea última la inclinación de Albert Camus a la lógica de la cantidad, ilustrada por la metáfora de los millones de fragmentos del mundo resquebrajado, por encima de una supuesta profundidad o unidad: no hay verdad, sino verdades.

El espíritu absurdo busca la enumeración como un medio de enfrentarse a todo aquello a lo que no puede profundizar; ya que es inaceptable la unidad en este mundo, lo único que le queda al pensamiento es la descripción de las diversas facetas de la experiencia. Las cosas solamente se pueden explicar individualmente, no en su conjunto: “ya no hay una sola idea que lo explica todo, sino una infinidad de esencias que dan sentido a una infinidad de objetos” (Camus, 2017: 62-63).

La búsqueda desesperada del ser humano por obtener, por aprehender un verdadero conocimiento de la realidad le hace desembocar en la sensación de absurdo por la inutilidad de sus esfuerzos. Lo único de lo que es capaz es de tener ciertas aproximaciones de comprensión. Sobre esto Camus vuelve a hacer énfasis afirmando que: “[...] pero lo que es absurdo es la confrontación de esa irracionalidad con el deseo profundo de claridad cuya llamada resuena en lo más hondo del hombre” (2017: 37).

El hombre absurdo quiere saberlo todo o no saber nada. Lo único que tiene es su conciencia de los muros que lo rodean, limitando su pobre condición humana pues no puede afirmar siquiera una vez que algo de la realidad “está perfectamente claro”, y entonces todo es caos absurdo: “lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo” (Camus, 2017: 38).

Cuando hablamos de algo absurdo nos referimos a algo que tiene matices de imposible, pero también lo usamos para mencionar que algo es contradictorio.

La absurdidad nace de una comparación entre un estado de hecho y cierta realidad, entre una acción y el mundo que la supera. Lo absurdo surge a partir de esta confrontación, de este divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona y la contradicción que los encadena. Lo absurdo le brinda a la razón del hombre la conciencia lúcida de sus límites. Este concepto está fundado en la oposición entre la naturaleza humana y lo que el incomprensible mundo le ofrece. Como consecuencia de la conciencia de esto surge el grito de rebeldía, el movimiento de insurrección del hombre contra su limitada condición.

Albert Camus al reflexionar sobre el suicidio filosófico vuelve a mencionarnos la regla de vida, de conducta del estado absurdo: “se trata de vivir en este estado de lo absurdo. Sé cuál es su fundamento, ese espíritu y ese mundo apuntalados el uno por el otro y sin poder abrazarse” (2017: 58).

### **2.3 El tránsito del absurdo a la rebeldía**

Ahora queremos hablar acerca de la relación, del tránsito entre el absurdo y la rebelión que es consecuencia de la clara continuidad apreciable en la obra de Albert Camus. Posteriormente al reconocimiento de la condición absurda de la existencia humana, se renuncia a cualquier tipo de finalidad lineal o teológica, y entonces se inaugura una perspectiva sin rastros de uniformidad o unicidad, lo que desemboca en una sensualidad desbordante. Vargas Muñoz dice que: “rebelarse significa, aquí, desbordarse aceptándose” (2013: 130). De la aceptación del sino humano, absurdo, nace el movimiento de insurrección.

Vargas Muñoz propone al arte como la única escapatoria del hombre a su condición; el arte nos sirve como defensa ante el principio de razón suficiente, pues

busca abrir todos los estados de emotividad que puedan desbordar o trascender al mismo principio de razón, al acto de explicación (Vargas Muñoz, 2013: 136-137). Lo único que imposibilita al arte para liberar al hombre es que necesita que este último se rebele contra toda idea teleológica<sup>45</sup>.

Para la transición del absurdo a la rebeldía es sumamente necesario que tengamos en cuenta que se está poniendo por encima de una postura teleológica al instante, y el valor esencial de éste; hay una recuperación del instante y un rechazo a las finalidades. El concepto de consciencia de Camus va de la mano con la recuperación del valor del instante realizada por Juvenal Vargas Muñoz. El héroe griego de Sísifo es, como hemos visto antes, revelador de esto. A ambos autores les interesa el momento en que Sísifo regresa de la colina para reiniciar la eterna tarea infértil, pues es en este instante cuando el personaje griego cobra consciencia plena de su realidad y con esta consciencia asume el sufrimiento, sin tambalearse, de su divino castigo.

La espada de la consciencia le sirve a Sísifo para vencer la absurdidad que lo atenaza. Gracias al rechazo de las finalidades, la finalidad que es la cumbre del peñasco pierde todo su poder, aunque el trabajo de subir la roca siga siendo inútil como consecuencia de su inagotabilidad. El instante de la consciencia, el instante del respiro sin el insoportable peso de la roca, es el instante de la felicidad. Explica Vargas Muñoz que: “el instante triunfa sobre la finalidad, y sin finalidad él deja de ser el medio [Sísifo], el instrumento de divertimento de los dioses y se erige en

---

<sup>45</sup> Podríamos resumir a la teleología como al estudio de los fines, de los propósitos de algún objeto o ser. Es una doctrina filosófica que tiene como objetivo la reflexión en torno de las causas finales o los propósitos del ser humano.

soberano [de su propia vida, de su propio destino]" (2013: 140). Este movimiento de Sísifo es una suerte de germen de la rebeldía.

El héroe absurdo Sísifo supera la opacidad del mundo, mientras baja por la pendiente. Su consciencia es el golpe victorioso, rebelde contra la voluntad de los dioses. Con la victoria de Sísifo transforma a la opacidad en pura claridad. En estos términos, veremos a la rebelión como la aceptación consciente de la imperfección, de la finitud, de la absurdidad de la condición humana, y este movimiento de insurrección buscará desesperadamente prolongarnos al siguiente instante, extendiendo nuestra duración (Vargas Muñoz, 2013: 140).

El tránsito que hay entre la noción de absurdo y el concepto de rebeldía es dado casi de manera "natural" o hasta "lógica", pues el reconocimiento del carácter absurdo que entraña nuestra existencia humana desemboca en la aceptación del sinsentido a través del suicidio o nos lleva a buscar cualquier "paliativo", cualquier "remedio", que nos alivien del dolor de la ausencia de sentido o de nuestra autoaniquilación, como lo sería la esperanza en lo trascendente. Sin embargo, hay escondido en un oscuro resquicio del reconocimiento del absurdo otra posibilidad, la cual nos brinda la oportunidad de realizar un replanteamiento de nuestra existencia: la rebeldía. Rebelarse es: "manifestar que mediante el reconocimiento y aceptación de la absurdidad de la existencia humana se puede también replantear la posición de nuestra propia conciencia" (Vargas Muñoz, 2013: 145).

No debemos caer en el error de pensar que porque hablamos de una natural transición entre el absurdo y la rebeldía también nos referimos, indirecta e implícitamente, a una superación de la absurdidad. Todo lo contrario. Si afirmamos la existencia de una relación directa entre ambos conceptos es imposible la

existencia de uno de los elementos en solitario, desligado de su par; la conciencia del absurdo sin la rebelión nos llevaría al suicidio o a la esperanza, y el movimiento de insurrección sin nacer de la absurdidad ocasionaría el nacimiento de la desmesura, sobre la cual hemos visto anteriormente a Camus plantear sus pensamientos para evitarla a toda costa.

De la noción del instante propuesto por Vargas Muñoz surge el concepto de duración, el cual es esencial para la comprensión del pensamiento camusiano. La apuesta por la duración de la vida por encima de la muerte teñirá de vitalismo las nociones camusianas.

La aceptación del absurdo no nos permite la superación del nihilismo que puede surgir de esto. Si aceptamos que la vida no tiene ningún sentido trascendente, superior o profundo, ¿por qué validar la vida? Si aceptamos que la idea de la existencia de un Dios castigador está alejada de nuestras limitadas posibilidades humanas de comprensión, ¿qué nos impide liberar en su totalidad el ejercicio de una desenfrenada libertad absoluta? Si aceptamos que la única vida posible es la presente y la creencia en un cielo o un infierno no interesa, ¿Qué nos impide asesinar a otro en busca de satisfacer cualquier instinto bajo? (Vargas Muñoz, 2013: 148).

Este movimiento rebelde funciona como un estadio moral que, aunque no logre desvanecer el absurdo de la realidad que nos rodea, si sirve como una fuente de regulación, de medida, de límite contenedor de cualquier posible desmesura violenta producida por la aceptación del absurdo. Recordemos que para Albert Camus nuestra rebeldía es la única herramienta real de reconciliación entre nosotros y el mundo, con sus criaturas, en el que habitamos.

Volvemos a afirmar que el hombre rebelde y el nihilista son dos cosas completamente distintas. El primero es, por encima de todo, un profundo vitalista; mientras que en el segundo las ideas del suicidio o el asesinato están constantemente sobrevolando su espíritu. Por un lado, el rebelde pretende: “mostrar que el sentido de la existencia sí puede florecer sin fundamentos trascendentes” (Vargas Muñoz, 2013: 149). Por el otro, el nihilista busca sencillamente arrasar con todo.

Con el reconocimiento de la absurdidad nuestra alma se llena de perplejidad. Con la rebeldía pasamos de esta perplejidad al intento de transmutación del valor moral: “La perplejidad como petición de principio, la rebelión como sendero para recorrer y el nihilismo como el gran enemigo a vencer” (Vargas Muñoz, 2013: 151). Volvemos a la idea de la duración, pues si el absurdo es una apuesta por la existencia, rechazando el suicidio, y regresándole su valor al instante, la rebeldía es la apuesta por la duración propia y la de los demás seres humanos. Nos explica Vargas Muñoz que Camus pretende hacer con su pensamiento:

una apología del instante, de todos los instantes, de los propios y de los ajenos; retraer la esperanza al instante y postergar la aniquilación al instante siguiente que sucede a este instante, ahora constituido en eterno [...] durar sin esperanza y, a la vez, no desesperar de la duración, ésa es la consigna de la rebelión (2013: 152)<sup>46</sup>.  
Hablamos entonces de una apuesta, con la insurrección, por alargar la

duración de la conciencia sin dar un paso atrás ante el abismo de la ausencia de sentido abierto a nuestros pies; el único sentido real del que podemos hablar en este mundo es de la búsqueda constante por preservar la duración de nuestra vida. Repetimos: rebelarse es escoger la vida presente, terrenal por encima de cualquier

---

<sup>46</sup> En esta cita podemos apreciar claramente el vitalismo de la idea de rebeldía de Camus.

vida eterna, de cualquier post-existencia que conlleve morir. Con el movimiento rebelde se le otorga una posibilidad a esta vida sinsentido. Así como hablamos de una transición, también la idea de una mutación va implícita en la relación entre absurdo y rebeldía:

El hombre absurdo es ese ser solitario que sufre en la intimidad y significa antes que nada una apuesta personal; en cambio, el hombre rebelde hace de la solidaridad un paliativo del dolor; en la empresa colectiva, el dolor de uno solo de los hombres es condición suficiente para entablar una lucha, signo de su misma rebelión (Vargas Muñoz, 2013: 156).

Finalizaremos este apartado con las conclusiones siguientes. Al hombre rebelde no le queda otro camino más que el de la aceptación del dolor humano como algo inevitable e inherente a la existencia humana, pero decide no aumentarlo causándole daño a sus semejantes: “reconocedor y reconocido vinculados por el dolor para restituir la dignidad mediante la lucha contra el dolor mismo, el suicidio, el crimen y el asesinato” (Vargas Muñoz, 2013: 157). En consecuencia, las actitudes de solidaridad y compasión vienen a convertirse en las armas ideales del hombre rebelde en su lucha contra el destino fatal, pues son lo único capaz de disminuir, aunque sea un poco, el dolor humano, así como de restablecer la dignidad negada por otros sistemas morales de antaño.

## **2.4 La nada**

Para la definición de este concepto existencialista nos basaremos, completamente, en el tratado filosófico de Jean Paul-Sartre titulado *El ser y la nada*, publicado en Francia en 1943. Sartre, al contrario de la pléyade de filósofos academicistas, para los cuales la filosofía era una simple abstracción impartida dentro de los colegios, veía a ésta como una herramienta al servicio del pueblo, como algo para llevar a cabo en la cotidianidad, como un arma de crítica

constructiva y de lucha contra todo lo que nos enajena. La obra es definida por su propio autor como un ensayo ontológico, lo que significa que está dirigido a estudiar lo que existe; a la ontología le interesa analizar las relaciones entre los entes, así como la conexión entre un acto y los participantes de éste. Comúnmente, a la ontología le interesa buscar (o al menos intentarlo) una respuesta a ciertas preguntas sobre la condición o a la realidad humana como: ¿qué somos? ¿de dónde venimos? o ¿dios existe?

A Sartre las preguntas ontológicas que le interesa tratar de responder es: ¿qué es el ser? y ¿qué es la nada? A la búsqueda del ser le dedica toda la introducción de su tratado filosófico. Para los objetivos del presente trabajo nos interesa este texto por la reflexión iniciada en la primera parte del libro titulada como “El problema de la nada”. El ser y la nada son las dos regiones del ser que Sartre considera existen en nuestra vida diaria y, contrario a lo que ha realizado la cultura occidental a lo largo de la historia, son inseparables, su relación es síntesis (Sartre, 2008: 41).

