

La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: estudio comparativo

MARÍA CAMINO CONDE
Universidad de Córdoba

Título: La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: estudio comparativo.

Title: Expression of the Absurd in *El extranjero* of Albert Camus and *Absolución* of Luis Landero: Comparative Study.

Resumen: Al adquirir conciencia del paso del tiempo y de la muerte, los personajes de Camus y Landero experimentan el absurdo, del que intentan liberarse mediante la rebeldía, la libertad y la pasión, aspectos que comparten ambos escritores, así como la aceptación de los límites y la unidad panteísta con la naturaleza, que suscita la estética de una sensibilidad desgarradora. Coinciden asimismo en el modo de expresar el absurdo mediante técnicas genuinamente kafkianas, como el extrañamiento, que implica convertir lo cotidiano en insólito, la intersección –tan cervantina– de realidad y ficción, las isotopías léxicas y semánticas sobre el absurdo y el azar, y el despliegue de la retórica de la incertidumbre, o de la oscilación, que, a través de la paradoja, el perspectivismo y la ambigüedad, intensifican el absurdo. Pero también existen divergencias entre ambos, ya que Landero reactualiza la filosofía y expresión de Camus con matices lúdicos y paródicos posmodernos que ceden a la palabra la función de catalizador para la absolución de dicho absurdo.

Abstract: In becoming aware of the passage of time and death, the characters of Camus and Landero experience the absurd and try to free themselves from this feeling. For this, both authors start from rebellion, freedom and passion through an acceptance of the limits and the pantheistic unity with the Nature that provokes aesthetic of heart-breaking sensitivity. In addition, both authors agree on the way of expressing the absurdity by means of purely Kafka that uses techniques such as strangeness where everyday life becomes unheard dichotomies between reality and fiction, repetition of lexical and semantic over absurdity and chance, and the display of the rhetoric of uncertainty or oscillation, where paradox, perspectivism and ambiguity underlie the absurdity. But there are also divergences between the two, as Landero reactualizes this philosophy and expression of camusian absurdity by providing playful and parodic nuances properly postmodernist, where the word is a catalyst for absolution from the absurd.

Palabras clave: Absurdo. Tradición. Rebeldía. Libertad. Absolución. Extrañamiento. Realidad/Ficción. Retórica de la incertidumbre.

Key words: Absurd. Tradition. Rebellion. Freedom. Absolution. Extrusion. Reality/Fiction. Rhetoric of Uncertainty.

Fecha de recepción: 25/9/2017.

Date of Receipt: 25/9/2017.

Fecha de aceptación: 9/11/2017.

Date of Approval: 9/11/2017.

1. INTRODUCCIÓN

Como ejemplo de los diálogos permanentes que mantienen los autores en el campo de la literatura, el presente artículo se propone escudriñar las relaciones entre *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero a partir de los rasgos definitorios de la filosofía del absurdo y sus modalidades expresivas¹. La elección de dichos novelistas y obras responde a dos premisas. Por una parte, si se adopta el método estilístico-idealista de Dámaso Alonso², basado en la intuición, se puede constatar que estas obras ofrecen semejanzas evidentes, sobre todo por lo que atañe al tratamiento de la condición existencial del hombre, al *leit motiv* de la absolución y a la expresión del absurdo. Por otro lado, desde una perspectiva complementaria, las analogías detectadas invitan a situarse en el horizonte de la transtextualidad, entendida como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”³. Así lo corrobora Luis Landero de manera explícita:

Yo soy un existencialista, sobre todo más del tipo de Camus, de decir: bueno, es un absurdo vivir. Yo considero que el vivir es absurdo por una parte, pero que la vida es hermosísima por otro lado. Y esa mezcla de hermosura y de absurdo es lo extraordinario de la vida, y es lo que quizá da lugar a ese sentimiento de melancolía⁴.

Probablemente, si Camus hubiera conocido la opinión de Landero, habría reaccionado con cierta incomodidad, pues, a pesar de que muchos críticos lo incluyen dentro de la nómina de existencialistas, él negó su pertenencia a dicha corriente. Al margen de encasillamientos, ambos

1 Remitimos a Emmanuel Mounier, *Introducción a los existencialismos*, Madrid, Guadarrama, 1973.

2 Cfr. Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 2008. Representante del idealismo lingüístico y la estilística en España, el autor de *Hijos de la ira* defiende la idea de que solo es posible un conocimiento intuitivo de la obra de arte.

3 Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-10.

4 April Overstreet, “Conversación con Luis Landero”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 645 (2004), pp. (p. 118).

comparten la aversión hacia el racionalismo de Hegel y los sistemas totalizadores, que conducen a la subjetividad como criterio, y la afirmación de la vida como acto. Cuando Sartre afirma que el ser de la conciencia, el ser-para-sí, es completamente libre, en el sentido de que dota a todo lo demás de significado, advierte que esta posición no implica una anarquía moral, puesto que la elección de un valor supone seleccionarlo idealmente para toda la humanidad. Luego busca asignar al marxismo una dimensión humanista. Subyacen en estos presupuestos similitudes con el pensamiento del argelino, pero en su obra no encontramos una raíz propiamente filosófica, debido a un planteamiento más literario del absurdo⁵.

Camus, en efecto, no apreciaba la razón, que sirve como pilar a los sistemas filosóficos. Por otra parte, la aceptación del absurdo no debía ser una experiencia, si bien necesaria, que concluyera en el nihilismo; antes bien creía que era posible dotar a la vida de sentido mediante la rebeldía, marcando siempre unos determinados límites. No tenía Camus buena opinión de las revoluciones históricas, porque optaba por la asunción de la finitud en el marco de la naturaleza, sin que ello implicase evitar la corrección de la injusticia.

