

**Cassagne, Inés de: UNIDAD DE ESTILO, UNIDAD DE INTENCIÓN (en los relatos de Albert Camus)**

**Comunicación leída en el Coloquio Internacional CAMUS L'ARTISTE realizado en Cérisy- La -Salle (Francia) en agosto de 2013, con motivo del centenario de Albert Camus, bajo la dirección de Agnès Spiquel, Anne Proteau y Sophie Bastien y publicada por las mismas en Actas 2015.**

**Traducción: Alicia Bermolen**

Dos definiciones de Camus nos dan la oportunidad de abordar la relación entre dos aspectos esenciales que descubrimos en sus relatos: «El arte: la imaginación a partir de lo real»<sup>1</sup>- «La obra de arte es la que dice menos»<sup>2</sup>; la primera indica el punto de partida concreto, así como el instrumento de trabajo del artista, y la segunda está dirigida a su resultado.

Hay entre ellas una decisión, por la que el artista separa una parte de los elementos que provienen de lo real vivido, y de allí elige los únicos capaces de aportar al diseño ideal que descubre en ellos y quiere poner en evidencia en el relato. Según una intención única y unificadora, él estiliza en cada caso, dando «su» forma al relato por medio del lenguaje y del tono que al mismo tiempo traduce su emoción y la controla.

### **«A partir de lo real»**

Si hay una constante en Camus, es la de atenerse a lo real: lo real concreto, lo real vivido, lo real contemplado, lo real que se ofrece a su admiración, a su emoción, a su reflexión; también a su testimonio y luego a su voluntad de vivir plenamente y aportar su creación a esa realidad.

Se leen en él desde el principio, declaraciones de este tipo: «No separarse del mundo [...] encontrar los contactos [...] Contactos con lo verdadero, la naturaleza primero ...»<sup>3</sup>. Y pensemos en su apasionada confesión en Tipasa: «Me basta con vivir con todo mi cuerpo y dar testimonio con todo mi corazón. Vivir [...], dar testimonio y después vendrá la obra de arte»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> «No es acaso la definición misma del arte? No lo real solo, ni la sola imaginación, sino la imaginación a partir de lo real»: *Gros plan*, «*Pourquoi je fais du théâtre? (Primer plano, ¿Por qué hago teatro?)*» televisado el 12 de diciembre de 1959, en A. Camus, OC. I, p. 1725

<sup>2</sup> *Le Mythe de Sisyphe*, OC I, p. 286

<sup>3</sup> *Cahiers* 1935, OC II, p.808

<sup>4</sup> *Noces (Bodas)*, OC I, p.109

## «La que dice menos»

En cuanto a su ideal de obra de arte: «la que dice menos», no sólo está enunciado en el *Mito de Sísifo*, sino ya en los *Cahiers* (cuadernos) anteriores:

«Artista y obra de arte. La verdadera obra de arte es la que dice menos. Hay cierta relación entre *la experiencia global de un artista, su pensamiento +su vida* (su sistema en un sentido – haciendo omisión de lo que implica de sistemático la palabra), y la obra que refleja esta experiencia. Esta relación es mala cuando la obra da toda la experiencia rodeada de una franja de literatura. *Esa relación es buena cuando la obra de arte es una parte tallada en la experiencia, faceta de diamante en la que el brillo interior se resume sin limitarse.* En el primer caso, hay sobrecarga y literatura. En el segundo, *obra fecunda por un sobreentendido de experiencia del que se adivina la riqueza.*»<sup>5</sup>

Para el artista, se trata de «tallar» un trozo que sea como «la faceta de diamante donde el brillo interior se resume sin limitarse».<sup>6</sup>

Y el *Mito* agrega: no pretendiendo «dar toda la experiencia en el papel con encajes de una literatura de explicación»<sup>7</sup>. En ese caso, no habría más que «sobrecarga» y fracaso-, mientras que el éxito comporta el «tallado» y la integración: «obra fecunda por todo un sobreentendido de experiencia del que se adivina la riqueza»<sup>8</sup>.