Si hay un ser, irremediablemente hay entonces una nada. Existe el ser y por lo tanto existe la nada. El ser puede ser definido, en pocas palabras, como el ente tangible, concreto, con sensibilidad kinestésica, que es arrojado al mundo sin ningún tipo de propósito o de misión inexpugnable que deba realizar en la tierra: “lo concreto es una totalidad capaz de existir por sí sola [...] lo concreto es el hombre en el mundo” (Sartre, 2008: 41-42)<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Debemos tener en cuenta el ateísmo recalcitrante de Jean Paul Sartre, vertido en todo su pensamiento filosófico, para entenderlo de mejor manera.

De la mano de este ser eyectado al mundo existe una nada que, en ocasiones, esta realidad terrenal nos ofrece. Así como para el pensamiento camusiano el universo nos ofrecía solamente absurdo, para Sartre el ser humano se encuentra frente a frente con la nada. Cuando nosotros, como humanos, interrogamos al ser que somos, así como a sus diversas maneras de ser, cobramos consciencia de que la respuesta esperada no será obligatoriamente afirmativa o positiva, pues existe la tenebrosa posibilidad de recibir una respuesta negativa como: “Nada” o “Nadie” o “Nunca”. Entonces esta nada nos produce incertidumbre, pues pone en duda cualquier acontecimiento crucial de nuestras vidas; esta negación nos hace entrar en crisis al poner en tela de juicio nuestro ser, nuestra certeza de despertar al día siguiente.

Como consecuencia podemos afirmar que algo “cierto” es el hecho de que nos encararemos con la nada al dar nuestros primeros pasos en el mundo. Nosotros somos este imperfecto, incompleto ser y no somos nada más. Somos nada y nada más. Siendo otra triste certeza el hecho de que, tarde o temprano, vamos a morir. Sin embargo, si recordamos ciertas ideas ya mencionadas al inicio del presente trabajo, cuando citamos la obra *El existencialismo es un humanismo*, algo debemos hacer en nuestro tránsito del nacimiento a la tumba. Sartre nos explica que:

Debe existir un Ser que no podría ser el Ser-en-sí, el cual tenga por propiedad nihilizar [condición o cualidad de no ser nada] la Nada, soportarla con su propio ser, desplegarla perpetuamente desde su propia existencia: un ser por el cual la Nada advenga a las cosas (2008: 65).

En estas circunstancias, la libertad es aquello con lo cual podemos volver esta nada nuestra y convertirla en algo más. Para la visión filosófica atea de Jean Paul Sartre el ser humano ha nacido para ser plenamente libre: “lo que tratamos de definir es el ser del hombre en tanto que condiciona la aparición de la nada, y ese

ser se nos ha aparecido como libertad” (2008: 68). La libertad precede cualquier idea de esencia. El verdadero ser del hombre para el filósofo francés es ser-libre. Entre las tinieblas de la nada la luz que brilla para iluminar el camino humano es la libertad, así como la consciencia que tenemos de ella<sup>48</sup>. La consciencia de la libertad nos brinda la posibilidad de situarnos frente a nuestro pasado y nuestro porvenir. La libertad exige pensamiento, quiebre con aquello que nos aliena, y reflexión. El concepto de la nada va de la mano con la idea de la angustia, pues es la que nos da la posibilidad de tomar conciencia de nuestra libertad (Sartre, 2008: 73).

De la fenomenología de Edmund Husserl, Sartre retoma el concepto de conciencia intencional<sup>49</sup>. Esto se opone al pensamiento marxista imperante de la época y su concepción pasiva de la conciencia<sup>50</sup>. La conciencia intencional se vuelve una unidad con el mundo que nos rodea; deja de reflejar cualquier tipo de materialidad; la conciencia es libre de “intencionalizar” sobre ese mundo (conciencia de mundo que posibilita el surgimiento de conciencia de sí).

En su obra cumbre *El ser y la nada*, Jean Paul Sartre se encuentra con dos modalidades del ser: el ser en-sí y el ser para-sí. En pocas palabras, el primer término se refiere a aquello que siempre es, que es constantemente lo mismo, que nunca va a ser algo más de lo que ya es, por ejemplo: una silla, una mesa o una cama. El segundo concepto se refiere al ser proyectante, el ser cuyo ser consiste en proyectarse hacia la dimensión del futuro, en salir de sí:

---

<sup>48</sup> Vemos que para Camus y Sartre la conciencia es esencial para el devenir del ser humano en el mundo.

<sup>49</sup> Recordemos que en el apartado cuatro titulado “La concepción fenomenológica de la Nada”, del segundo capítulo de *El ser y la nada*, Jean Paul-Sartre dialoga con el pensamiento de Husserl.

<sup>50</sup> Para este pensamiento la conciencia se dedica solamente a reflejar los condicionamientos del exterior.

Una suspensión del ser que permanecería innominada, que no sería conciencia de suspender del ser, vendría desde fuera de la conciencia y tendría por efecto escindirla en dos, reintroduciendo la opacidad [la nada] en el seno de esa lucidez absoluta [la conciencia intencional] (Sartre, 2008: 73).

Entonces el ser para-sí es un proyecto a elaborar en el presente, con nuestras acciones, proyectándolo hacia el futuro. Sin olvidarnos que somos también las cosas que hemos hecho en el pasado, pues al ir eligiendo nos hemos ido formando a nosotros mismos, ya que somos nuestro pasado inmodificable. Al elegir nos elegimos: “debe existir para el ser humano, tanto que es consciente de ser, cierta manera de situarse frente a su pasado y su porvenir como siendo a la vez ese pasado y porvenir y como no siéndolos” (Sartre, 2008: 73). Esta manera de situarse es la conciencia de libertad.

Si el pasado es ese ser en-sí inmóvil, inmodificable, como la piedra que Sísifo está condenado a arrastrar, y el futuro es la proyección de nuestro ser para-sí, ¿qué es o qué papel tiene el presente? El presente es la nada: “esa escisión [entre pasado y futuro] es precisamente la nada” (Sartre, 2008: 72). En el presente nuestro ser para-sí es nada pues está continuamente arrojado hacia esa dimensión del futuro que todavía no es, ni es ese pasado que arrastra.

Concluimos repitiendo que para Sartre estamos arrojados hacia el mundo sin nada más que esta conciencia que es nada. Sin embargo, esto último nos otorga libertad; no hay nada establecido en nosotros que nos otorgue el ser, en consecuencia tenemos que ir eligiéndonos, comprometiéndonos. Solamente con la elección nos vamos dando un ser. Somos una nada arrojada para elegir aquello que seremos libremente. Y esto también nos produce angustia pues tenemos sobre nuestros hombros la posibilidad de elegir una incorrecta opción; así como nada nos

imposibilita la elección libre, nada nos imposibilita el equivocarnos y caer al abismo (Sartre, 2008: 74-77).

A lo largo de este segundo capítulo nos hemos dedicado a dar una definición, lo más concisa posible, de los tres conceptos del existencialismo que hemos elegido para realizar el estudio comparativo temático de las novelas *El túnel* de Ernesto Sábato y *El extranjero* de Albert Camus. Con esto, hemos concluido la descripción de nuestro marco teórico filosófico para la realización del estudio comparativo. Sin embargo, respondiendo a nuestro objetivo de realizar un proyecto en donde se aprecie la estrechez, así como la cooperación mutua entre la literatura y la filosofía para interpretar un texto literario, le dedicaremos el siguiente apartado a la descripción de nuestras herramientas de análisis brindadas por los estudios literarios.

## **2.5. Tragedia griega y existencialismo**

El análisis que vamos a realizar estará fundamentado, por un lado, en los conceptos existencialistas ya definidos, y por otro en los términos que Aristóteles usa para basar su visión del género de la tragedia. En consecuencia, recuperaremos las nociones aristotélicas de *hamartia* (el cual puede ser traducido como error trágico o fatal), *anagnórisis* (reconocimiento), *hybris* (traducido como desmesura; pecado de soberbia por parte del personaje que busca transgredir los límites impuestos por los dioses), así como el castigo impuesto al héroe trágico por sus actos.

El objetivo que persigue Aristóteles en la *Poética* es hablar de cuestiones que se relacionan con el propio género de la poética, así como de sus diversas especies o tipos: epopeya, tragedia, comedia, ditirambo, entre otros. Le interesa analizar la

manera en que se debe construir la fábula (el argumento de la obra) para que la composición poética resulte de la manera más sólida y convincente, pues para Aristóteles los tipos mencionados son, en mayor o menor medida, imitaciones. Y se diferencian, principalmente, por dos cuestiones: por imitar con medios diversos, o por imitar distintos objetos (2011: 393).

A nosotros nos interesan los elementos que diferencian la tragedia de los demás géneros. Aristóteles compara las estructuras de la epopeya y el género trágico afirmando que:

La epopeya corrió pareja con la tragedia sólo en cuanto a ser imitación de hombres esforzados en verso y con argumento; pero se diferencia de ella por tener un verso uniforme y ser un relato. Y también por la extensión; pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo, y en esto se diferencia, aunque, al principio, lo mismo hacían esto en las tragedias que en los poemas épicos (2011: 402).  
No podemos definir ciertos elementos que conforman la tragedia, sin antes

recuperar la definición aristotélica del género:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada uno de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones (2011: 402).  
Una vez que hemos, de manera sintética, definido el género de la tragedia,

podemos describir los conceptos aristotélicos que nos interesan para el análisis.

Aristóteles, describiendo lo que sería una buena fábula de una gran tragedia, afirma sobre la *hamartia* que: “no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; ni por maldad, sino por un gran yerro, o de un hombre cual se ha dicho, o de uno mejor antes que peor “(2011: 413).

También nos parece pertinente recuperar la definición de error trágico formulada por Lesky basándose en el propio Aristóteles:

Semejante caída en la desgracia puede producirse, en tanto hayamos de considerarla como trágica, no debido a un defecto moral [...] la expresión en relación

esto, está sacada de la épica y se refiere a un “fallo” en el sentido de la incapacidad humana para reconocer lo correcto y obtener una orientación segura. Por consiguiente, la persona no fracasa por un defecto moral, parece, debido a que no ha estado a la altura de determinadas misiones y situaciones, en los límites de su naturaleza humana (1966: 23).

El concepto de anagnórisis está estrechamente ligado al de *hamartia*.

Aristóteles divide las fábulas de la tragedia en simples y complejas dependiendo de la manera en que se da el cambio de fortuna del héroe: si el cambio se produce sin agnición<sup>51</sup> hablamos de una fábula simple; mientras que, si la agnición acompaña a la transformación de la fortuna, nos referimos a una fábula compleja (2011: 409). En pocas palabras, la anagnórisis es: “como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio” (Aristóteles, 2011: 410).

Si el héroe cae en el error trágico es porque está cegado por la *hybris*. Los protagonistas de las tragedias clásicas forman parte de un colectivo humano o de una sociedad delimitada por ciertas leyes, así como por reglas morales específicas que propiciaban una convivencia ordenada. El concepto de *hybris* se refiere al pecado de soberbia cometido por el héroe, el cual lo lleva a romper las reglas sociales, así como los límites impuestos por los dioses, pues se percibe a sí mismo como un ser superior al resto de la humanidad, merecedor de habitar la esfera de la divinidad: “en el pensamiento ético y religioso, la presunción exagerada lleva a una desmesura de las acciones, es la *hybris* [...] *hybris* es la personificación del atrevimiento, de la transgresión de las normas generales admitidas por la comunidad” (Carvajal, 2014: 270).

---

<sup>51</sup> Agnición es, en lenguaje teatral, la palabra usada para designar el “reconocimiento de una persona”. Por lo tanto, es sinónimo de anagnórisis.

La desmesura del héroe rompe con el orden lógico del mundo<sup>52</sup>. En consecuencia, debe ser castigado para que se reestablezca el equilibrio ordenado del universo, después de sufrir el proceso de agnición y se dé cuenta de su terrible error fatal, y entonces la sociedad pueda seguir su rumbo una vez haya sido eliminada la presencia tóxica y nociva del héroe caído en desgracia. En la mayoría de los casos, el castigo es representado por la muerte del protagonista, siendo ésta terrible y dramática para que aleccione al resto de la sociedad humana acerca de los peligros que conllevaría seguir su ejemplo.

Hemos dedicado este segundo capítulo a la definición y explicación de todos los conceptos teóricos en los cuales fundamentaremos nuestro análisis comparativo. Primero, en lo respectivo al existencialismo, hemos tomado las nociones de la nada de *El ser y la nada* de Sartre; para las ideas de absurdo y rebeldía hemos recurrido a la obra de Albert Camus, específicamente *El mito de Sísifo* y *El hombre rebelde*; luego, la idea de transición en el pensamiento de Camus es formulada por Juvenal Vargas Muñoz en *Albert Camus: el tránsito del absurdo a la rebelión*; finalmente, hemos recuperado algunos conceptos del esquema de la tragedia griega planteada por Aristóteles en la *Poética*.