Dicho parecer, causa de la ruptura con su amigo Sartre, lo circunscribió en un espacio y tiempo inmediatos, alegando la prohibición del salto a la metafísica y a la tentadora infinitud. Por estos motivos, es conveniente huir del término “existencialismo” y aludir al concepto de “filosofía del absurdo”, que, en nuestra opinión, y muy a pesar de Camus, constituye una de las bases de la filosofía y la literatura existenciales.

Ahora bien, antes de analizar el modo de expresión de esta corriente en los autores que nos atañen, es conveniente precisar qué se entiende por “absurdo”. El Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), en su 23ª edición, define la palabra ‘absurdo’ con cuatro acepciones: “1. Contrario y opuesto a la razón, que no tiene sentido. 2. Extravagante, irregular. 3. Chocante, contradictorio. 4. Dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado”⁶. Para Albert Camus, lo absurdo nace siempre de

5 Adolfo I. Monje Justo, “La Estética del Absurdo en Albert Camus (Del héroe trágico romántico al héroe absurdo del siglo XX)”, *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 34 (en línea): <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html>. (Fecha de la última consulta: 19/5/2017).

6 www.rae.es (Fecha de la última consulta: 24/4/2017)

una comparación entre dos o más términos desproporcionados o contradictorios, y la dimensión de ese absurdo será directamente proporcional a la diferencia entre los términos de la comparación. Al igual que el DRAE, Camus vincula lo absurdo con términos antitéticos que polemizan enfrentados, afirmando en su ensayo *El mito de Sísifo* que “lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo”⁷.

El desarrollo de este concepto va ligado al sinsentido de la vida en un mundo en el que el hombre se encuentra arrojado, sabedor de que la muerte es la única certeza irrefutable; hecho este que ocasiona una terrible angustia, puesto que, como proclama Nietzsche: “Dios ha muerto”. Tamaña afirmación conlleva una secularización de la sociedad y una caída de los fundamentos morales vigentes; en definitiva, una marcada ausencia de fe y un profundo vacío existencial. Camus, devoto lector de Nietzsche, piensa que, una vez asumidos el temor a la muerte, la soledad en un mundo que no responde a las cuestiones fundamentales y el desmoronamiento de las creencias en la eternidad y los absolutos, solo nos queda reflexionar sobre si la vida vale o no la pena. *El mito de Sísifo* se abre con estas palabras:

No hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no vale la pena de ser vivida equivale a responder a la cuestión fundamental de la filosofía. El resto, si el mundo tiene tres dimensiones, si las categorías del espíritu son nueve o doce, viene después⁸.

Procede, pues, analizar cómo responden los protagonistas de las novelas objeto de estudio a estos interrogantes.

2. LA PARADOJA DEL HOMBRE REBELDE

Uno de los recursos utilizado por ambos autores para la expresión del absurdo es la técnica del extrañamiento, ya concebida por Kafka, el

7 Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 2014, p. 44.

8 *Ibidem*, p. 17.

gran maestro del absurdo. Junto a la visión caleidoscópica de la realidad generada por el perspectivismo, dicha técnica conduce a los personajes a situaciones paradójicas que enfatizan funcionalmente esta expresión del absurdo objeto de análisis. Tanto Meursault, en *El extranjero*, como Lino, en *Absolución*, se dan cuenta de que son hombres absurdos por la sensación de extrañeza ocasionada por el mundo y la humanidad. Tal extrañeza es percibida por los dos personajes tanto a nivel social como individual. Meursault se asombra en el momento en que algunas personas muestran hacia él un gesto de acercamiento humano; por ejemplo, cuando los amigos de la madre le tienden la mano después de una noche de velatorio; o cuando Raymond, su vecino, decide tutearle. Por su parte, Lino detesta permanecer siempre en un mismo sitio, porque comienza muy pronto a aborrecer a la gente. Puede observarse en el fragmento reproducido a continuación la relación del absurdo con las isotopías semánticas de la ‘extrañeza’: ‘extrañado’, ‘rara’ o ‘arrugar el rostro’, acción kinésica que culturalmente se relaciona con el sentimiento de extrañamiento:

No sabía estarse quieto en ningún sitio, y esa era la razón por la que no era feliz ni podría serlo nunca. Era llegar a cualquier parte o conocer a alguien, y a los pocos días, o acaso horas, e incluso minutos, la gente y las cosas empezaban ya a fatigarle y a estorbarle. Se llamaba Lino, y hasta su propio nombre le estorbaba también. Lino, le decían, y él miraba extrañado, medio arrugado el rostro, porque aquella palabra que lo nombraba no parecía que tuviera nada que ver con él. Lino, qué absurdo, qué ridículo. ¿Por qué la vida era así de rara, de arbitraria, de inhóspita?⁹

Lino, además de saberse desubicado, se siente extraño consigo mismo. Al igual que Meursault se irrita al tener que identificarse en el juicio, como si le pesara su propia identidad, también Lino reacciona de modo similar al llamamiento público en un tribunal de oposiciones para Correos: “Lo repitieron otras dos veces, y él sintió el absurdo y a la vez la evidencia de llamarse así, y un súbito vértigo ante el abismo que se abre entre las

9 Luis Landero, *Absolución*, Barcelona, Tusquets, 2012, p. 14.

palabras y las cosas”¹⁰. Este despertar, según explica Camus en *El mito de Sísifo*, es el principio de una vida absurda:

Darse cuenta de 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 [...]. Una sola cosa: este espesor y esta extrañeza es lo absurdo¹¹.