Esta es la expresión elegida y repetida en ambos textos, *Mito* y *Cuaderno*, que subraya que la riqueza de la experiencia elegida, se transforma por sí misma en más elocuente, cuando «transfigurada», ha sido trabajada como obra de arte: en *imágenes*, con ayuda del *lenguaje* y del *tono*.

## En «imágenes»

Al haber constatado que la cantidad de los que sucumben a la tentación de «explicar» es grande, con mayor razón hará elogio de los grandes novelistas en quienes el pensamiento implícito se ofrece en imágenes y de modo estilizado: «Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievski, Proust, Malraux, Kafka, por citar sólo algunos.»<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> *Cahiers II*, 1938, OC II, p.862

<sup>6</sup> Ibid

<sup>7</sup> *MS*, OC I, p.286

<sup>8</sup> OC II, p.862

<sup>9</sup> *MS*, OC I, p.288

El «gran artista» es descrito «ante todo» como un «grand vivant», entendiendo que vivir aquí es tanto experimentar como reflexionar»<sup>10</sup>. Vivió entonces y reconoció que en la vida todo «no está claro», este “grand vivant” y pensador, recurre al arte.<sup>11</sup> Renunció al razonamiento directo, a la pura lógica y así fue como su inteligencia se unió a su imaginación, para aprovechar la mayor riqueza de las imágenes comparada con el puro pensamiento abstracto. Fue evidentemente una ventaja. Cuando la sola razón puede caer en la abstracción y la sola imaginación puede llevar al contrasentido, la inteligencia que recurre a la imaginación permanece en el “campo de lo concreto”, al mismo tiempo que allí mismo trata de rescatar la “trascendencia viva que la belleza promete” (HR, OC III, 283)

En Camus, la intención de estilo es entonces compuesta o doble, en su unidad : tiende a conservar en lo más profundo de la obra la verdad más esencial de lo real vivido y hacerla comprensible, sin agregar nada, haciéndola brillar con toda su fuerza secreta en una imagen. « Sí,- dice Camus ya en *El Revés y el Derecho* -, recoger sólo la transparencia y la simplicidad de los paraísos perdidos: en una imagen. »<sup>12</sup>

### **Estilo e intención**

Estilo, en griego *stylos*, es «columna», es decir un trozo tallado en la piedra, diseñado con una curva perfecta: despojada y a la vez deslumbrante. Asimismo, en el relato el artista trabajará su lenguaje al modo de una línea segura e infalible en favor de su intención.

En su artículo «La inteligencia y el cadalso»<sup>13</sup> Camus subraya la relación «unidad de estilo-unidad de intención» en novelistas que él llama clásicos por la firme voluntad de limitarse cada uno a su intención de hacer “resonar” hasta el fin, sin desvíos, el sentimiento particular que lo había invadido de manera completa a partir de su experiencia y que está en el origen de su concepción particular del ser. Es precisamente el “estilo” que logró ese objetivo, por el dominio por parte de cada uno, del *lenguaje* y el *tono*: “el estilo más difícil”, que proviene de la “relación precisa”

---

<sup>10</sup> *MS, OC I, p.286*

<sup>11</sup> « Si le monde était clair, l’art ne serait pas [Si el mundo fuera claro, el arte no existiría]». (MS, OC I, p.287)

<sup>12</sup> « Entre oui et non (Entre si y no) », en *L’Envers et l’Endroit (El Revés y el Derecho)*, OC I, p. 52.

<sup>13</sup> Publicado en 1942 en la revista «*Confluences*», como contribución al tema « Problemas de la novela » (OC I, p. 894-900) donde elogia a un grupo de grandes novelistas franceses, entre los cuales están Mme de Lafayette, Benjamin Constant, Sade, Stendhal y Proust, a los que llama « clásicos », no por pertenecer al siglo clásico, ya que en su mayoría están fuera de esa época, sino por tener en común esta « unidad de estilo » que proviene de la « unidad de intención ».

entre el “tono” y el “pensamiento”, “a mitad de camino entre la monotonía y el parloteo” [...] donde “*todo remite a lo esencial*” ... »<sup>14</sup>.