---

<sup>52</sup> En esta investigación se vuelve pertinente hablar de este término pues el pensamiento camusiano maneja la idea de rebeldía como límite moral de medida, y el exceder este límite con el asesinato desemboca en el opuesto contrario, o sea la desmesura o el exceso.

### Capítulo III

#### Estudio comparativo entre *El túnel* de Ernesto Sábato y *El extranjero* de Albert Camus

Ha llegado el momento de analizar las dos novelas que nos interesan para el presente estudio, apreciando el sentido que tienen los conceptos filosóficos y aristotélicos definidos en el capítulo anterior: la nada, el absurdo, la rebeldía, la idea de la transición entre estas dos últimas, así como los términos del esquema de la tragedia griega. Para realizar el análisis seguiremos la metodología de la literatura comparada, en su rama tematólogica, por lo tanto, nuestro objetivo es ver la manera en que Ernesto Sábato y Albert Camus utilizan dichos conceptos de la filosofía existencialista en las obras escogidas, apreciando los puntos de contacto que podamos encontrar, así como las diferencias particulares de las visiones artísticas de ambos autores. Igualmente, la tematólogía nos servirá para ver de qué manera se da una actualización de la tragedia realizada por los autores en pleno siglo XX, y la manera en que se relaciona con el existencialismo.

Es importante la realización de una síntesis del argumento para tener una visión panorámica de los acontecimientos de ambas novelas. *El túnel* de Ernesto Sábato trata sobre el pintor Juan Pablo Castel, el cual durante una exposición de su trabajo queda prendado, hondamente, de la única persona que comprendió el sentido de su cuadro "Maternidad". Desde este momento el pintor se obsesiona con la idea de volver a encontrarla entre la masa de gente de Buenos Aires. Entonces, Castel se hunde en un torbellino de hipótesis absurdas en las que el protagonista se imagina todas las posibilidades de acción al estar frente a la joven. Cierta día se la encuentra al salir de un edificio, y a partir de una entrevista con María Iribarne,

nace una violenta y desquiciada relación amorosa entre ellos. En el resto de la novela aparecen una serie de cuestionarios, psicológicamente agresivos y de maltrato físico impuestos por Castel a María Iribarne, culminando con el asesinato de ésta al final de la novela.

En *El extranjero* de Albert Camus nos encontramos con Mersault, un joven que vive una monótona vida en Argel. Al inicio de la novela vemos al protagonista asistir al funeral de su madre, en Marengo, en donde muestra una total indiferencia ante el procedimiento habitual para el enterramiento. Posteriormente, apreciamos cómo esta mencionada indiferencia absorbe todos los ámbitos de su vida cotidiana: en su trabajo no le interesa ser ascendido; la relación amorosa que tiene con Marie Cardona le da igual; no le otorga valor a la amistad que el personaje de Raymond le tiende a Mersault. El apogeo de esta actitud con tintes amorales tiene su cumbre cuando el protagonista asesina en la playa a un árabe porque, según él, lo deslumbró el sol. Finalmente, asistimos al encarcelamiento de Mersault y a la manera en que se va dando su proceso judicial; durante éste, vemos al personaje mostrar la misma indiferencia ante las cuestiones que le menciona su abogado para ganar el caso, así como a la religión cuando es entrevistado por el juez y por el capellán al final de la obra. Como consecuencia de ser condenado por no haber llorado durante el enterramiento de su madre más que por el crimen, al final de la obra vemos al protagonista esperar su ejecución.

Tomaremos como punto de partida de nuestro análisis las cuestiones meramente formales de ambas obras. El narrador representa la primera similitud apreciable en ambas novelas: Juan Pablo Castel narra, desde la cárcel, la serie de acontecimientos que lo llevaron a encontrarse encerrado; de manera semejante,

Mersault va contando paulatinamente los hechos con los que va encontrándose, y que lo llevan a un encierro carcelario esperando su ejecución. Mieke Bal define esta focalización<sup>53</sup> como: “si el focalizador coincide con el personaje, éste tendrá una ventaja técnica frente a los demás. El lector observa con los ojos del presente por medio de dicho personaje [...] un focalizador personaje” (1990: 110). Con los personajes de Juan Pablo Castel y Mersault no solamente estamos ante un focalizador personaje, sino que ambos son también los protagonistas, los “héroes” de las obras:

Sin embargo, no suele haber ninguna duda en nuestras mentes sobre qué personaje debería recibir mayor atención y apoyo. A partir de la distribución, denominamos, por ejemplo, a una persona que focalice el primer y/o el último capítulo como el héroe (o heroína) del libro (Bal, 1990: 111).

Ambas novelas presentan entonces un narrador en primera persona del singular (“yo”). Sobre esto último nos vuelve a explicar Mieke Bal que:

Cuando en un texto el narrador se refiere explícitamente a sí mismo como personaje, podremos, de nuevo, hablar de un narrador externo [...] un narrador personaje suele mantener que cuenta hechos verídicos sobre sí mismo. Puede fingir estar escribiendo su autobiografía (1990: 128).

Por consiguiente, podríamos afirmar que Castel y Mersault elaboran una suerte de autobiografía al narrarnos, como hemos dicho, los hechos de sus vidas. En cuanto a los elementos del espacio, en el capítulo tercero de *El túnel* de Ernesto Sábato, el protagonista Juan Pablo Castel ubica su historia en la capital argentina al final de la década de los cuarenta del pasado siglo: “en el Salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado *Maternidad* [...] sin embargo, cuando desapareció, me sentí irritado, infeliz, pensando que podría no verla más, perdida

---

<sup>53</sup> Para el mismo Mieke Bal la focalización es: “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se “ve”, lo que se percibe” (1990: 108).

entre los millones de habitantes anónimos de Buenos Aires” (1996: 18-19). Entonces la novela está ubicada en un espacio y un tiempo específico.

En cambio, en la novela de Albert Camus nos encontramos con más de un espacio determinado en donde ocurren los sucesos. Cuando Mersault describe la ubicación del sanatorio en el cual acaba de morir su madre, se mencionan dos lugares: “el asilo de ancianos está en Marengo, a ochenta kilómetros de Argel” (2005: 11). Otro sitio que se menciona únicamente pero que, al contrario de Argel y de Marengo, jamás se convierte en un espacio donde ocurre la acción narrativa es París<sup>54</sup>: “tenía intención de instalar una oficina en París que se ocuparía de sus negocios allí, y directamente, con las grandes compañías, y quería saber si yo estaría dispuesto a ir” (2005: 46).

El punto de diferencia más significativo que podemos encontrar en los elementos formales lo apreciamos en el tiempo. Ya hemos visto que en *El túnel* sí podemos encontrar una fecha exacta para localizar la historia (1946), mientras que en *El extranjero* en ningún momento encontramos algún indicio que nos brinde la posibilidad de ubicarla en un tiempo determinado; cometeríamos un error si la ubicásemos en la fecha de publicación de la novela (1942), pues Albert Camus terminó de redactarla antes de 1940.

La novela *El túnel* fue publicada en el año de 1946, cuando el peronismo estaba en el poder político de Argentina. Se ha leído esta obra como la reacción de un intelectual argentino de clase media que rechaza al peronismo, pues lo identifica

---

<sup>54</sup> En aquellos tiempos, para todos los hombres jóvenes nacidos en cualquier provincia francesa, París era para ellos su gran anhelo pues representaba la posibilidad de hacer carrera. Lo interesante de eso es ver cómo a Mersault le es indiferente lo que para cualquier otro hubiese significado la posibilidad de hacer sus sueños realidad.

con el triunfo del mal, del fascismo, del caudillo y la barbarie; para un hombre de izquierdas, como lo era Sábato, nada bueno puede venir del peronismo, lo que puede apreciarse en la visión pesimista de la novela (Gimelfarb, 1986: 952-953).

Mientras tanto, en Europa, el contexto que sirvió de fondo a la redacción de *El extranjero* de Albert Camus lo conformaban los acontecimientos caóticos relacionados con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la cual tuvo un alcance global y ocasionó mucha tensión de carácter político y social. Aunque no sea posible ubicar *El extranjero* en un año específico, la novela es hija de su tiempo y del contexto en el cual su autor la escribió. El telón de fondo bélico impregna tanto a Camus que éste, a través del sentido de su obra, nos parece decir que cualquier ser humano podría tener la condición de ser extranjero en su propia vida, en el mundo que lo rodea.

### 3.1. La nada

Recordando el concepto definido anteriormente de la nada sartreana, podemos afirmar, desde nuestro punto de vista, que tanto Juan Pablo Castel como Mersault son dos seres arrojados al mundo sin ninguna suerte de esencia humana, ni abstracta o teleológica. Tampoco hay un destino divino que marque la suerte de los personajes. Son arrojados únicamente con su propia existencia humana, limitada. Ellos son solamente nada, por consiguiente tienen plena libertad, completo albedrío para irse formando con sus acciones a lo largo de la narración<sup>55</sup>. Nuestro punto de partida es el mismo del trabajo de Roberto Ángel:

---

<sup>55</sup> No nos es posible analizar una por una cada acción transcurrida en las novelas pues nos extenderíamos de manera excesiva. Por lo tanto, tomamos las situaciones o acciones que creemos son más reveladoras para nuestro estudio. Afirmamos esto pues en nuestra opinión en ellas se puede apreciar el sentido hondo de ambas novelas.

Una de las primeras cosas que me gustaría rescatar de la novela *El extranjero* es que la filosofía que encarna su protagonista, Mersault, tendrá como punto de partida la idea de que no hay un Dios que resguarde y guíe el camino del hombre, sino que éste deberá regir su vida desde sí mismo, estableciendo sus propias leyes [...] de esta manera, Mersault partirá desde el mismo punto que Nietzsche y Sartre: el hombre está solo en la tierra y debe él mismo forjar sus propios valores (2007: 1).

Tomando la idea de la cita anterior, los protagonistas de *El túnel* y *El extranjero* encarnan la filosofía existencialista. El primer elemento en el que apreciamos la presencia de la nada sartreana en las obras es en los títulos de estas; creemos que la nada es simbolizada a través de las metáforas<sup>56</sup> a las que aluden los títulos: la del túnel y la del extranjero. Tal como nos explica Boulaghzalate sobre ambas metáforas<sup>57</sup>:

En esta misma línea Castel expresa este aislamiento, este “divorcio” que existe entre él y el mundo en la metáfora del túnel oscuro y solitario. Mersault expresa a su vez ese precipicio que lo separa del mundo a través de su situación de extranjero/extraño, situación que, como la metáfora del túnel, remite a la soledad y a la disociación (2010: 4).

Casi al final de la novela de Sábato, el propio Juan Pablo Castel, a través de una honda reflexión desgarradora, nos explica la cuestión del túnel. Lo que vuelve trágico el destino del personaje es que estamos ante un ser que no ignora la existencia de los otros, como de María Iribarne, pero que nunca logra establecer un lazo comunicativo absoluto con ésta, hundido en la incomunicabilidad de la nada:

Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontramos al fin de esos pasadizos [...] pero ¿realmente los pasadizos se habían unido y nuestras almas se habían comunicado? [...] en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida. Y en uno de esos trozos transparentes del muro de piedra yo había visto a esa muchacha y había creído ingenuamente que

---

<sup>56</sup> Helena Beristain dice de la metáfora que: “se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan” (1995: 308).

<sup>57</sup> Boulaghzalate afirma que: “en efecto, Mersault y Castel como personajes absurdos se sitúan en la misma línea. Ambos rechazan toda trascendencia y perspectiva divina que daría sentido a su vida” (2010: 5). De acuerdo a lo referente al personaje de Camus, pero en el caso de Castel queremos matizar algo: se deja de lado la suerte de divinización de María Iribarne que el protagonista de *El túnel* realiza; en ella el personaje de Sábato cifra<sup>75</sup> todas sus esperanzas de trascendencia, lo cual veremos posteriormente.

venía por otro túnel paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo (Sábato, 1996: 151-152).

El túnel solitario hecho de muros absurdos, que aísla a Juan Pablo Castel del resto del mundo, así como de su amada María Iribarne, es precisamente la nada representada por la metáfora del túnel, la cual simboliza la propia condición del personaje y que lo condena a una soledad indestructible. De la misma manera que el protagonista de *El túnel*, el propio Mersault también menciona, dentro de un episodio de la novela de Albert Camus, la condición de extranjero cuando se siente completamente ajeno a su proceso criminal por el asesinato del árabe:

Por lo general, nadie se ocupaba de mi persona [...] advertí en este momento que todo el mundo se encontraba, se interpelaba y conversaba, como en un club donde uno se siente feliz entre gentes del mismo mundo. También me expliqué la extraña impresión que tenía de estar de más, un poco como un intruso (Camus, 2015: 86). Igual que Castel, Mersault también está distanciado e incomunicado del

mundo en el que vive; se siente ajeno y distante de lo que ocurre a su alrededor.