Ante este despertar, hay dos opciones: el suicidio o la rebeldía. Camus se muestra muy claro a este respecto en su ensayo, ya que afirma que el suicidio contribuye a resolver lo absurdo, pero considera asimismo que, “para mantener el absurdo, no puede resolverse”¹². Y precisa a continuación:

El suicidio es un desconocimiento. El hombre absurdo no puede sino agotarlo todo y agotarse. Lo absurdo es su tensión más extrema, la que él mantiene constantemente con un esfuerzo solitario, pues sabe que, con esta conciencia y esta rebelión, día a día testimonia su única verdad, que es el desafío¹³.

Ese desafío sustenta una de las claves del universo landeriano, en el que los personajes principales se ven impelidos una y otra vez a moverse por el “afán”. En el caso de Lino, su voluntad por cambiar de vida es el fruto de una semilla germinada por su padre, quien siempre se movió inducido por el afán de ser alguien. Sin duda es el tío Félix, en *Juegos de la edad tardía*, quien define mejor este concepto: “El afán es el deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas, y la pena y la gloria que todo eso produce. Eso es el afán”¹⁴. Por ello, frente al derrotismo y la pasividad, tanto Meursault como Lino prefieren la acción, aun siendo conscientes de su propio fracaso; precisamente en esto radica su condición de hombres

10 *Ibidem*, p. 109.

11 Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p. 29.

12 *Ibidem*, p. 74.

13 *Ibidem*, p. 75. Para estos aspectos, véase Majaíl Málishev Krasnova, “Albert Camus: de la conciencia de lo absurdo a la rebelión”, *Ciencia Ergo Sum*, 7:3 (2000), Universidad Autónoma del Estado de México (en línea): <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10401904> (Fecha de la última consulta: 22/6/2017).

14 Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 71.

absurdos: cuanto más intentan enfrentarse al absurdo, más absurda se vuelve su existencia. Ahí radica su gran paradoja.

Ahora bien, el punto del que parten ambos personajes hasta llegar a la rebeldía total es divergente: Meursault intenta combatir el absurdo mediante la indiferencia y Lino a través de la valentía. En efecto, Meursault, protagonista de *El extranjero*, reconoce el absurdo vital y se entrega a él. A diferencia de otros personajes, se siente extranjero, porque se abstiene de juzgar a los demás. Por el contrario, se sabe juzgado en el velatorio de su madre por los ancianos de la residencia, al igual que sus dos vecinos, Salamano y Raymond, son asimismo juzgados por terceros: uno, por maltratar a su perro; el otro, por agredir a su pareja. Para juzgar es necesaria una escala de valores de la que carece este personaje. Como consecuencia, convierte en equivalentes todas las experiencias: para él, tiene el mismo valor consolar a Salamano por la pérdida de su perro que matar a un árabe en una playa desierta. ¿Hacia dónde orienta entonces su acción el personaje si carece de valores que la sustenten? Como afirma Diego Singer, la acción se resuelve mediante la “indiferencia con una respuesta afirmativa débil”¹⁵. Meursault se deja llevar, plegado a la voluntad de los otros: acepta el matrimonio con María porque, aunque no esté enamorado, ella así lo quiere; y con Raymond ocurre algo muy similar: “A mí me daba lo mismo ser su camarada y él tenía verdaderamente aire de querer serlo”¹⁶. No cabe duda de que este modo de comportarse entraña una actitud dicotómica y paradójica, propia de la expresión del absurdo: su acción no se corresponde con su pensamiento.

Puede decirse, con Marla Zárate, que Meursault es el prototipo de “observador impasible” que “confiesa haber perdido la costumbre de interrogarse, pero es clarividente al denotar que en su naturaleza las necesidades físicas se imponen a los sentimientos”¹⁷. La muerte de su madre no lo aflige; lo que le resulta molesto, por fatigoso, es soportar el peso del velatorio y del entierro. No manifiesta la más mínima culpabilidad por el asesinato que ha cometido; cuando lleva un periodo de tiempo en la cárcel,

15 Diego Singer, “Fernando Pessoa y Albert Camus: naturaleza, absurdo y acción”, *Dialegethai. Revista telemática de filosofía* (diciembre 2013), disponible en: <http://mondodomani.org/dialegethai/> (en línea).

16 Albert Camus, *El extranjero*, Madrid, Alianza, 2014, p. 39.

17 Marla Zárate, *Camus (1913-1960)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, p. 27.

afirma que uno se habitúa a todo y que allí no era infeliz; y, al conocer su sentencia de pena de muerte, la acepta con resignación. Meursault, por tanto, es un personaje extranjero entre quienes lo rodean, ajeno a las convenciones sociales. Pero su rebeldía se pone de manifiesto cuando el juez y el confesor pretenden convertirlo en un extraño para sí mismo e intentan convencerlo para que acepte su culpabilidad y pueda así redimirse. Sin embargo, él está dispuesto a morir quijotesca mente sin traicionarse a sí mismo y siendo dueño de su verdad: el desinterés por los valores, el predominio de los instintos naturales en contraste con los sentimientos, el vivir hasta el último momento gozando de la inmediatez sensorial sin necesidad del tomar impulso hacia el salto metafísico:

Tan próxima a la muerte, mamá debió de sentirse liberada de ella y dispuesta a revivirlo todo. Nadie, nadie tenía derecho a llorarla. Y también yo me sentí dispuesto a revivirlo todo. Como si esa gran cólera me hubiese purgado del mal, vaciado de esperanza, ante esta noche cargada de signos y de estrellas me abría por vez primera ala tierna indiferencia del mundo. Al encontrarlo tan semejante a mí, tan fraterno al cabo, sentí que había sido feliz y que lo era todavía. Para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, no me queda más que desear en el día de mi ejecución la presencia de muchos espectadores que me acojan con gritos de odio¹⁸.