“La unidad de intención” comporta entonces “la obstinación” que trabaja junto con la inteligencia: “La inteligencia, aquí, no sólo aporta su concepción, es al mismo tiempo un principio de una maravillosa economía ...” con el objetivo de “ponerla en evidencia por medio de una pequeña cantidad de situaciones”<sup>15</sup>.

Este es entonces el principio artístico: “la obra de arte es la que dice menos”.

### **Limitación y repetición**

Varias veces el artículo vuelve a ideas esenciales, cuyo contraste de los complementarios refuerza su concepción.

La inteligencia que por una parte limita el relato al dejar de lado las palabras y los episodios inútiles, busca infatigablemente por otra parte, hacer resonar su tesis por medio del tono y el lenguaje convenientes. Por los dos lados, entonces, la obra llega a “decir menos”.

Por un lado, la *limitación*, por otro la *repetición*, esta es la pareja de dos complementarios en el modo de componer los materiales elegidos unificándolos en la maravilla tallada que es la columna, el *stylos*.

Sin olvidar otra pareja complementaria que se integra a la obra de arte: “la llama más viva corre dentro de ella en un lenguaje exacto”. Entonces, la «maravillosa economía» que es su fuente, va acompañada por “una suerte de monotonía apasionada”.

Camus llama entonces “unidad de intención” a la actitud inflexible del artista, y “unidad de estilo” a la forma por medio de la cual cada uno la traduce. Esto supone una verdadera “ascesis”. El logro artístico, clásico según Camus, va entonces junto a un proceso de orden moral: “este esfuerzo iluminado, para dar a los gritos de las pasiones el orden de un lenguaje puro”. Su resultado son obras a la vez “secas y ardientes”.

Lo que proviene de la vida vuelve a ella: “Se ve así que, si esta literatura es una escuela de vida, es *justamente* – observa- porque es una escuela de arte. Exactamente, la lección de esas existencias y esas obras ya no es solamente de arte, es de estilo. Se aprende en ellas a dar una forma a la propia conducta.”<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Ibid

<sup>15</sup> Ibid

<sup>16</sup> Da ejemplos: “Se encontraría en Sade, Stendhal, Proust y algunos pocos contemporáneos, la enseñanza de *un estilo de vida*, muy diferente para cada uno, pero siempre *hecho a través de una decisión, una independencia calculada y una búsqueda perceptiva*.” (ibid, OC I, p.899)

## La intención de estilizar “en el sentido del ser y de la unidad”

En *El Hombre Rebelde* Camus completa su idea del estilo en relación con la vida. Se trataría, primeramente, de su “corrección”.

“Esta corrección que el artista realiza por medio de su lenguaje y por una redistribución de elementos obtenidos en lo real, se llama el estilo y da al universo recreado su unidad y sus límites ...” (OC III, p. 292)

El estilo se atrevería también a una mejora de lo vivido, en el sentido de la nostalgia humana. Camus destaca “el impulso” en el arte moderno “hacia el ser y la unidad” (OC III, p. 281). Es también su intención más profunda, que coincide con el doble movimiento de la “rebelión”: afirmar los valores que pertenecen al ser –“la dignidad común a todos” y “una parte intacta de lo real cuyo nombre es belleza” (OC III, p. 299)-, haciendo visible un “no”, una protesta frente a la falta de unidad de lo real<sup>17</sup>. En el capítulo “Rebelión y arte” se lee: “El arte es también ese movimiento que exalta y niega al mismo tiempo”. Y también: “La creación es *exigencia de unidad* y rechazo al mundo. Pero rechaza al mundo por lo que le falta y *en nombre de lo que, a veces, es*» (OC III, p.278).

“**La mujer adúltera**”<sup>18</sup> nos aporta un ejemplo. Aunque sea por un instante, su silenciosa rebelión se vio recompensada: llegó a una visión y a una unión excepcionales: una verdadera “revelación” por parte del mundo; una manifestación de esta “*trascendencia viva, que la belleza promete.*” (OC, p.283)

Según el Camus del Premio Nobel, eso es lo que el artista persigue, ante todo: “la imagen huidiza e insistente de una realidad que conocemos sin haberla encontrado nunca”<sup>19</sup>. Ilustrada también por la nostalgia de D’Arrast en “**La piedra que crece**”: “él esperaba [...] no sabía qué [...] esperaba un encuentro que ni siquiera imaginaba, pero que lo habría estado esperando (a él) ...”<sup>20</sup>, es un momento privilegiado de “plenitud”, un “*Kairós*”, un “alto” en medio del