Por lo tanto, podríamos hablar de una semejanza entre ambas novelas: la idea de la nada ocasiona en los personajes un aislamiento de estos con respecto al mundo y la sociedad en que habitan. Hasta este momento, podríamos afirmar que hemos encontrado una diferencia primordial en las visiones de los autores: mientras que para Sartre la noción de la nada es positiva pues, desapareciendo a Dios del panorama, le otorga plena libertad de elección y acción al hombre, para Camus y Sábato resulta ser más negativa, pues para ellos condenan al ser a una vida vacía de contacto humano, llena de soledad, aislamiento e incapacidad de comunicarse. Las obras llevan al ámbito de la literatura una perentoria frase de *El mito de Sísifo*: “en un universo privado de pronto de ilusiones y de luces, el hombre se siente extranjero” (Camus, 2017: 20). Mersault es este hombre que se siente como extranjero en el universo, ocasionado por el absurdo que el personaje aprecia en

todo lo que lo rodea, mientras que Castel, honda e ingenuamente idealista, buscará llenar su nada de sentido, lo cual veremos con detenimiento en el siguiente apartado.

### **3.2. El absurdo y el mito de Sísifo**

Las metáforas del túnel y del extranjero parecerían “aplicables” e “intercambiables” a ambos protagonistas, pues estos tienen una condición llena de soledad, de aislamiento y por consiguiente de incomunicación, encerrados en su propia nada. Recuperando el concepto camusiano del absurdo, esto le otorga todavía mayor complejidad a la situación, pues entonces tenemos un universo sinsentido, opaco, lleno de unos valores morales o de costumbres absurdas que ocasiona a ambos personajes la condición de extranjeros, separados por los muros de un túnel.

Vemos a Castel y Mersault como dos nadas que se enfrentan a un mundo absurdo para realizar, por medio de sus acciones y decisiones, su existencia humana. Desde el inicio de las obras, mientras el protagonista de Sábato hace una reflexión honda sobre el horror del mundo, así como de la vanidad humana, el personaje de Camus nos narra los sucesos del entierro de su madre. Una diferencia la podemos apreciar en el distinto tono con que ambos personajes narran: a Juan Pablo Castel lo envuelve un hondo pesimismo proveniente de la destrucción de su esperanza, de sus ilusiones vitales, así como de una clara soberbia pues se define a sí mismo como el superhombre nietzscheano:

Yo, por ejemplo, me caracterizo por recordar preferentemente los hechos malos y, así, casi podría decir que todo tiempo pasado fue peor, si no fuera porque el presente me parece tan terrible [...] uno se cree a veces un superhombre, hasta que advierte que también es mezquino, sucio y pérfido (Sábato, 1996: 13-15).

Por el otro lado, vemos a un Mersault indiferente, ajeno al entierro de su madre y a todos los “ajetreos” que éste conlleva; impermeable a cualquier muestra de afecto o sentimiento humano; yendo en contra de los usos y costumbres comunes, corrientes, lo que podemos apreciar en varios momentos del primer episodio de *El extranjero*, por ejemplo en el instante en que el conserje se acerca al féretro materno para abrirlo: “La hemos cubierto. Pero desatornillaré el féretro para que usted pueda verla. Cuando se aproximaba al ataúd lo detuve. Me dijo: ¿No quiere? Respondí: No” (Camus, 2015: 14). Tal como nos explica Roberto Ángel: “Entonces aquí podríamos preguntarnos: ¿cuál es el valor principal que Mersault impone durante todo el transcurso de la novela? Y uno no podría tener otra respuesta: la indiferencia” (2007: 1). Esta indiferencia mostrada por Mersault ante las convenciones morales y sociales, también la apreciamos en el trayecto hacia el sitio del entierro de la madre, pues observamos al personaje preocuparse únicamente por la temperatura del ambiente:

No sé por qué esperamos tanto tiempo antes de ponernos en marcha. Me daba calor el traje oscuro [...] me di cuenta de que, desde hacía largo rato, el campo resonaba con el canto de los insectos y los crujidos de la hierba. El sudor corría por mis mejillas [...] el brillo del cielo era insoportable [...] me sentía un poco perdido entre el cielo azul y blanco, y la monotonía de estos colores, viscoso negro del alquitrán abierto, deslucido negro de las ropas, negro brillante del coche (Camus, 2015: 23-24).

Creemos que la indiferencia mostrada por el personaje de Camus ante lo que podría denominarse como valores o convenciones morales, es resultado de la condición de extranjero/extraño de Mersault; el protagonista de *El extranjero* está distanciado del mundo y la sociedad que lo rodea; si esta sociedad está fundamentada en una serie de convenciones morales determinadas, el extranjero está divorciado de ellas, como si tuviese una suerte de conciencia del absurdo que estas representan, por lo cual le son ajenas. No solamente lo podemos ver en lo

referente al entierro de la madre, pues en la novela hay un amplio abanico de ejemplos de esto: la indiferencia mostrada por Mersault ante la propuesta matrimonial de Marie Cardona o a la posibilidad de ascenso laboral; el nulo significado que representa la amistad brindada por el personaje de Raymond; la frialdad y crueldad con la que el protagonista de *El extranjero* trata a Salamano cuando pierde a su amado perro; el desinterés mostrado por Mersault cuando el juez o el capellán le hablan de cuestiones relacionadas con la religión.

Hemos mencionado que Castel, por el contrario, demuestra pesimismo y desesperación en sus reflexiones, lo que se suma a la soberbia mostrada por el personaje ante las costumbres o convenciones morales de la sociedad, pues aprecia la frivolidad que, según él, conllevan, y el personaje se siente superior a ellas. Un ejemplo claro de esto es cuando divaga sobre la estupidez, la absurdidad de la crítica de arte:

Es una plaga que nunca pude entender [...] se podría escuchar con cierto respeto los juicios de un crítico que alguna vez haya pintado, aunque más no fuera que telas mediocres. Pero aún en ese caso sería absurdo, pues ¿cómo puede encontrarse razonable que un pintor mediocre dé consejos a uno bueno? (Sábato, 1996: 25).

También podemos apreciarlo en la repugnancia mostrada ante la presunta superficialidad absurda, presenciada por él en el capítulo de la conversación “intelectual” llevada a cabo entre Mimí Pinzón y Hunter: “esta gente es frívola, superficial. Gente así no puede producir en María más que un sentimiento de soledad. Gente así no puede ser rival” (Sábato, 1996: 108). Igualmente, pensamos que es resultado de la soberbia del personaje la impresión que tiene de formar parte de una absurda obra dramática, artificiosa, cuando conoce a Allende, el esposo de María: “me acompañó hasta la puerta. Le di la mano y salí corriendo. Mientras

bajaba en el ascensor, me repetía con rabia: ¿Qué abominable comedia es esta?” (Sábato, 1996: 59).

La idea de absurdo, en pocas palabras, surge del choque de los valores morales y convenciones sociales con los personajes, lo que ocasiona un divorcio entre estos y su mundo. Vemos que ambos protagonistas se sublevan de manera distinta para enfrentarse a la opacidad, al absurdo del mundo humano: uno con honda indiferencia y desinterés, otro con soberbia inmensa y sintiéndose un ente superior al resto del universo.

Otra diferencia fundamental: Juan Pablo Castel se muestra desesperado, activo, mientras que a Mersault es completamente pasivo. Esto se explica con la línea marcada por el estudio comparativo realizado por Hernández y Vique Domene:

La diferencia básica y radical desde esta perspectiva es que Castel alberga esperanzas de poder cambiar su vida, de poder encontrar un sentido cuando todo lo que ha encontrado hasta el momento ha resultado ser un completo absurdo [...] en ella [en María Iribarne] deposita sus esperanzas de continuación, de poder estar con alguien que lo comprenda hasta lo más íntimo de su ser. Pero Mersault no posee esperanza alguna. Por esto mismo, Mersault es un personaje absolutamente pasivo. Mersault ni siquiera quiere comunicarse porque nada le importa debido a que la pérdida de valores es total (2011: 46).

Castel muestra desde el inicio una frenética esperanza por llenar su nada, por rebasar su absurda condición. Su cuadro titulado *Maternidad* simboliza, precisamente, su grito de guerra contra la nada que lo aísla del resto del mundo; representa una suerte de grito de auxilio ante las cadenas de su imperfección mortal:

Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota [...] nadie se fijó en esta escena: pasaban la mirada por encima, como por algo secundario, probablemente decorativo. Con excepción de una sola persona, nadie pareció comprender que esa escena constituía algo esencial [...] en cambio, miró fijamente la escena de la ventana y mientras lo hacía tuve la seguridad de que estaba aislada del mundo entero: no vio ni oyó a la gente que pasaba o se detenía frente a mi tela [...] quizá, algo así como miedo de jugar todo el dinero de que se dispone en la vida a un solo número (Sábato, 1996: 18-19).

Desde este instante, todas las esperanzas e ilusiones de Castel de trascender el absurdo de la vida y de llenar su nada de un sentido tangible lo vendrá a simbolizar el personaje de María Iribarne; el personaje de Sábato empezará, desde este momento, a configurar en su interior una imagen idealizada de María, otorgándole a ella una serie de características específicas. El protagonista de *El túnel* considera que ella es su única posibilidad de superar los muros absurdos de la existencia humana, y de lograr entablar una comunicación íntima con otro ser humano.

Mientras que Castel cifra todas sus ilusiones en la imagen configurada del personaje femenino, Mersault no tiene ningún tipo de esperanza depositada en el mundo; al personaje de Albert Camus le da completamente igual lo que ocurre a su alrededor, pues él no tiene ninguna suerte de esperanza o ilusión cifrada en éste; si el mundo o su propia condición humana son absurdas, opacas o imperfectas es algo que a él no le afecta; él sabe que cualquier esfuerzo que hiciese para cambiar el rumbo de las cosas sería completamente inútil, entonces, ¿para qué hacerlo siquiera? A lo largo de toda la novela de Camus, apreciamos a Mersault dejándose llevar por la ola monótona de la vida sin mostrar siquiera un ápice de resistencia.

Consideramos que, sin ninguna clase de hambre de absoluto, contrario a Juan Pablo Castel, Mersault es un personaje que al narrar recurre, general y únicamente, a la descripción simple de las molestias, del aburrimiento, del cansancio o la fatiga que le despiertan los sucesos cotidianos a los que se va enfrentando; también para los placeres sexuales o físicos que Marie Cardona le otorga, su descripción de estos es llana y superficial, sin profundizar en ellos pues no son trascendentes para Mersault. Aquí estamos ante otra diferencia fundamental

entre ambas novelas: el discurso de Castel está lleno de reflexiones, hipótesis y suposiciones absurdas, desesperadas y frenéticas, mientras que Mersault se dedica a describir únicamente.

Es tanto el desapego del personaje hacia lo exterior que lo vemos afirmar que no recuerda nada del entierro de su madre, así como la felicidad que le ocasiona la terminación del episodio fúnebre:

Todo pasó después con tanta precipitación, exactitud y naturalidad, que no me acuerdo de nada [...] y mi alegría cuando el autobús entró en el nido de luces de Argel y pensé que me iba a acostar y dormir durante doce horas (Camus, 2015: 25-26).

Igualmente la indiferencia esgrimida ante la propuesta de ascenso laboral:

Dije que sí, pero en el fondo me daba igual. Me preguntó entonces si no me interesaba un cambio de vida. Contesté que no se cambia nunca de vida, que en cualquier caso todas valían lo mismo y que la mía estaba lejos de disgustarme (Camus, 2015: 46).

La relación del protagonista de *El extranjero* con sus vecinos nos sirve también para ejemplificar. La afirmación de camaradería ofrecida por el personaje de Raymond, después de un pequeño favor realizado, se resbala también entre el desapego de Mersault: “sólo cuando me dijo: ahora eres un verdadero camarada, el tuteo me sorprendió [...] a mí me daba lo mismo ser su camarada y él tenía verdaderamente aire de querer serlo” (Camus, 2015: 38-39). De igual manera, en el capítulo en el cual Salamano pierde a su perro, Mersault, aunque trata de brindarle palabras de aliento al vecino, no muestra ninguna clase de interés real en lo acontecido y termina por lastimar al otro con la frialdad de sus explicaciones:

Yo le dije entonces que debía ir a la perrera y que allí se lo devolverían pagando ciertos derechos [...] le dije que la perrera guardaba los perros tres días a disposición de sus propietarios y que después hacían lo que mejor les pareciera [...] y por el extraño ruidillo que atravesó el tabique, comprendí que lloraba. No sé por qué pensé en mamá. Pero tenía que levantarme pronto al día siguiente. No tenía hambre y me acosté sin cenar (Camus, 2015: 44-45).

Y por encima de estos ejemplos subrayamos la actitud indiferente con la que se enfrenta a las propuestas matrimoniales del personaje femenino de *El extranjero*, Marie Cardona<sup>58</sup>: “por la tarde, Marie vino a buscarme y me preguntó si quería casarme con ella. Le dije que me daba igual que podíamos hacerlo si era su deseo [...] comentó ella que el matrimonio era una cosa seria. Respondí: No” (Camus, 2015: 46-47). De la misma manera que en lo referente al matrimonio y al amor, la religión es introducida en el mismo saco de cosas absurdas, inútiles por Mersault en el momento cuando dialoga por primera vez con el juez de instrucción:

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 [...] 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 sufrí por ti? Me di perfecta cuenta de que me tuteaba. Me sentía hartó (Camus, 2015: 73).