En Camus, frente a otros autores de corte existencialista como Unamuno que, según afirma Ángel Estévez, “metaforiza la idea del desnacer como subvertidora de la muerte”¹⁹, subyace la paradoja de la muerte revitalizadora: la presencia acechante de la finitud induce a vivir y no a lamentarse de haber nacido. También la muerte planea sobre Lino, personaje central de *Absolución*, quien, debido a su vida taciturna y gris, se plantea alguna vez el suicidio; sin embargo, como muestra el siguiente fragmento, la acción y el afán de vivir se sobreponen siempre a la idea de la muerte:

18 Albert Camus, *El extranjero*, p. 122.

19 Ángel Estévez Molinero, “Unamuno, la profunda lección de Cide Hamete y Cervantes en loor de paradoja”, en *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (El Toboso, 23-26 de abril de 1998), Toledo, Ediciones Dulcinea del Toboso, 1999, pp. 105-118 (p. 116).

No, el mundo no era un buen lugar para vivir (tírate, vamos, ven, ya verás como no duele, le susurraba el tren al acercarse), y por otro lado cómo estarse quieto en su sitio, cómo escapar a la tentación de ponerse en marcha hacia cualquier otra parte, de convertir la vida en una fuga interminable, como ciertos héroes del cine con los que tanto se identificaba y que parecía condenados a vagar por el mundo como ánimas en pena. Cínicos, altaneros y buenos silbadores, y cansados de vivir, como tiene que ser, como él mismo era ya, sin necesidad de haber vivido tanto²⁰.

Lino se muestra inconformista y decide sentirse por un instante un héroe de cine. Por esta razón, intenta combatir el absurdo mediante un arrebato de valentía. Pocos días antes de su boda, con la que pensaba supuestamente alcanzar un estilo de vida ideal, sale en defensa de una mujer que parece sufrir el maltrato de su pareja en la calle, es perseguido por el matón durante un tiempo, se enfrenta a él y, creyéndolo muerto, huye para llevar una vida peregrina, apartada de la civilización y de todos los bienes materiales. Se convierte así en un *homo viator* que recorre machadianamente los caminos de la existencia²¹ por los campos de Castilla y llega a la conclusión de que cualquier tipo de vida, cuando se hace rutinaria, provoca tedio; de ahí que con ese viaje hacia otras tierras, metáfora de su propio viaje interior, concluya desoladoramente que la vida es un problema insoluble e imposible de entender; es decir, el camino, como si de un nuevo *Lazarillo* se tratase, entraña un aprendizaje: aceptar el absurdo de su propia existencia:

Creí que mi lugar podía ser el camino, y he intentado convertirme en vagabundo, lo he intentado, pero tampoco me gusta esa manera de vivir. Lo único que he sacado en claro es que la vida no hay dios que la entienda. Ese sí que es un problema insoluble²².

20 Luis Landero, *Absolución*, p. 17.

21 Este aspecto, referido a Camus, ha sido analizado por Manuel Silvestre Hernández, "Albert Camus: Los caminos de la existencia", *Casa del tiempo*, 19 (2009), pp. 89-96 (en línea): www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/19_iv_may_2009/casa_del_tiempo_eIV_num19_89_96.pdf (Fecha de la última consulta: 28/4/2017).

22 *Ibidem*, pp. 306-307.

En definitiva, tanto Meursault como Lino deciden enfrentarse al absurdo, a pesar de ser conscientes de que este esfuerzo no los llevará a ninguna parte. Esta inutilidad del esfuerzo los convierte en personajes aún más absurdos, igual que Sísifo²³, pero ello no implica que no consigan ser felices a su manera. Como afirma Camus en su ensayo, hay que imaginarse a Sísifo feliz, como hay que imaginarse felices a Meursault y a Lino. Según advierte Analía Vélez, la obra de Landero, y esto es extrapolable a la producción de Camus, “cabe mejor dentro de los parámetros de la filosofía del afán que dentro de las variables de la filosofía del fracaso”²⁴.

3. LA TIRANÍA DEL AZAR Y LA LIBERTAD

La filosofía del absurdo parte de la constatación del sinsentido de la existencia y de la ausencia del carácter teleológico de la vida. Al no hallar una finalidad, solo queda instaurar la libertad como eje articulador de la existencia humana. Frente a un mundo sin Dios, donde se impone como verdad inexorable el fluir corrosivo del tiempo hacia una muerte segura, la única posibilidad del ser humano es aceptar su destino, y en ello radica su (anti)heroicidad. Tales ideas, base de la llamada filosofía del absurdo, son expresadas de manera similar en los dos autores estudiados.

Resulta llamativa la presencia en las dos novelas de un asesinato absurdo, consecuencia de una serie de actos azarosos llevados a cabo por los protagonistas, que parten de situaciones semejantes. Meursault, sin saber muy bien por qué, decide defender a su vecino Raymond, que desea vengarse de su pareja por haberlo abandonado. Raymond le pide a Meursault que lo ayude a escribir una carta a la mujer, a fin de que acuda a su domicilio con intención de ajustar cuentas con ella. Meursault accede con su habitual indiferencia. Al llegar la policía, Meursault sale en su defensa.

23 Cf. Marla Zárate, “La rebeldía mítica de Albert Camus”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 15 (1998), pp. 63-79.

24 Analía Vélez Villa, “Red de afinidades e inversiones. Cervantes y Kafka en Landero”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 31 (2006), pp. 195-202 (p. 198). Sobre el afán, véase Gonzalo Hidalgo Bayal, “La ficción y el afán: (ensayo sobre Luis Landero)”, en www.cervantes.virutal.com (Fecha de última consulta: 2/5/2017).