---

<sup>17</sup> “Es la *intención creadora* la que rehace el mundo y siempre con la mancha de torpeza que es a la vez la marca del arte y la de la protesta. Técnicamente, todo está en esa *mancha de torpeza*. *Configura, en sentido estricto, el estilo de una obra.*” (ibidem, OC III, p.294)

“Esta estilización es lo que se debe llevar al extremo porque configura precisamente la intervención humana y la voluntad de corrección que el artista aporta a la realidad. Conviene, sin embargo, que permanezca invisible... ‘En cuestiones de arte, dice Flaubert, nunca se debe temer ser exagerado’. Agrega simplemente y esto coincide con nuestras observaciones sobre la *invisibilidad de la estilización*, que la exageración debe estar contenida y ser proporcional a sí misma.” (HR, *Notes et variantes (Notas y variantes)*, en *Essais (Ensayos)*, 1965, p.1654)

<sup>18</sup> « La femme adultère (La mujer adúltera) », nouvelle de *L’Exil et le Royaume (El exilio y el reino)*, OC IV, pp. 3-18

<sup>19</sup> *DS*, Conferencia del 14/12/57, OC IV, p.260

<sup>20</sup> “Él también esperaba, frente a esta gruta, bajo la misma bruma de agua, y no sabía qué. No dejaba de esperar, en verdad, desde hacía un mes, cuando había llegado a ese país. Esperaba [...] la oportunidad de una sorpresa o de un encuentro que ni siquiera imaginaba, pero que lo habría esperado ...” (“La pierre qui pousse (La piedra que crece)”, en *L’Exil et le Royaume (El exilio y el reino)*, OC III, p.95.)

tiempo, momento pasajero y sin embargo duradero, ya que permite al hombre permanecer allí “presente en el mundo”<sup>21</sup>. En el origen de su esfuerzo hay una nostalgia que se transforma en “la *exigencia metafísica de la unidad*”.

Frente a “la imposibilidad de *comprenderla*” en la vida tal como se desarrolla, su “intención” es la “fabricación de un universo de remplazo”.<sup>22</sup>

### **Pares complementarios integrados en la exigencia de estilo**

Es evidente que se trata de rechazar lo real tal como se presenta -pasajero, huidizo, cambiante- para “exaltar algunos de sus aspectos”. “El arte cuestiona a lo real, pero no se aparta de él. [...] hay tal vez una trascendencia viva, que la belleza promete [...] “El arte nos lleva así a los orígenes de la rebelión, en la medida en que *intenta dar su forma a un valor que huye en el devenir perpetuo, pero que el artista presente y quiere arrebatarse a la historia*”. (OC III, p.283). Se descubren entonces pares complementarios integrados en la exigencia de estilo: “esta *conjunción de la naturaleza y de la historia, esta presencia impuesta a lo que se transforma siempre*. El arte realiza [...] la *reconciliación de lo singular y lo universal ...*” (OC III, p.282).

### **El contraste en tensión: “estilización trágica”**

Lo que Camus tiene como propio, en mi opinión, es su voluntad de plasmar en la obra de arte su percepción, vivida, del contraste “en tensión”. La enuncia, y la realiza.

“Ocurre con la creación -dice- como con la civilización: supone una tensión ininterrumpida entre la forma y la materia, el devenir y el espíritu, la historia y los valores”. (OC II, p. 294). Con miras a un “renacimiento”, dice, habría que volver a “encontrar la fuente de la rebelión donde rechazo y consentimiento, singularidad y universal, individuo e historia se equilibren en la más dura tensión.” (OC III, p. 296)

“Tensión ininterrumpida”, “la más dura tensión”, hacia el “equilibrio”. Esto lleva implícito en Camus, desde el comienzo, una visión “trágica” de la existencia que lo lleva a una “estilización trágica”. Esto no quiere decir que se limita a aplicarlo a las tragedias. La fórmula del *Discurso de Atenas* es siempre válida en Camus: “una rebelión y un orden, uno inclinándose hacia el otro y cada uno reforzando al otro con su propia fuerza”, traduciéndose