Podemos apreciar en las citas anteriores que, en lugar de un desesperado grito de auxilio como lo hace el personaje de Ernesto Sábato, Mersault opta por tomar una actitud indiferente ante el absurdo del universo. Recordando la visión del mito de Sísifo que Albert Camus describe, creemos que se podría ver a Mersault

---

<sup>58</sup> Encontramos de cierta manera “curiosa” la coincidencia encontrada en el nombre de las amantes de ambos personajes. Y no podemos dejar de mencionar, brevemente, los elementos histórico-culturales que rodean al nombre femenino de María: en Occidente tiene una carga bíblica importante, pues hace referencia a la Virgen María, madre de Jesús de Nazareth; mientras que en la literatura hispanoamericana, el nombre de María hace referencia al personaje femenino de la novela *María* de Jorge Isaacs, cumbre del romanticismo hispanoamericano, en donde la cuestión de la idealización de ésta por parte del protagonista, Efraín, es una de sus características principales. La pregunta importante es: ¿por qué un par de autores de la corriente existencialista escogen este nombre para sus personajes? En el caso de *El túnel*, el nombre de María va ligado con toda la carga de idealización romántica, lo que conlleva una virtud perfecta e intachable, así como de valores divinos, elementos con los que Castel configurará su imagen, y que lo llevan a la desesperación cuando convierte esta imagen idealizada en la de una mujer común y corriente, también configurada por él mismo, otorgándole defectos como los de cualquier otro ser humano, destruyendo las expectativas idílicas del personaje. Mientras que en *El extranjero*, todas las implicaciones del nombre femenino a Mersault le dan completamente igual, y ve a Marie como un ser cualquiera, absurdo como él mismo o como cualquier otro.

como una suerte de actualización del mito<sup>59</sup>, condenado a repetir interminablemente, como si fuese la enorme piedra presente dentro del mito griego, su vida monótona, rutinaria, absurda y sinsentido, lo cual lo hemos venido observando desde que revisamos ciertas conductas que el personaje de Camus toma frente a las “pruebas” que el mundo le opone. Otro claro ejemplo de esto es todo el segundo episodio de la primer parte de la novela, donde apreciamos a Mersault vagando por su departamento mientras pasan las horas, comiendo, fumando, contemplando la masa de gente que desfila delante de su balcón:

Sentí que mis ojos se cansaban de seguir mirando las aceras con su carga de gentes y de luces [...] pensé que, al cabo, era un domingo de menos, que mamá estaba ahora enterrada, que iba a volver a mi trabajo y que, después de todo, nada había cambiado (Camus, 2015: 30-31).

En nuestra opinión, Juan Pablo Castel puede ser considerado igualmente como un Sísifo moderno, obviamente con ciertas diferencias respecto a Mersault. Mientras que Mersault trabaja de simple burócrata, y como tal lleva una vida de lo más monótona, pero al mismo tiempo es completamente consciente de la inutilidad de su vida y opta por arrastrar su existencia sin queja alguna. Por su parte Castel es un artista muy soberbio, que se siente poseedor de una sensibilidad más profunda que el resto de los hombres, lo cual lo arrastra a la ingenua idealización de otro ser humano para tratar de romper las cadenas de su existencia opaca, intentando alcanzar y establecer una comunicación profunda con María Iribarne. Cada frenético interrogatorio al que es sometida María por parte del protagonista,

---

<sup>59</sup> La idea del Sísifo moderno es esencial para el estudio en cuestión. A través del mito, Camus desarrolla la idea del hombre absurdo, que es aquel que se muestra consciente de la completa inutilidad de su vida. La incesante tarea de Sísifo, la convierte Camus en una metáfora de la vida moderna; así como a Sísifo y a diferentes héroes trágicos les eran impuestos castigos que debían soportar, en el mundo contemporáneo de Camus hablamos de los distintos sentimientos o pruebas que la vida moderna coloca frente al hombre, y la manera en que éste está dispuesto a superarlas (2017: 151-156).

representa un desesperado intento por llenar su nada, por rebasar su condición imperfecta, lo que él considera solamente podría realizar en el acto de abarcar en su totalidad a su amante; cada pregunta equivale al esfuerzo de Sísifo por llevar la enorme roca a la cima, lo que se acerca a lo explicado por Mejía Gaona:

Encontramos en Castel un Sísifo moderno que se pierde entre sus ansiedades, anhelos y desesperanzas [...] la lucha consigo mismo, la conciencia si optó bien o mal [...] Castel vive su “condición miserable”, condición que lo hace ser consciente. Esto es en lo que medita mientras sube la roca a la cima, y cuando por fin cae, un ir y venir de millones de veces al mismo lugar, pasar por las mismas ideas, memorias y recuerdos de algo que bien pudo hacerlo dichoso mientras rondaba la tierra (2014: 132).

Continuamente vemos a Juan Pablo Castel empujando la roca hacia la cima de la montaña, lo que pensamos se puede apreciar en su relación amorosa con María Iribarne y su necesidad de poseerla completamente. Aunque hay breves momentos, dichosos, en los que el personaje siente lograr una comunión con ella, inmediatamente el personaje vuelve a caer en dudas, en celos violentos. Debemos tomar en consideración que, contrario a Mersault, Castel se dejó cegar por la esperanza; el personaje es feliz en los instantes de comunión con María pues piensa que sus esfuerzos han sido fructuosos, la roca permanecerá quieta en la cima, pero entonces ésta vuelve a caer llevando al personaje devuelta al abismo de la soledad, de los celos, de las dudas, del miedo.

Desde el instante en que Juan Pablo Castel tiene contacto con la única persona que logra apreciar su desesperado grito de auxilio, representado por la ventanita de su cuadro *Maternidad*, se suceden una serie de intentos a partir de los cuales el personaje busca llenar su hambre de absoluto. Primero, todas las posibilidades que el personaje estructura en su cabeza para volver a encontrarse con Iribarne: “la verdad es que muchas veces había pensado y planeado

minuciosamente mi actitud en caso de encontrarla” (Sábato, 1996: 20). Estas posibilidades van de la mano con las conversaciones imaginadas por el pintor, para no equivocarse cuando esté cara a cara frente a la muchacha: “pero sucedía que cuando había examinado tantas variantes enrevesadas, me olvidaba del orden de las preguntas y respuestas o las mezclaba, como sucede en el ajedrez cuando uno imagina partidas de memoria” (Sábato, 1996: 30).

Posteriormente, cuando el protagonista de *El túnel* encuentra caminando a María Iribarne por una vereda cualquiera, tiene una reacción llena de miedo ante la posibilidad de fracasar en la primera conversación con ella:

Al verla caminar por la vereda de enfrente, todas las variantes se amontonaron y revolviéron en mi cabeza [...] me sentí grotesco y pensé vertiginosamente que todo lo que había pensado y hecho durante esos meses era el colmo de la desproporción y del ridículo, una de esas típicas construcciones imaginarias mías, tan presuntuosas como esas reconstrucciones de un dinosaurio, realizadas a partir de una vértebra rota (Sábato, 1996: 31-32).

Junto a esta última observación, podemos articular las actitudes de Castel durante el capítulo en que vuelve a buscar al personaje femenino dentro del edificio llamado “Compañía T”, con la consiguiente plática con María Iribarne:

Era necesario encontrarla. Me encontré diciendo en alta voz, varias veces: ¡es necesario, es necesario! [...] quizá sintió mi ansiedad, mi necesidad de comunión, porque por un instante su mirada se ablandó y pareció ofrecerme un puente; pero sentí que era un puente transitorio y frágil colgado sobre un abismo (Sábato, 1996: 41-49).

Este abismo anterior funciona como metáfora de la soledad que amenaza constantemente a Castel y de la cual, al contrario de Mersault que no tiene ningún interés por escapar de la soledad, intenta huir de ella. La imagen de María configurada por Castel representa de manera tan fuerte la posibilidad de trascendencia para el pintor, que en cierto momento ésta se convierte en la única forma de hacerlo vivir integrado al universo, desvaneciendo momentáneamente la soberbia de Castel: “me pasaba algo muy extraño: miraba con simpatía a todo el

mundo [...] peor, en general, la humanidad me pareció siempre detestable [...] esa noche, pues, mi desprecio por la humanidad parecía abolido o, por lo menos, transitoriamente ausente” (Sábato, 1996: 53-54).

Empezaremos a cerrar el presente apartado. Opinamos que la imagen de María Iribarne representa para Castel la única esperanza de llenar su vida de un sentido concreto y tangible; a través de su amada el personaje de Sábato busca llenar la nada que representa la existencia según el existencialismo, mientras que a Mersault no le interesa integrarse al mundo absurdo que lo rodea, ni buscar la trascendencia, optando por mantener su nada intocable.

Esto último comentado creemos influye profundamente en las actitudes de ambos personajes. Por un lado, el protagonista de *El extranjero* da muestras de un comportamiento casi plenamente pasivo, en donde Mersault se deja llevar desinteresadamente por la marea de la existencia cotidiana sin oponer resistencia. Al contrario, en Juan Pablo Castel presenciamos un paulatino crecimiento de la agresividad en su comportamiento, como consecuencia de sus constantes fracasos de satisfacer su nostalgia de absoluto, llegando hasta el extremo de la crueldad y la violencia: “por un instante, sentí el deseo de llevar la crueldad hasta el máximo y agregué, aunque me daba cuenta de su vulgaridad y torpeza. –Engañando a un ciego” (Sábato, 1996: 90). Los esfuerzos de Castel de trascender su absurda condición humana se van volviendo cada vez más agresivos: “sentí que ese momento mágico no se volvería a repetir nunca [...] y un sordo deseo de precipitarme sobre ella y destrozarla con las uñas y de apretar su cuello hasta ahogarla y arrojarla al mar iba creciendo en mí” (Sábato, 1996: 120).

En comparación, Mersault se comporta completamente diferente al protagonista de la novela de Ernesto Sábato: en lugar de desesperar ante la presencia de la nada y caer en una búsqueda frenética del modo de llenarla de algún sentido, lo cual resulta imposible en un mundo lleno de absurdidad, el personaje de Camus opta por mantenerla intocable, mostrando indiferencia ante un universo opaco e imperfecto. Esto representa la perpetuación de la libertad de acción y decisión. Lo interesante será ver la manera en que Mersault actúa ante esta perpetuación de su libre albedrío, y si lo lleva a una total pérdida de valores o a la rebeldía.

### **3.3. El tránsito del absurdo a la rebelión y tragedia**

En este apartado de nuestro análisis se verá la manera en que la filosofía y la literatura pueden, de manera conjunta, brindar herramientas de interpretación de textos literarios. A partir de la idea del tránsito del absurdo a la rebeldía, planteada por Juvenal Vargas Muñoz, llegaremos a apreciar la actualización del esquema de la tragedia clásica en las obras.

Para el estudio filosófico de Vargas Muñoz, es importante resaltar que aún en una situación tan seria y delicada como lo es un juicio por haber asesinado a alguien, Mersault continúa interesado solamente en lo bello que le resulta la naturaleza; este análisis filosófico señala una atracción irresistible que siente el personaje por la pureza natural del mundo, dejando de lado la absurdidad de los valores humanos convencionales, burgueses:

Se levantó la sesión. Al salir del Palacio de Justicia para subir al coche, reconocí por un breve momento el olor y el color de la tarde de verano. En la oscuridad de mi prisión móvil, volví a encontrar uno a uno, como desde el fondo de mi cansancio,

todos los ruidos familiares de una ciudad que amaba y de una cierta hora en que solía sentirme contento (Camus, 2015: 98-99).

Para Vargas Muñoz, el protagonista de *El extranjero* es un rebelde vitalista, que pone por encima de la muerte y de la opacidad de un mundo empañado por inútiles valores morales a la vida, a la belleza y al placer de estar vivo; Mersault es un esteta víctima de la inconsciencia de la sociedad en la que se encuentra inmerso:

Lo dota de una visión estética tan impactante que, incluso en los momentos que cifran mayor dolor para el hombre contemporáneo, Mersault es capaz de apreciar la belleza que la naturaleza muestra a borbotones en todos sus lugares [...] este hombre antepone el mundo con toda su belleza a los sufrimientos metafísicos y a las convenciones sociales, lo que evidentemente se traduce en una recalitrante crítica a la moral basada en la noción mercantilista de Occidente, cifrada en premios y castigos (2013: 142).

En nuestra opinión y contrario a esto último, afirmamos que Mersault, cuando mantiene su nada para tener plena libertad de contemplar y amar la belleza del mundo por encima de cualquier cuestión teológica, se vuelve una suerte de hombre salvaje, peligroso para la sociedad que lo rodea, pues su indiferencia representa la posibilidad de lastimar a sus semejantes sin ningún tipo de remordimiento, ya que la pérdida de valores que hay en este personaje es total. Mientras que Castel llega a la misma esfera de salvajismo, aunque motivado por otros sentimientos<sup>60</sup>.