A partir de ahí, el hermano de la mujer y sus amigos árabes comienzan una persecución que culminará en un altercado en una playa cercana a la ciudad de Argel, adonde Meursault volverá por casualidad para liquidar al árabe. Con similar grado de absurdo, también Lino se inmiscuye en una trifulca que originará su huida hacia tierras castellananas. La novela se abre con una reflexión sobre la felicidad, días antes de que el protagonista celebre su boda. Parece haber conquistado una estabilidad ideal y al amor de su vida, pero súbitamente es asediado por un ataque de absurdo y, mientras pasea por la calle, decide que el tiempo corre en su contra y necesita una acción memorable para su historia personal. En un arrebatado de valentía, se apresta a defender a una mujer que está siendo maltratada por su pareja, hasta que acude la policía. Días más tarde, comienza a sentir la amenazante presencia de este individuo en una persecución absurda, descrita como remedo paródico del cine policíaco, que concluirá en un violento altercado con el maltratador.

Como es fácil apreciar, se produce un claro paralelismo en las situaciones que marcan el destino posterior de los personajes, aunque el impulso inicial de estos sea diferente —en el caso de Meursault, una indiferencia de débil afirmación; en el de Lino, un impulso de valentía— y la causa curiosamente opuesta —Meursault, como consecuencia de la *epojé*, defiende a un maltratador; Lino pretende darle su merecido—. En los dos casos, la escena de los asesinatos queda expresada en términos dicotómicos de realidad/ficción, vida/sueño, que aportan una visión perspectivista y ambigua de la realidad, lo que potencia el absurdo, pues los límites entre dichas antinomias se antojan borrosos. En *El extranjero*, aflora el tópico calderoniano de «la vida es sueño» durante la escena del crimen. El protagonista afirma estar medio dormido cuando atacan a su vecino Raymond, además de no escuchar bien las palabras que intercambia con el segundo hombre allí presente, Masson²⁵. Poco después, sin un motivo lógico, Meursault decide volver solo a la playa, donde se topa con el árabe, y comete el asesinato inercial. Estas escenas son descritas con una atmósfera de alucinación, vaguedad y tibieza, hasta el punto de suscitar una brumosa sensación de irrealidad: la ceguera de los ojos, la presencia sofocante del sol, las sombras sobre la cara del árabe, que quizá desperta-

25 Albert Camus, *El extranjero*, p. 57.

ran una sonrisa, la luz surgida del acero de la navaja como una larga hoja relumbrante, el océano de metal hirviente, etc.²⁶. Todo ello sumerge al protagonista en una confusión tal que desencadenará la tragedia.

También resulta muy ambiguo el *asesinato* cometido por Lino, así como la absolución final. Después del rifirrafe con el chulo y la posterior intervención de la policía, se percata de que continúa siendo asediado. Dubitativo, intenta, en unas ocasiones, darle esquinazo y, en otras, plantarle cara. En su último encuentro, Lino decide por inercia abandonar el restaurante donde almorzaba con sus familiares y, con un bolso donde lleva el regalo de boda de un conocido, golpea al hombre dos o tres veces; éste cae al suelo y Lino piensa que está muerto, sin evidencia alguna de que así sea. A partir de entonces, planea su huida. ¿Mató realmente Lino a aquel hombre? Nunca se sabe. Lo cierto es que, asesinado o no, el autor impregna estos pasajes de un tono humorístico, e incluso paródico, del que carece *El extranjero*. Así, por ejemplo, durante el último encuentro antes de la refriega final, Lino decide enfrentarse al maltratador arrojándole una bolsa de ganchitos de maíz. ¿Puede un hombre cometer un asesinato con un bolso o defenderse con una bolsa de ganchitos? Indiscutiblemente, el narrador reactiva un caleidoscópico juego paródico, con resonancias cervantinas, donde un hecho tan grave como un crimen adquiere tintes patéticos, e incluso esperpénticos, haciendo que comedia y tragedia convivan como en la vida misma. Con esa habilidad particular de Landero para convertir lo cotidiano en insólito —he aquí otra dicotomía enfatizadora del absurdo—, el narrador orienta su estrategia hacia la búsqueda de la complicidad con el lector en clave de humor o de burla, lo que a su vez es susceptible de interpretarse ambiguamente, ya sea su objetivo burlarse del propio lector o que este reaccione ante la burla; o bien ambas posibilidades, tendencia que reitera a menudo la novela postmoderna. En cualquier caso, partiendo de la tradición camusiana, Landero apuesta por una reactualización del absurdo adaptada al contexto histórico-cultural de su producción artística y a su propio microcosmos narrativo.

Ambivalente y poco esclarecedor resulta asimismo el final de la trama, cuando Lino confiesa al señor Levin que a la mañana siguiente se dirigirá

26 *Ibidem*, p. 63.

a otro auditorio para contar su historia por segunda y última vez. Advier- te, además, que dicho auditorio “acaso fuese menos benévolo con él”²⁷. ¿A quién se refiere? ¿Alude a la policía, a sus padres o quizá al propio lector? La respuesta, dentro del nivel del relato, poco importa, pues Lino ya ha conseguido su absolución mediante la narración de su peripecia.

Se observa, en este sentido, una clara diferencia entre Camus y Landero, a pesar de las semejanzas entre ciertas escenas de *El extranjero* y de *Absolución*. Por ejemplo, es significativa la descripción del primer incidente entre Lino y el chulo, ya que se valen de un arma semejante —en el caso de *El extranjero*, un cuchillo; en *Absolución*, una navaja—, objeto sobre el que los dos narradores, desde la implicación de la primera persona y el distanciamiento de la tercera, respectivamente, focalizan la acción de un enfrentamiento absurdo, como ya hemos tenido ocasión de comprobar, con un estilo que alcanza una plasticidad indiscutible. No en vano, las palabras discurren tan penetrantes como los objetos descritos, hasta el punto de convertirse en centro de atención el arma blanca y los efectos relumbrantes del acero. Remito a este par de fragmentos de *El extranjero* y de *Absolución*, respectivamente:

Esa quemadura que no podía soportar me hizo dar un paso hacia adelante. Sabía que era estúpido, que no me desembarazaría del sol desplazándome un paso. Pero di un paso, un solo paso hacia adelante. Esta vez sin levantarse, el árabe sacó su cuchillo, que me mostró al sol. La luz surgió desde el acero como una larga hoja relumbrante que alcanzaba mi frente [...]. Sólo sentía los címbalos del sol sobre la frente e, instintivamente, la hoja relumbrante surgida del cuchillo siempre ante mí. Esa ardiente espada mordía mis cejas y penetraba en mis ojos doloridos [...]. El gatillo cedió, toqué el pulido vientre de la culata y fue así, con un ruido ensordecedor y seco, como todo empezó. Sacudí el sudor y el sol. Comprendí que había 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 desgracia²⁸.