---

<sup>21</sup> “*intuiciones repentinas* que iluminan la noche de mis incertidumbres y yo me convencía de que sólo allí estaba la verdad, donde la inteligencia no podía entrar de lleno, ellas sólo permitían acceder a *destellos de lucidez* casi inmaterial. Me convencía fácilmente también de que la inteligencia que generalmente consideramos clara y metódica no era más que un oscuro y tortuoso laberinto, junto a visiones inmediatas.” (« *Intuitions (Intuiciones)* » (oct. 1932) en *Premiers écrits (Primeros escritos)* (1932-1936), OC I, p.950

<sup>22</sup> *HR*, OC III, p.280, 281).

simbólicamente en una forma compuesta y unitaria semejante a la de la “ojiva”. Esta comparación muestra la lucha, la tensión extrema, así como el tranquilizador: “está todo bien”<sup>23</sup>.

Está bien porque está todo dicho, en la perfección de la forma, sobre esta percepción de la vida de dos caras que desde siempre invadió a nuestro autor : la indiferencia y el amor de la madre ; la indiferencia y la acogida del mundo, el amor y la desesperación por vivir, el silencio y la música del mundo en Tipasa... Limitándome sólo a los relatos, Camus, desde *El revés y el derecho* hasta *El exilio y el reino*, no deja de describir esta doble experiencia intentando mostrarla unificada en la forma artística. En los primeros relatos, se descubre ya el “tono camusiano”<sup>24</sup> pero no aún la manera de componer artísticamente tal como, sin embargo, era ya su objetivo:

“Conciliar la obra que describe y la obra que explica. Dar el verdadero sentido a la descripción. Cuando está sola, es admirable pero no aporta nada. Basta entonces con hacer sentir que nuestros límites fueron planteados con intención. Las descripciones desaparecen y la obra *resuena* »<sup>25</sup>.

La diferencia entre *El Revés y el Derecho* y las *nouvelles* de su madurez, de *El Exilio y el Reino*, comporta el logro, en esta última compilación, de la estilización trágica. Las cuestiones fundamentales del primer ensayo – “entre sí y no”, entre “el revés y el derecho”, y “¿Todo eso no se concilia?”<sup>26</sup>–, no están planteadas explícitamente sino implícitamente en la segunda compilación de las *nouvelles*: esas cuestiones tienen un rol dentro de la intriga y se encarnan en los personajes frente a las dificultades concretas; en distintos grados desde la extrema tensión del “Renegado”. En “**El Huésped**”, el protagonista, Daru, sufre al mismo tiempo su profunda pertenencia al país y su condición de extranjero<sup>27</sup>, arrinconado entre su voluntad de ayudar fraternalmente al árabe y la imposibilidad de hacerlo y hasta de ser comprendido por él. Así, “**Los Mudos**” muestra a Yvars, el protagonista, circulando en bicicleta a lo largo de un trayecto que es la imagen de su vida cotidiana : desgarrada entre la luz y el dolor –la bicicleta de la que usa con esfuerzo uno sólo de los pedales por su enfermedad ; y como una línea clara ese trayecto, a la ida hacia su trabajo que tiene tantas satisfacciones como problemas, y al regreso hacia su hogar y el mar, que le

---

<sup>23</sup> « Sur l’avenir de la tragédie (Sobre el futuro de la tragedia)», discurso en Atenas, 29 de abril de 1955, OC III, pp. 1117

<sup>24</sup> Como lo subraya Jacqueline Lévi-Valensi : «Entre el relato y el ensayo, Camus ya encontró un tono singular, una forma particular y los temas que habitarán toda su obra ; a veces, sólo parecen rozados pero no dejará de volver a ellos; él mismo reconoce (en su Prefacio de 1958) que su “fuente” está en esa compilación; lejos de especulaciones abstractas, son los fundamentos esenciales de la vida y de la conciencia del hombre lo que la inspiró. » (OC I, *Introducción*, p. XXI-XXVI)