A continuación nos meteremos de lleno en el análisis del crimen, apreciable en ambas novelas, que lleva a los dos protagonistas al mismo destino carcelario: el asesinato. El interés radica en apreciar los matices diferentes en este mismo acontecimiento. Si tenemos en cuenta los conceptos existencialistas que estamos usando para realizar el presente estudio, así como lo que hemos analizado hasta

---

<sup>60</sup>Sobre este punto afirma Cejudo Borrega que: “Camus propone una “filosofía del límite”, la creación de un sistema de convivencia y libertades para todos, la delimitación de tales libertades a partir de mínimos de justicia. Desde luego, una justicia humana mínima sin fundamento religioso, aunque con posibles desarrollos vitales de esta índole, pero que excluya un relativismo que sólo es ventajoso para el que manda [...] Camus parte del nihilismo resultante de la muerte de Dios, pero para proponer, para construir. No es aceptable que con la gracia se desplome también la justicia” (2003: 289-290).

ahora de ambas novelas, creemos que es posible afirmar que tanto Juan Pablo Castel como Mersault tendrán completa libertad de escoger sus acciones; ellos tienen sobre sus espaldas la responsabilidad de decidir cometer el homicidio o no, pues no hay ya un Dios que se encuentre en el cielo para guiar sus actos desde ahí.

El error trágico de Castel aparece desde el momento en que se deja cegar por la esperanza, realizando un acto de divinización de otro ser humano, el cual resultará ser igual de imperfecto e incompleto como cualquier otro. Cuando María Iribarne es divinizada por el protagonista de *El túnel*, éste sigue cometiendo la equivocación, tan señalada por el existencialismo, de tener fe en las cuestiones sobrenaturales, teológicas, ignorando la posibilidad de realizarse a sí mismo mediante sus acciones, olvidando la responsabilidad que implica decidir. En ningún momento es posible apreciar una transición del absurdo a la rebeldía; lo que sí podemos ver es la caída de Castel desde una esperanza ingenua hacia una progresiva desilusión; una transición de la esperanza a la desesperanza, simbolizada con la equiparación de María con la prostituta rumana.

Estábamos en la cama, cuando de pronto cruzó por mi cabeza una idea tremenda: la expresión de la rumana se parecía a una expresión que alguna vez había observado en María [...] María y la prostituta han tenido una expresión semejante; la prostituta simulaba placer; María, pues, simulaba placer; María es una prostituta (Sábato, 1996: 140).

Los lectores jamás conocemos con exactitud los valores y características de María, pues siempre es el soberbio Castel el que nos configura su imagen; cuando la idealiza le otorga una serie de virtudes divinas para volverla una mujer sobrenatural, merecedora de él; después, cuando cree apreciar un gesto similar en la prostituta rumana, le brinda a María todos los valores que él considera negativos, vulgares, corrientes, mundanos. Para nosotros, cuando María se vuelve una mujer

común y corriente ante los ojos de Castel, sin ninguna característica extraordinaria o especial, el personaje considera que deja de ser digna de él, y se vuelve alguien malvado que deberá ser eliminado de la faz de la tierra.

En Mersault, aunque tenga la conciencia del Sísifo moderno acerca de la inutilidad de la vida humana, igualmente no percibimos una transición del absurdo a la rebeldía<sup>61</sup>. A lo largo de toda la novela de Albert Camus el protagonista se deja llevar, indiferentemente e interesado solamente por la naturaleza, pues para él ésta representa la faceta más pura y verdadera de la vida, por los acontecimientos que la existencia moderna le plantea. Sin embargo, el mundo humano puede ser todo lo absurdo y opaco que quiera, pero el error trágico de Mersault está en la misma falta de interés en realizar algún acto responsable o rebelde para cambiar el rumbo del universo. Mersault se vuelve un ser nocivo para sus iguales, el cual daña los sentimientos de los otros sin remordimiento, y se convierte en un hombre capaz de asesinar. En el instante del crimen, podemos percibir la única muestra de afecto real por parte del personaje ya que recuerda a su madre. Pensamos que el asfixiante sol simboliza la vida moderna, deshumanizada pues nace de los sangrientos conflictos bélicos del siglo XX, la cual obliga a los seres humanos como Mersault a tragarse su apego a la vida o sus sentimientos cariñosos hacia la madre muerta y, sin Dios o sin la rebeldía para guiar sus acciones, los orilla a convertirse en asesinos:

Pensé que me bastaba dar la vuelta y el incidente habría terminado. Pero toda una playa vibrante de sol se apretaba a mi espalda [...] Era el mismo sol del día en que enterré a mamá y, como entonces, me dolía sobre todo 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. Sabía que era un estúpido, que no me desembarazaría del sol desplazándome un paso [...] esta vez, sin levantarse, el árabe sacó su cuchillo,

---

<sup>61</sup> Creemos que la continuidad de la filosofía de Albert Camus se puede ver de la siguiente manera: la idea del absurdo y del mito de Sísifo moderno alimenta *El extranjero*, mientras que el hombre rebelde en pleno sentido camusiano es apreciable hasta *La peste*, última novela del escritor.

que me mostró al sol. La luz surgió desde el acero como una larga hoja relumbrante que alcanzaba mi frente. En el mismo instante, el sudor acumulado en mis cejas corrió de pronto sobre los párpados y los cubrió con un velo tibio y espeso. Cegaba mis ojos ese telón de lágrimas y de sal (Camus, 2015: 62).

El asesinato del árabe representa la caída en el nihilismo homicida, tan aborrecido por el propio Camus en *El hombre rebelde*. En *El extranjero*, la conciencia no ha sido suficiente para guiar el comportamiento del ser humano en el mundo de manera responsable o correcta; ésta primera, sin ir de la mano del acto solidario y rebelde pensando en los demás, convierte al hombre en un asesino. Debemos hacer énfasis en los cuatro disparos, aparentemente sin sentido, que Mersault realiza contra el cadáver del árabe:

Comprendí que había sido destruido el equilibrio del día, el silencio excepcional de una playa donde había sido feliz. Entonces, disparé cuatro veces sobre un cuerpo inerte en el que se hundían las balas sin que lo pareciese. Fueron cuatro golpes breves con los que llamaba a la puerta de la desgracia (Camus, 2015: 63).

Una vez cometida la equivocación fatal, para Mersault es intrascendente disparar cuatro veces más, cuestión que cobrará importancia durante su proceso criminal, pues para los jueces y abogados significará un claro ejemplo de crueldad humana. En comparación con esto, el asesinato de María Iribarne por Castel representa la conclusión de sus intentos inútiles por romper las cadenas de su opaca condición humana, sin poder satisfacer su hambre de absoluto; el crimen es el resultado final de sus acciones violentas, bestiales, nacido de la presunta comprobación de la imperfección de su divinizada amada:

Y entonces, mientras yo avanzaba siempre por mi pasadizo, ella vivía afuera, esa vida curiosa y absurda en que hay bailes y fiestas y alegría y frivolidad [...] cuando los vi del brazo, sentí que mi corazón se hacía duro y frío como un pedazo de hielo [...] ¡Qué implacable, qué fría, qué inmundada bestia puede haber agazapada en el corazón de la mujer más frágil! [...] sentí como si el último barco que podía rescatarme de mi isla desierta pasara a lo lejos sin advertir mis señales de desamparo (Sábato, 1996: 152-155).

En el momento del crimen, para el propio Juan Pablo Castel el asesinato es algo correcto, pues representa para él una posibilidad de rebeldía al liberarse del

sufrimiento ocasionado por su amada, ahora demonizada por él mismo: “-Tengo que matarte, María. Me has dejado solo” (Sábato, 1996: 156). El posterior frenesí de felicidad con el cual el protagonista se confiesa ante Allende, sigue esta creencia en el acierto, hasta el instante en que el ciego le achaca su insensatez por el asesinato cometido. Castel, a lo largo de toda la obra, ha demostrado ser un personaje hondamente soberbio, pues lo vemos sentirse superior al resto del mundo al cual desprecia; su hybris lo lleva a sentirse con el derecho de asesinar a la mujer que lo ha engañado, y todo su discurso es un recurso con el cual no solamente intenta convencerse a sí mismo de que ha actuado correctamente al matar, sino que busca engañarnos a nosotros los lectores, y convencernos de que él es perfecto, sin errores o defectos como el resto de la humanidad.

Tengamos en cuenta lo que nos explica Pablo Sánchez sobre el “informe sobre ciegos”<sup>62</sup>: “que había sido anticipada en *El túnel*, su primera novela, donde los ciegos, a partir de la figura de Allende, tienen una presencia importante como acceso al mundo del inconsciente y la irracionalidad” (2009: 19-20). Por lo tanto, el personaje de Allende funciona como un reflejo del mundo interior, oscuro y subterráneo de Juan Pablo Castel, que le recrimina abiertamente el haber cometido la *hamartia*, cegado por su soberbia. Allende le permite a Castel llegar a la anagnórisis, por eso se entrega a sí mismo a la policía después de confesarle su crimen al ciego; ha reconocido haber asesinado a la única persona con la que pudo tener momentos de comunión en la vida, la única que lo llegó a entender.

---

<sup>62</sup> Tercer capítulo de la segunda novela de Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas*.

Entonces, después de analizar ambos asesinatos cometidos por los protagonistas, llegamos a una conclusión semejante a la de Vargas Muñoz:

Mersault en su inconsciencia comete asesinato; transgrede la única regla práctica de la moral camusiana [...] el mundo no es apto para quien transgrede la regla de oro del pensador francés: deja de ser ese lugar privilegiado para alguien que, a su vez, privilegiaba la vida. Los motivos o causas de la transgresión son lo de menos, la consecuencia –el asesinato– son lo deleznable, lo que logra que el mundo se convierta nuevamente en un no lugar (2013: 144).

Esto es aplicable a ambos personajes. En consecuencia, vemos que ninguno de los protagonistas ha logrado alcanzar el estado de rebeldía según *El hombre rebelde*, cayendo en el abismo de la desmesura. Ambos han llegado al crimen siguiendo caminos distintos: Castel, cegado por su hybris, asesina a María sintiéndose un héroe al eliminar a un ente malvado e imperfecto del mundo; Mersault, personaje casi plenamente pasivo, toma una fatal decisión incorrecta en el único momento en que actúa y elige, en un instante de inconsciencia cegado por el sol asfixiante y el peso abrumador de la existencia moderna. De esta manera ambos protagonistas cometen hamartia. En nuestra opinión, estamos ante dos héroes trágicos, pero al mismo tiempo absurdos e inútiles, pues en los tiempos modernos es ridículo hablar de heroicidad. Precisamente, esta heroicidad absurda es la huella trágica de Castel y Mersault.

Camus no recupera a ninguna importante divinidad o héroe de la mitología griega para fundamentar su pensamiento, sino que actualiza a Sísifo, una figura menor en el abanico mitológico, pues el siglo XX le pertenece a los don nadie; la historia de Sísifo representa el drama vital de los hombres de este siglo, comunes y corrientes, como Mersault o Castel, destinados a la repetición monótona. Sin embargo, estos personajes también sufren pequeñas tragedias individuales en sus

existencias<sup>63</sup>: sin ser las grandes figuras de las tragedias griegas, como Edipo o Agamenón, son cegados por la *hybris* en sus acciones, siendo orillados a cometer *hamartía*, error del que cobran conciencia con la *anagnórisis*, y finalmente son castigados por sus actos. Nos hemos topado con personajes, ambos conectados de diferentes maneras a Sísifo, que en su trayectoria vital han cometido, inconscientes y cegados por la *hybris*, errores trágicos simbolizados con el asesinato, condenándose a sí mismos.

Debemos señalar ciertas matizaciones con respecto a los conceptos del esquema trágico aristotélico. Pensamos que la *hybris* de Castel sí representa un pecado de soberbia muy similar a la concepción clásica, pero en lo referente a Mersault, hablamos más de un pecado de indiferencia o un exceso de desinterés. Hay una diferencia que debe resaltarse en lo referente a la *anagnórisis* de ambos personajes: Mersault llega al reconocimiento de su error trágico él mismo, pues sabe que ha cometido una grave equivocación inmediatamente después del primer disparo al árabe, en donde reconoce haber destruido el equilibrio del día, y los cuatro disparos sobre el cadáver representan una reacción de rabia ante el reconocimiento de tu propio error. Por su parte, Castel cobra conciencia de su equivocación gracias a la intervención de un tercero, como lo es el personaje de Allende, pues la soberbia del personaje no habría permitido el reconocimiento de cualquier otra manera.

---

<sup>63</sup> Lo que realizan Ernesto Sábato y Albert Camus es parecido a lo que hacen las novelas kafkianas, Musil en *El hombre sin atributos* o Joyce en su *Ulises*: mostrar el drama de los hombres pequeños, de los que habían sido ignorados por la tradición literaria hasta el siglo XX; actualizar los mitos focalizándose en los seres comunes y corrientes.