27 Luis Landero, *Absolución*, p. 318.

28 Albert Camus, *El extranjero*, pp. 62-63.

Claro que, ¿y si el tipo gastaba navaja? No hay más que verlo: sus andares petulantes, el perfil pálido y siniestro cuando se vuelve para mirar a la mujer, la fácil determinación con que la lleva por el brazo, casi en volandas. ¿Y qué podría hacer él entonces? Encogerse y retroceder, buscar algún objeto que esgrimir —el periódico—, parapetarse tras un banco, una farola, un buzón de correos.

Se imaginaba el brillo mortal del acero (vamos, acércate, ven a jugar conmigo, le dice), sus fulgurantes acometidas, el absurdo de ir a morir en un altercado callejero precisamente hoy, el día más feliz de toda su existencia. Y, sin embargo, sigue caminando tras la pareja. No sabe con certeza si dentro de él hay un gallo o una gallina, pero en cualquier caso no soporta la idea de ser un cobarde. Y si abandona ahora, quedará como cobarde, y como cobarde habrá de presentarse hoy ante Clara y ante su familia, y entonces ya no podrá ser plenamente feliz. La vida no le ha dado ocasión de medir su hombría, pero por ciertos indicios, por ciertos arranques de coraje, y por cómo había reaccionado en situaciones arriesgadas, siempre dio por hecho que era un hombre valiente. Pero esa valentía, ¿hasta dónde llegaba? Y, por otro lado, ¿tiene uno derecho a no ser un hombre valiente? ¿Es ese derecho legítimo? No, no podía permitirse el nubarrón de una duda en un día tan luminoso como hoy²⁹.

Nuevas semejanzas entre estos dos pasajes, además de las expuestas arriba, las ofrece el hecho de que los dos protagonistas perciben que está en peligro el equilibrio de su día, especialmente luminoso en ambos casos —aunque para Meursault resulta irreparable, mientras que para Lino es solo una posibilidad—, y el impulso irreflexivo a la hora de actuar, impelidos por la inercia o el sentimiento de sentirse ridículos ante esa situación. Sin embargo, Landero adopta un tono menos grave, más lúdico y paródico; un tono impregnado de levedad postmoderna, pues nos presenta a un personaje que no sabemos si realmente ha matado a alguien; a diferencia, en suma, de Meursault, quien ha cometido un asesinato cuyas consecuencias le acarrearán su condena a muerte. Lino, que en el fragmento reproducido actúa como trasunto irónico y paródico de Meursault al más puro estilo de Humphrey Bogart³⁰, se inmiscuye en una pelea por

29 Luis Landero, *Absolución*, pp. 79-80.

30 Para el análisis de estas modalidades *vid.* Esperanza Mateos Donaire, “Ironía y

un exceso de altruismo y humanidad; en modo alguno por una molestia corporal, toda vez que no se defiende con una pistola, sino con un periódico, al tiempo que reflexiona sobre si es un gallo o una gallina. Puede extrapolarse a Lino la afirmación de Alfonso Ruiz de Aguirre sobre Gregorio, protagonista de *Juegos de la edad tardía*, cuando señala que “sufre una profunda depresión, narrada en clave esperpéntica, que también sirve de parodia de los demonios internos que atormentan a los personajes del género negro”³¹.

Si resulta irónica la dicotomía entre los ridículos métodos de defensa de Lino y la causa heroica de su mediación, ocurre a la inversa con Meursault, pues el insignificante motivo de la escaramuza, la crispación corporal fruto del calor, contrasta con la dimensión trágica de la consecuencia de su proceder: el asesinato de un hombre. Mientras en la novela de Landero la fatalidad no llega a consumarse, quedando en mera posibilidad, en la obra de Camus la desgracia resulta ya irreparable. Esta distancia irónica se extiende hasta el final de los dos relatos, puesto que los personajes muestran actitudes diferentes: Lino tiene miedo, siente culpa, necesita la absolución; por el contrario, Meursault no precisa ser perdonado; es un estoico a ultranza, con una fortaleza que lo aleja del ser humano de carne y hueso.

La ambivalencia, que con frecuencia difumina las fronteras entre la realidad y la ficción, encuentra su correlato en el plano gramatical; de ahí que los autores recurran a lo que podría denominarse como “retórica de la incertidumbre”, puesta hábilmente al servicio de la expresión del absurdo. Entre los recursos más utilizados por los dos autores sobresale el empleo de adverbios de duda. Al respecto, se antoja representativo el inicio de la novela de Camus —“Hoy mamá ha muerto. O tal vez, ayer, no sé”³²—, así como la obertura del texto landeriano, donde Lino reflexiona sobre el sentido de la existencia y acaba por confesar: “No, quizá el mundo no

caricatura en la obra de Luis Landero o cómo contar una historia triste”, en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Juan Goytisolo, 2003, pp. 2-11.

31 Alfonso Ruiz de Aguirre, “Cine negro y existencialismo en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, en: www.academia.edu/27149382/Cine_negro_y_existencialismo_en_Juegos_de_la_edad_tardía_de_Luis_Landerop. 18.