<sup>25</sup> *Cuaderno III, abril 1939-febrero 1942*, OC II, p. 886

<sup>26</sup> « [...] sintiendo nuestra alma enferma, damos a cada ser, a cada objeto, su valor de milagro » *Entre sí y no*, en *El Revés y el Derecho*, OC I, p. 46

<sup>27</sup> Entre la nieve y el sol ardiente, «el país era entonces, cruel para vivir [...] Pero Daru había nacido allí. En cualquier otro lugar, se sentía exiliado.» (L’Hôte, OC IV, p.48)

ofrece su consuelo y su improbable promesa. Además, todo a lo largo, los cambios imperceptibles de la luz y los pequeños detalles del trabajo contribuyen a describir y hacer sentir el desfase de esas dos caras contrastantes de la vida y también su influencia benéfica: la del dolor por la mutua comprensión de los seres y la de la luz para el sosiego del alma. Cada situación particular hace entonces sentir su cualidad simbólica universal. “El realismo simbólico” pertenece según Jacqueline Lévi-Valensi, a la genialidad propia de Camus”.<sup>28</sup>

En las *nouvelles* hay además un elemento que contribuye, heredado del teatro clásico: las unidades de acción, de tiempo y de lugar. Aún en “Jonás”, el tiempo se unifica, como el de las tragedias griegas, por el lugar único y la problemática constante del “solitario-solidario”. Son situaciones y sentimientos que alcanzan la densidad compleja y unificada del estilo camusiano que he llamado “trágico”.

Ahora bien, unidad no quiere decir uniformidad. “He querido en cada *nouvelle* cambiar de estilo y componer algo original”<sup>29</sup>, dice Camus mientras que afirma también, con el mismo énfasis la unidad en “Introducción” de 1957:

“Un solo tema, sin embargo, el del exilio, es tratado allí de seis maneras diferentes, desde el monólogo interior hasta el relato realista”, mostrándonos cada uno un camino hacia “el reino”, consistente en una “cierta vida libre y despojada”, que deberíamos “encontrar para renacer finalmente ».<sup>30</sup>

En las *nouvelles*, el tono hace resonar la emoción latente de la contradicción, al mismo tiempo sufrida y aceptada. Reconocemos en ellas también, la mano diestra del artista que sin dudar dirige su deseo para poner en él la marca polifónica de esta emoción.

Por eso, se puede aplicar a las *nouvelles* de Camus su observación sobre cada autor clásico francés: “De un sentimiento único que lo invadió para siempre, hizo una obra con rostros a la vez diferentes y monótonos”.<sup>31</sup>

## Conclusión

Quise mostrar que, en las *nouvelles*, cercanas a lo dramático por su concentración y su tensión en los límites de tiempo y espacio, es donde Camus alcanza la estilización trágica que corresponde a su experiencia y a su intención, a los niveles metafísico, artístico y ético.

---

<sup>28</sup> OC I, Introducción, p. XXIV.

<sup>29</sup> Nota 6 de la «Nota»: *J. Grenier : Carnets 1944-51*, OC IV, p.1354

<sup>30</sup> Cfr «Nota»: «El exilio, a su manera, nos muestra sus caminos», con la única condición de que sepamos rechazar en él, al mismo tiempo la servidumbre y la posesión. » (OC IV, p.1354)

<sup>31</sup> «La inteligencia y el cadalso»; OC I, 899

Gracias al estilo, habiendo logrado siempre su “diseño” en la “curva desnuda de un lenguaje sin fallas”, la *nouvelle camusiana* es a la vez “la que dice menos” y la que dice más.

Inés de Cassagne

Bibliografía:

Albert Camus, *Œuvres complètes* : I (1931-1944), II (1944-1948), III (1949-1956), IV (1957-1959) ; Paris, Gallimard, Ed. de la Pléiade : 2006-2008

Romano Guardini, *Der Gegensatz. Versuche zu einer Philosophie des Lebendigen-Konkreten* ; Mathias Grünwald-Verlag, Mainz 1985. Traduction : El contraste, Madrid, B.A.C., 1996

Inés de Cassagne : *El concepto de lo clásico en Albert Camus*, Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires, 1980 (no publicada)