Por consiguiente, tanto Juan Pablo Castel como Mersault deben ser castigados por la irresponsabilidad de sus acciones, el primero por haberse creído en el derecho de asesinar a alguien que supuestamente lo engañó, el segundo por su indiferencia moral mostrada ante los demás. Esto será lo último que analizaremos antes de dar por concluido el presente estudio. Ambos personajes se han equivocado trágicamente, traicionando la responsabilidad que implica la libertad de decidir sus propias acciones; han traicionado el límite moral de la rebeldía al asesinar. Al final tenemos a los dos personajes en prisión, sufriendo el castigo merecido: Mersault espera la hora de su muerte física, mientras que Castel continúa creyendo que es una suerte de héroe al actuar correctamente, creencia enmarcada en breves momentos de lucidez, en los cuales mira de frente su error. Estamos de acuerdo con la opinión de Hernández y Vique Domene cuando nos explican que:

Desde su primera novela, *El túnel*, hasta la última, *Abbadón el exterminador*, se produce un cambio de perspectiva. Mientras que *El túnel* está dominado por el nihilismo y una desgarradora desesperanza (bastante acorde con la crisis dominante durante la posguerra mundial), en *Sobre héroes y tumbas* se abre una puerta a la esperanza que proseguirá abierta en *Abbadón el exterminador* (2011: 45).

Esta visión tan fuertemente pesimista y desesperanzadora que abarca las páginas de la novela de Sábato responde a lo siguiente: para lo único que le ha servido la libertad de elección existencialista a Juan Pablo Castel fue para cometer hamartía, y maldecirse con un castigo simbolizado por la prisión, descrito como un infierno hermético, según el propio personaje; la guerra desesperada con el mundo absurdo, cegado por torpes esperanzas y su enorme soberbia, ha llevado a Castel a reconocer el error trágico de asesinar a la única persona con la que pudo establecer un acto comunicativo:

¡Ah y sin embargo te maté! ¡Y he sido yo quien te ha matado, yo, que veía como a través de un muro de vidrio, sin poder tocarlo, tu rostro mudo y ansioso! ¡Yo, tan

estúpido, tan ciego, tan egoísta, tan cruel! Basta de efusiones. Dije que relataría esta historia de forma escueta y así lo haré (Sábato, 1996: 68).

El admitir la gravedad de su equivocación conlleva la aceptación, por parte de Castel, de estar lleno de defectos o vicios como el resto de la humanidad. Entonces, contrario a los grandes héroes de las tragedias clásicas, el protagonista de *El túnel* prefiere seguir mintiendo, para seguir sintiéndose superior, a pesar de la anagnórisis. Mejía Gaona nos explica que: “las caídas de Sísifo representadas en la vida de Castel dan un indicio de una vida existencialista, las diferentes caídas aquí analizadas, serán en el ámbito de la soledad, el desamor, el odio, la desesperanza, el nihilismo, etc” (2014: 136-137). A estas caídas nosotros agregamos lo siguiente: la hybris. La constante arrogancia ocasionará que Castel reconozca su equivocación únicamente de manera momentánea, lo que representa una clara diferencia con el esquema trágico aristotélico, pues impediría al público sentir compasión por la tragedia del personaje.

Mientras que en *El extranjero*, Mersault, después de presenciar los sucesos ocurridos durante su proceso criminal, en donde finalmente se le condena a morir por haber asesinado al árabe porque el sol lo deslumbró, según en palabras del propio personaje, así como por no haber seguido los valores morales que rigen la sociedad, los cuales para él son absurdos e inútiles<sup>64</sup>, termina rompiendo por completo con toda teología representada por el sacerdote: “parecía tan seguro. Sin embargo, ninguna de sus certidumbres valía un cabello de mujer” (Camus, 2015:

---

<sup>64</sup> Mersault termina siendo condenado por no haber mostrado algún gesto de dolor en el entierro de su madre, más que por el asesinato del árabe: “¿Se le acusa, en fin, de haber enterrado a su madre o de haber matado a un hombre?” (Camus, 2015: 98).

120). Al final de la novela de Albert Camus, vemos al protagonista de *El extranjero* descubrimos la clave filosófica detrás de su constante indiferencia y desinterés:

Qué me importaban la muerte de los otros, el amor de una madre, qué me importaba su Dios, las vidas que uno escoge, los destinos que uno elige, puesto que un solo destino debía elegirme a mí y conmigo a miles de millones de privilegiados [...] todo el mundo era privilegiado. No había más que privilegiados (Camus, 2015: 121).

Para Mersault es intrascendente cualquier acto o sentimiento humano, moralmente bueno o malo, pues todos estamos condenados a morir. Esta idea lo ha guiado a lo largo de toda la obra. Su tragedia recae en lo siguiente: Mersault es un héroe trágico plenamente consciente de lo absurdo del universo, pero al dejarse llevar por la monotonía de la vida moderna, sin actuar con interés por cambiar el rumbo de las cosas, termina cometiendo un acto desmesurado, el asesinato de un inocente, lo que significa rebasar los límites impuestos a los hombres y colocarse soberbiamente por encima de sus iguales.

Si Castel opta por seguir haciéndonos creer que es superior al resto de los mortales, Mersault opta por aceptar su error y esperar su castigo de manera humilde, casi como si fuese un mártir. Quizá el único rasgo de soberbia apreciable en el personaje de Camus sea su equiparación con la naturaleza, pues ésta representa para él lo único real y puro del universo, con lo que se podría decir rompe toda relación con la humanidad, la cual siempre le pareció absurda y diferente a él: “la Naturaleza es indiferente ante la muerte. Y Mersault lo supo. Es por esto que sus últimas palabras serán de agradecimiento, agradecimiento a la tierra, que sí lo comprende y que se parece un poco a él” (Roberto Ángel, 2007: 1). En nuestra opinión, este pensamiento de Mersault se relaciona con el esteticismo vitalista del cual nos habla la interpretación de Vargas Muñoz; la naturaleza o las sensaciones, viene a llenar ese vacío dejado por la ausencia de cualquier lazo o afecto humano:

anclados en una subjetividad sedienta de sensaciones, solitaria y caprichosa, hacen valer su yo como el superhéroe, pero conscientes de que su yo solo tiene el valor específico de ser un número entre millones” (Villacañas, 2012: 54).

Al final de la novela, Mersault espera con resignación el día de su ejecución, con la esperanza de entablar algún lazo comunicativo humano en el instante de la muerte; espera huir de la soledad de la vida moderna antes de morir: “para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, no me queda más que desear en el día de mi ejecución la presencia de muchos espectadores que me acojan con gritos de odio” (Camus, 2015: 122).

No podemos dar por concluido este estudio sin antes puntualizar ciertas cuestiones relacionadas con la actualización de la tragedia. En el esquema trágico griego había una relación honda y directa entre el héroe y la sociedad. Esta última estaba regida por una serie de leyes, de normas, las cuales el protagonista de la tragedia las rompía cegado por la *hybris*, caía en la *hamartía* por la cual tendría que ser castigado, la *anagnórisis* le daría al héroe trágico conciencia de su equivocación fatal, y una vez que este individuo, pernicioso pues introduce el caos en la sociedad a la que pertenece, es eliminado, el mundo vuelve a su orden natural y puede seguir hacia adelante.

Para la filosofía existencialista, la propia caída en la desmesura supone ya una suerte de tragedia. Hablando de lo trágico contemporáneo, Villacañas Berlanga afirma que: “el hombre es responsable de sus idealizaciones y sublimaciones y, por tanto, de su dolor irreparable” (2012: 52). Aunque en el *El extranjero* esto no se percibe, parecería que la cita anterior está destinada a explicar el sentido profundo de la novela *El túnel*. Juan Pablo Castel es el único culpable de la configuración

idílica, sublimada del personaje de María Iribarne, y cuando éste la asesina, como consecuencia de percibirla como un ser bajo y vulgar al comprobar presuntamente su infidelidad con Hunter, se causa a sí mismo, de manera trágica, su dolor eterno e irreparable. El caso de Mersault es diferente: sin necesidad de idealizar o sublimar algo o a alguien, también es responsable directo de su dolor, de su tragedia; el personaje sabe, con plena conciencia, las consecuencias nefastas que conllevaría el asesinato del árabe, y a pesar de esto, comete el crimen en el único instante de ceguera que tiene a lo largo de la novela, ocasionada ésta metafóricamente por el deslumbramiento del sol. Cuando el personaje de Camus debe actuar, decide de manera incorrecta y se maldice irreparablemente.

Nos explica Villacañas Berlanga que: “la forma trágica, como destino del héroe, no está ya disponible para nosotros” (2012: 52). En efecto, ni para Castel ni para Mersault la forma trágica, por lo menos en un sentido clásico, está disponible para ellos. En pleno siglo XX, con un mundo sin posibilidad de grandeza, sin rumbo ante la muerte de Dios y los genocidios bélicos, pensar en héroes es absurdo: “claro ésta que se trata de un mundo sin grandeza, y por ello ya no tiene necesidad de pasar por la experiencia de la tragedia” (Villacañas, 2012: 54). Aquí se encuentra la huella trágica de ambos personajes: la vida y la muerte de Castel y Mersault no le importa a la sociedad moderna, y el mundo seguirá su curso natural sin preocuparse por ellos. Albert Camus nos muestra que, aunque Mersault vaya a ser asesinado como castigo por rebasar las normas ordenadoras del mundo, su muerte no va a traer orden a una sociedad sin rumbo, perdida moral y existencialmente, demostrando el absurdo y la inutilidad del protagonista de *El extranjero*. Las tragedias griegas hablaban sobre ciudadanos importantes para el rumbo de la

sociedad, que con sus acciones influían directamente en ellas, pero en las obras analizados hemos visto cambiar el foco de atención hacia la tragedia personal de los individuos, por esto mismo, aunque sean castigados, no tienen el peso suficiente para restablecer el orden en la sociedad: “la cuestión es que la tragedia antigua parte de la pena, mientras que la moderna parte del dolor” (Villacañas, 2012: 56). Contrario al esquema aristotélico, en ningún momento Castel o Mersault se colocan como ciudadanos, aceptando la respectiva carga de responsabilidad que tienen sobre sus espaldas. Hasta el final se preocupan únicamente por sí mismos.

El concepto de pena está estrechamente ligado a la compasión que el espectador siente ante una tragedia clásica. En esta última, en ocasiones vemos a un héroe inocente maldecido de manera irremediable gracias al error fatal cometido por un padre o un abuelo, mucho antes del nacimiento de éste, sin poder hacer algo para remediarlo, sin posibilidad de luchar contra su destino, lo que nos provoca piedad como espectadores. En cambio, ante las obras elegidas para analizar, tenemos plena consciencia de que Castel y Mersault no han actuado de manera correcta o responsable; sabemos que podrían evitado su tragedia si hubiesen elegido actuar de otra manera, si hubiesen sido “más virtuosos”, “menos malvados”:

La pena del héroe clásico brota en el momento de hacerse cargo de una objetividad que él no ha producido ni entiende en su razón última; el dolor del hombre moderno surge de un curso de la acción que reflexivamente no puede sino acabar mal [...] el héroe moderno es culpable o perverso porque siempre tiene en su mano una mejor reflexión que le permitiría evadir la tragedia. El héroe clásico carga con una culpa anterior que, sin embargo, no ha quebrado su propia y ambigua inocencia. Siempre cabe decir del héroe moderno que no ha sido responsable o que no ha sido bueno; el héroe clásico no permite reproches éticos, sino solo piedad (Villacañas, 2012: 57). El estudio realizado nos ha permitido apreciar, tomando como ejemplos las

obras analizadas, los cambios que se fraguaron en las letras europeas y latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX: se dejan a un lado las grandes

historias de nombres propios importantes, para narrar las pequeñas desventuras de los ignorados por la literatura hasta el momento. El existencialismo fue una de las corrientes filosóficas protagonistas de la época e impregnó tanto en el ánimo que, superando las distancias, nos ha dejado estos dos clásicos de la literatura latinoamericana y europea.

## Conclusiones

En la introducción del presente estudio hemos mencionado que el objetivo principal del trabajo era realizar un estudio comparativo, siguiendo el método temático, de las novelas *El túnel* de Ernesto Sábato y *El extranjero* de Albert Camus, publicadas ambas en el contexto bélico de la primera mitad del siglo XX, las cuales llevan al ámbito de la literatura las ideas de la filosofía existencialista. Ya que los estudios comparativos de estas novelas son pocos todavía, optamos por seguir abriendo camino en esta línea de investigación, dándoles su justo valor estético-artístico a cada una, alcanzando una interpretación más profunda de las obras al apreciar los valores supranacionales que comparten, cosa que no podríamos haber logrado analizando cada novela por separado.

Al final hemos alcanzado nuestro objetivo principal, pero también los objetivos específicos planteados: describir, concisamente, el contexto histórico en el cual surgió el existencialismo, así como dar una definición general de esta corriente filosófica; igualmente describir, teniendo en cuenta que era imposible analizar las obras abarcando al existencialismo en toda su amplitud en un trabajo de tesis de licenciatura, tres conceptos filosóficos clave para el pensamiento existencialista. También hemos explicado las ideas aristotélicas de la tragedia clásica, lo que nos ha permitido apreciar la actualización del esquema trágico hecho por Camus y Sábato en pleno siglo XX.