32 Albert Camus, *El extranjero*, p. 11.

es tan azaroso y contingente como a ti siempre te ha gustado creer”³³. Significativa es asimismo la presencia de oraciones disyuntivas que abren el campo de posibilidades del personaje y contribuyen a incrementar el grado de absurda incertidumbre. En el caso de Camus, la disyunción se pone de manifiesto en la cita antes reproducida; en Landero, puede constatarse cuando Lino, al discurrir sobre el destino de la vida, se cuestiona: “¿dónde vas tan ligero o tan cargado de equipaje?”³⁴. Landero se vale de la interrogación directa como recurso para intensificar la duda frente a la enunciativa —“no sé”— empleada por Camus. Tales recursos pueden documentarse fácilmente a lo largo de ambas ficciones.

Esta retórica favorece el perspectivismo, así como una visión caleidoscópica de la realidad, propia de la fenomenología de Husserl. Según Camus, la fenomenología no pretende “explicar el mundo, quiere solamente una descripción de lo vivido. Coincide con el pensamiento absurdo en su afirmación de que no hay verdad, sino solo verdades”³⁵. Sin embargo, hay una diferencia entre el método de Husserl y el absurdo. Husserl deseaba convertir esta idea en una regla racional y universal. Por consiguiente, los fenomenólogos pretenden que la razón brinde a la angustia moderna las estrategias para calmar su desasosiego. El espíritu absurdo, por el contrario, no goza de tanta suerte. Según Camus, el mundo para el absurdo “no es (...) ni tan racional, ni irracional hasta ese punto. Es irrazonable y nada más que eso”³⁶. Así pues, el absurdo impone sus límites frente a la fenomenología, puesto que la razón nunca podrá calmar la angustia vital del hombre.

Pero el azar no solo es situacional, como ha podido observarse en las escenas del asesinato ya analizadas, sino que opera también en el plano verbal. Las isotopías léxicas y semánticas de ‘azar’ (fortuna, suerte, destino, casualidad, contingencia...) enfatizan que la vida es inseparable de los hechos aleatorios. Así, por ejemplo, cuando el fiscal interroga a Meursault sobre el motivo por el cual regresó a la fuente después del altercado que presenció junto a su camarada Raymond, el protagonista afirma que fue

33 Luis Landero, *Absolución*, p. 13.

34 *Ibidem*.

35 Albert Camus, *El mito de Sísifo*, pp. 60-61.

36 *Ibidem*, p. 67.

por mero azar y sin intención de pasaportar al árabe³⁷. Poco después, Raymond, durante su declaración, vuelve a insistir en que su amigo estaba aquel día en la playa por casualidad; pero el presidente del tribunal parece no entender la *contingencia* del mundo absurdo, como diría Lino, y por ello no otorga validez a ninguna de las declaraciones:

El presidente le preguntó, sin embargo, si la víctima no tenía un motivo para odiarme. Raymond dijo que mi presencia en la playa era un puro azar. El fiscal le preguntó entonces por qué la carta donde el drama tenía origen había sido escrita por mí. Raymond respondió que era un azar. El fiscal replicó que el azar tenía ya muchas culpas sobre su conciencia en esta historia. Preguntó si por azar yo no había intervenido cuando abofeteé a su amante, si por azar yo había testimoniado en la comisaría, si por azar también mis declaraciones en esa ocasión eran de puro favor³⁸.

El protagonista de *Absolución*, a diferencia del presidente del tribunal en *El extranjero*, sí demuestra entender la *contingencia*, palabra que le aporta un profundo conocimiento, pues es “capaz de definir en un suspiro nuestra pobre condición humana”³⁹. Continúa su reflexión sobre la arbitrariedad del destino, haciendo hincapié en que todos nacemos y vivimos bajo la “tiranía del azar” y que ser pobre o rico, sano o enfermo, alto o bajo, guapo o feo, está regido por la casualidad; un concepto que vincula a los juegos de naipes: “Hasta existir o no existir era apenas un incidente, un producto de la mera ocasión. Y contra el rodar de la fortuna no cabía sino resignarse cada cual a su suerte”⁴⁰.

Ahora bien, si el mundo gira regido por el azar, al que los personajes no pueden sustraerse, ¿cómo podemos ser hombres libres?, ¿cómo podemos conseguir la libertad?, ¿cómo entienden la libertad estos dos escritores? Para Camus, la clave estriba no en cómo se vive, sino en cuánto se vive. En *El mito de Sísifo*, afirma que “lo que importa no es vivir lo mejor posible, sino vivir lo más posible”⁴¹. En este sentido, tanto Meursault como

37 Albert Camus, *El extranjero*, p. 90.

38 *Ibidem*, p. 97.

39 Luis Landero, *Absolución*, p. 22.

40 *Ibidem*.

41 Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p. 80.

Lino intentan “vivir lo más posible” con sus buenas dosis de hedonismo y rebeldía. Así, por ejemplo, ambos disfrutaban de la vitalidad que les aportan la naturaleza y los pequeños placeres de la vida: tumbarse al sol, bañarse en la playa o en un lago, dar buena cuenta de un bocadillo cuando se tiene hambre, fumarse un cigarro observando a la muchedumbre, pasear, etc. No son meros espectadores de la vida, sino que intentan apurarla con intensidad. Para ellos, de acuerdo con este principio, la libertad es sentir, la libertad es vivir. Resulta esclarecedor al respecto el siguiente fragmento de Camus, extraído de *El mito de Sísifo*:

La divina disponibilidad del condenado a muerte ante el cual se abren las puertas de la prisión cierta madrugada, ese increíble desinterés por todo, salvo por la llama pura de la vida, ponen de manifiesto que la muerte y lo absurdo son los principios de la única libertad razonable: la que un corazón humano puede sentir y vivir⁴².