Los objetivos planteados y conseguidos a lo largo de la realización del trabajo, nos han servido para la comprobación de la hipótesis que hemos planteado: las ideas existencialistas de la nada, el absurdo y la rebeldía son perceptibles tanto

en *El túnel* como en *El extranjero*, dos obras separadas geográfica y lingüísticamente, pero que gracias a los conceptos anteriores se pueden interpretar apreciando sus semejanzas y, más que nada, sus matices diferenciadores. De la misma manera, la idea de la transición del absurdo a la rebeldía nos ha permitido descubrir el mayor aporte del presente estudio: ambas obras representan el esquema de la tragedia clásica, pero sin las grandes historias o los héroes casi divinos de la antigüedad, mostrando la caída trágica del hombre normal, corriente y común del siglo XX.

Este proyecto de investigación lo hemos dividido en tres capítulos: en el primero, hemos dado un panorama general del contexto histórico en el cual el existencialismo surge como respuesta para hacer frente a las nuevas necesidades, nacidas de la caída de los valores morales tradicionales, burgueses como consecuencia de los grandes magnicidios del siglo XX; hemos realizado un sintético recorrido por las diferentes definiciones que ha tenido el concepto de existencialismo a lo largo de las diversas etapas de la historia de la filosofía a partir de Pietro Prini, esto con el afán de definir el existencialismo humanista según Jean Paul Sartre; al final de este primer capítulo, y teniendo en cuenta que el existencialismo es considerado principalmente como corriente filosófica, hemos descrito las diversas manifestaciones que éste tuvo en el ámbito literario.

Para realizar el análisis comparativo optamos por elegir tres ideas, para nosotros esenciales, incluidas en las obras capitales del existencialismo: la rebeldía, tomada de *El hombre rebelde*, y el absurdo del ensayo *El mito de Sísifo*, ambas resultantes de las reflexiones de Albert Camus; el concepto de la nada recuperada de *El ser y la nada*, obra maestra de Sartre. Igualmente recuperamos el trabajo

*Albert Camus: el tránsito del absurdo a la rebelión* de Juvenal Vargas Muñoz, el cual parte de la apreciación de una continuidad en la obra y el pensamiento de Camus; finalmente, hemos recuperado la *Poética* de Aristóteles para definir y describir los términos de hamartia, hybris, anagnórisis, y el castigo trágico. En el tercer capítulo analizamos el corpus de obras escogido, realizando un estudio que muestra la forma en que los estudios literarios y la filosofía pueden funcionar, de manera conjunta, como herramientas de interpretación del fenómeno artístico.

Ya que estamos hablando de un proyecto de literatura comparada, es imprescindible hablar sobre los valores supranacionales encontrados. Como hemos esbozado anteriormente, ya que las obras son escritas en la década en donde el conflicto bélico está en su apogeo, Juan Pablo Castel y Mersault representan al hombre moderno enfrentado a la crisis de valores que el siglo XX conlleva, aunque pertenezcan a contextos geográficos distintos. Hemos basado nuestro análisis en la similitud apreciable de ciertos acontecimientos de las obras, como la no creencia en Dios, el amor, la imposibilidad de comunicación o el asesinato.

Los temas que hemos escogido para realizar el análisis comparativo, o sea el existencialismo y el esquema trágico aristotélico, son los valores supranacionales que las novelas comparten, pues ambas muestran la sensación de la nada que la vida humana, ante la caída de los valores morales convencionales, representa; el mundo humano como absurdo, opaco o incomprensible para el ser humano, es un pensamiento que enmarca a las dos obras; igualmente, gracias a la idea de transición, descubrimos que ambos personajes no logran llegar a la rebeldía camusiana, cayendo en el nihilismo criminal. Y esta caída nos ha descubierto que, ambas novelas, pueden interpretarse siguiendo el esquema trágico, pues ambos

personajes al no poder alcanzar el estado de rebeldía cegados por su soberbia o indiferencia, cometen un error trágico similar: asesinar a otro ser humano. Posteriormente, hemos visto la manera en que ambos protagonistas sufren el proceso de anagnórisis en que se dan cuenta de su equivocación fatal, y el castigo que merecen recibir por sus actos. Esto lo hemos hecho teniendo en cuenta siempre las tragedias clásicas, pues esta comparación nos ha servido para apreciar la manera en que el esquema trágico es actualizado en el siglo XX por autores de diferentes países.

Precisamente en esto está la relevancia y el interés de esta investigación, pues al estudio del existencialismo en las novelas, cuestión no tan novedosa, le hemos agregado los conceptos aristotélicos, con lo que hemos descubierto una novedosa manera de apreciar las obras. Hemos intentado brindar una interpretación profunda, pertinente y diferente, pues en los trabajos anteriores, a los cuales hemos recurrido para retomar ciertas ideas agregándoles nuestra lectura personal, toman únicamente un concepto existencialista en el que basar sus análisis, por ejemplo: Roberto Ángel solamente recupera el pensamiento sartreano, dejando de lado la filosofía del propio Camus, para realizar su lectura de *El extranjero*; a Hamza Boulaghzalate le interesa estudiar únicamente la noción de absurdo en su estudio comparativo de las novelas que igualmente tomamos nosotros, lo mismo que a Wendy Guadalupe Mejía Gaona, la cual analiza el mito camusiano de Sísifo en *El túnel*; finalmente, Noemí Hernández Muñoz y María del mar Vique Domene, aunque sí analicen en mayor amplitud el existencialismo en *El túnel* y *El extranjero*, nuestra recuperación de Aristóteles nos diferencia del resto de análisis, y nos permite abrir una nueva línea interpretativa, la cual esperamos sea seguida o refutada por los

estudios futuros. Como consecuencia de todo lo anterior, este trabajo representa una aportación a los estudios literarios pues se agrega a una línea de investigación que cada vez toma mayor fuerza: la literatura comparada.

Teniendo en cuenta esta investigación fue realizada con el objetivo de la obtención del grado de licenciatura, tuvimos que dejar fuera ciertas ideas del existencialismo, por ejemplo: la angustia, la responsabilidad, la libertad o la dicotomía existencia-esencia. Es verdad que estos conceptos han aparecido en nuestro trabajo, pero siempre bajo la sombra de los tres que hemos escogido para realizar nuestro estudio. El pensamiento existencialista en su totalidad tendría la posibilidad de ser abarcado en investigaciones posteriores de posgrado. De igual manera, podría estudiarse de manera comparativa la novela *La náusea* de Sartre o la obra de Kafka, con lo cual se tendría una visión mucho más amplia y profunda del existencialismo. También se podría realizar un recorrido de la tragedia, desde la antigüedad con las obras de Sófocles o Eurípides hasta la literatura más contemporánea, pasando por los héroes románticos o abúlicos del siglo XIX, con lo que se podría apreciar la evolución del género trágico, y los giros que cada cultura o época le otorgan.

Una de las mayores dificultades o impedimentos con los cuales nos topamos durante la realización de nuestro proyecto fue la poca existencia de trabajos de literatura comparada, los cuales podríamos haber tomado como referencias para la realización del nuestro. En las lenguas inglesas o francesas hay mayor cantidad de trabajos de este tipo, pero en castellano la oferta comparativa todavía es, desde nuestro punto de vista, algo corta. Por eso creemos nuestro trabajo tiene cierto grado de interés para los estudios literarios, pues ayuda a seguir abriendo el camino

de los estudios comparativos en habla castellana. La literatura comparada es, para nosotros, una de las líneas de estudio de la literatura más importantes en el siglo XXI, pues puede aprovechar de manera beneficiosa la globalización del mundo actual, ya que hay mayor difusión de las literaturas nacionales gracias a los crecientes esfuerzos de la labor editorial y la traducción literaria.

## Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. (1980). *Introducción al existencialismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Adorno, Theodor. (1962). "La crítica de la cultura y la sociedad" en *Prismas*. Barcelona: Ariel, pp.9-30.
- Ángel, Roberto. (2007). "La filosofía de Nietzsche y Sartre en "El extranjero" de Albert Camus" en *Revista Espéculo*, Vol. XII (núm. 36), p.1.
- Arenas Cruz, María Elena. (1997). *Hacia una teoría general del ensayo: construcción del texto ensayístico*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Arias Tapia, María Elena. (1993). *El crimen, encarnación de la angustia de Juan Pablo Castel, protagonista de "El túnel" de Ernesto Sábato (tesis de licenciatura)*. Universidad Autónoma del Estado de México, México.
- Aristóteles. (2011). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Bal, Mieke. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Beller, Manfred. (1984). "Tematología" en *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Madrid: Alfa, pp. 101-133.
- Beristain, Helena. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Brom, Juan. (2011). *Esbozo de historia universal*. México: Grijalbo.
- Boulaghzalate, Hamza. (2010). "Lo absurdo en Camus y Sábato. La filosofía del absurdo en *L'étranger* de Albert Camus y *El túnel* de Ernesto Sábato (estudio comparativo)" en *A Parte Rei: revista de filosofía*, Núm. 68, pp.1-22.

Boves Naves, María del Carmen. (1998). *La novela*. Madrid: Editorial Síntesis.

Camus, Albert.

----- (2015). *El extranjero* (trad. de José Ángel Valente). Madrid: Alianza.

----- (2017). *El mito de Sísifo* (trad. de Esther Benítez Eiroa). Madrid: Alianza.

----- (2013). *El hombre rebelde* (trad. de Josep Escué). Madrid: Alianza.

Carvajal, Carlos. (2014). "Síndrome de *Hibris*: descripción y tratamiento" en *Revista Médica de Chile*, Vol.142 (núm.2), pp.270-271.

Cejudo Borrega, Enrique. (2003). "Albert Camus y la filosofía del límite (lectura casi nietzscheana de *El hombre rebelde*)" en *Revista Endoxa; Series Filosóficas*, Núm. 17, pp. 277-296.

Gimelfarb, Norberto. (1986). "Las novelas de Sábato y la situación argentina de 1948 a 1974" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LII (núm. 137), pp. 951- 956.

González Hernández, Raquel. (2016). *El existencialismo como base del teatro del absurdo: la dificultad de la comunicación verbal (trabajo de grado en filología hispánica)*. Universidad de Salamanca, España.

Guillén, Claudio. (2005). "Los temas: Tematología" en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, pp. 230-281.

Gullón, Germán. (2007). *Introducción crítica a la novela de posguerra*. Disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-critica-a-la-novela-de-posguerra-0/html/01806f9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-critica-a-la-novela-de-posguerra-0/html/01806f9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html).

Jiménez, Mauro. (2004). "La novela filosófica a propósito de *El hombre sin atributos* de Robert Musil" en *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, Núm. 22, pp. 109-128.

- Juárez López, Sergio Rodolfo. (2005). *Estudio de la neurosis obsesiva a través de los personajes de la antología novelística de Ernesto Sábato (tesis de grado)*. Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- Lesky, Albin. (1966). *La tragedia griega*. Barcelona: Editorial Labor.
- Mejía Gaona, Wendy Guadalupe. (2014). *Elementos existencialistas presentes en "El túnel" de Ernesto Sábato (tesis de licenciatura)*. Universidad Autónoma del Estado de México, México.
- Muñoz, Noemí y Vique Domene, María del Mar. (2011). "Estudio comparativo de *El túnel* y *El extranjero*" en *Philologica Urcitana: Revista de iniciación a la investigación en filología*, Núm. 5, pp. 37-63.
- Náter, Miguel Ángel. (2004). *Los demonios de la duda: teatro existencialista hispanoamericano*. Puerto Rico: Isla Negra Editores.
- Nivelle, Armand. (1984). "¿Para qué sirve la literatura comparada?" en *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Madrid: Alfa, pp. 195-211.
- Oleza, Joan. (1998). "La génesis del realismo y la novela de tesis" en *Historia de la literatura española (vol. 9)*. España: Espasa-Calpe, pp.410-436.
- Pietro, Prini. (1992). *Historia del existencialismo: de Kierkegaard a hoy*. Barcelona: Herder.
- Sábato, Ernesto. (1996). *El túnel*. Barcelona: Seix-Barral.
- (2002). *Antes del fin*. Barcelona: Seix: Barral.
- Sánchez López, Pablo. (2009). "Dominios de la tragedia y la locura: informe sobre ciegos de Ernesto Sábato" en *Revista Valenciana*, Núm. 4, pp.9-30.
- Sartre, Jean-Paul.

- (2007). *El existencialismo es un humanismo* (trad. de Mari Carmen Llerena). España: Edhasa.
- (2008). *El ser y la nada* (trad. de Juan Valmar). Buenos Aires: Losada.
- Seguí, Agustín. (1992). "Los cuatro sueños de Castel en *El túnel* de Ernesto Sábato" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LVIII (núm. 158), pp. 69-80.
- Torino, Marcelo. (2017). *Albert Camus: ¿Absurdismo o vitalismo?*. Argentina: Ediciones Liliun.
- Trocci, Anna. (2002). "Temas y mitos literarios" en *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, pp. 129-169.
- Vargas Muñoz, Juvenal. (2013). *Albert Camus: el tránsito del absurdo a la rebelión*. México: Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México.
- Villacañas Berlanga, José Luis. (2012). "De la tragedia a lo trágico" en *Nietzsche y lo trágico*. Madrid: Editorial Trotta, pp. 51-65.
- Weinberg, Liliana. (2001). *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México: Fondo de Cultura Económica.