Del ensayo a la novela, estas ideas son encarnadas por Meursault quien, en sus postrimerías, solo se preocupa de vivir el poco tiempo que le queda y de disfrutar de las estrellas durante la noche, mientras recuerda a su madre:

La noche era como una tregua melancólica. Tan próxima a la muerte, mamá debió de sentirse liberada de ella y dispuesta a revivirlo todo. Nadie, nadie tenía derecho a llorarla. Y también yo me sentí dispuesto a revivirlo todo. [...]. Ante esta noche cargada de signos y de estrellas me abría por vez primera a la tierna indiferencia del mundo. Al encontrarlo tan semejante a mí, tan fraterno al cabo, sentí que había sido feliz y que lo era todavía⁴³.

He aquí la paradoja de liberarse de la muerte justo cuando esta se consuma, intentando revivir todo en un entorno de levedad que, a la zaga de Parménides, representa el polo positivo frente a la pesadez identificada con el polo negativo. Por su parte, Landero cierra el libro con una sentencia similar. En el momento que Lino decide volver a su antigua vida y

42 *Ibidem*, p. 79.

43 Albert Camus, *El extranjero*, p. 122.

abandonar su peregrinar por Castilla, se topa con Gálvez, el psicólogo que lo recogió el día de su huida, quien le aconseja no reflexionar tanto sobre la vida y dedicarse mayormente a vivirla:

Desengáñate, joven amigo. Las alegorías sobre la vida son aburridas, previsibles, y no nos llevan a ninguna parte. Dejemos, pues, este tema y en vez de hablar de la vida, nos vamos a dedicar a vivir⁴⁴.

Vivir, por tanto, implica una forma de reaccionar con rebeldía contra el destino. Ambos personajes viven a través de la pura sensibilidad (*aísthesis*) que se establece entre el cuerpo y los demás seres (humanos, animales, plantas, etc.), entablando de este modo una amable relación fraterna con el cosmos, cercana al panteísmo, que induce a una contemplación estética con cierto efecto placebo. Para ello, ambos escritores asumen una filosofía de lo concreto, cimentada en la relación del cuerpo con una naturaleza dionisiaca, donde los personajes son a la vez observadores y partícipes de la misma. Así, por ejemplo, en *Absolución*, al igual que en otras novelas de Landero, se retorna al medio natural, reactivando el tópico horaciano del menosprecio de corte y alabanza de aldea, como se aprecia cuando Lino acaba vagando por inhóspitos parajes de Castilla. La idealización de la naturaleza puede apreciarse en la descripción de la casa del granjero Olmedo, una suerte de Robinson Crusoe de su tiempo, lector de poemas de Machado, citador de Camus y dueño de *Comediante*, un perro pillo, pícaro y elocuente, con rasgos cercanos a los de Cipión y Berganza:

Las rejas del portón estaban abiertas y Lino entró sin pensarlo dos veces, atraído por el desafío de la fortuna, por la fatiga del camino, por el agobio del calor. Un sendero de arena entre setos y árboles lo transportó de golpe a lo que parecía un oasis en medio de aquel yermo opulento. Oyó un rumor de agua, encontró una veredita en la vegetación y fue a dar a una alberca entre higueras, y a una fuente cuyo chorro salía por la boca de una cabeza de dragón. Era un rincón idílico. Solo se oía el canto de los pájaros y el zumbido de las avispas. Las higueras casi metían las ramas en el agua, que era transparente y se movía y latía como si tuviese vida propia. Una

44 Luis Landero, *Absolución*, p. 308.

rana, que tomaba el sol en el brocal, saltó al agua trazando una alta cuerva y se la vio con todo detalle cómo bajaba y se escondía entre unos hilos de hierbas ondulantes que verdeaban en el fondo. Ganas le daban de desnudarse y darse un baño en aquella agua tan clara y quitarse el polvo y el sudor y el sofoco que traía del camino. Pero se conformó con lavarse las manos, la cara y el pelo, y beber a morro de la fuente⁴⁵.

Muy sugestiva resulta asimismo esta descripción del autor argelino:

Estaba cansado. El conserje me llevó a su habitación y pude arreglarme un poco. Volví a tomar café con leche, que era muy bueno. Al salir era ya pleno día. Por encima de las colinas que separan Marenjo del mar, se extendía un cielo enrojecido. El viento que pasaba sobre las colinas traía hasta aquí un olor de sal. Se anunciaba un hermoso día. Hacía tiempo que no había ido al campo y pensaba cuánto me habría gustado pasearme de no haber sido por mamá.

Esperé en el patio, bajo un plátano. Respiraba el olor de la tierra fresca y había dejado de tener sueño. Pensé en los compañeros de la oficina. A esta hora se estaban levantando para ir al trabajo. Para mí era siempre la hora más difícil. Todavía seguí pensando un poco en estas cosas, pero me distrajo una campana que sonaba en el interior de los edificios. Hubo indistintos ruidos detrás de las ventanas y después todo se calmó. El sol había subido un poco más en el cielo: empezaba a calentar mis pies⁴⁶.

Si bien se observa, el grado de hedonismo de Meursault se sobrepone a sus sentimientos, hasta el punto de fastidiarle el tener que asistir al entierro de su madre, porque le impedirá disfrutar de tan hermoso día. Para él, lo sensitivo y lo instintivo se imponen sobre a todo. Por esta razón, confiesa al juez la causa que lo impulsó a matar al árabe: “Dije con rapidez, mezclando un poco las palabras y dándome cuenta de mi ridículo, que había sido a causa del sol. Hubo risas en la sala”⁴⁷. Meursault es un hombre naturalizado, de ahí que su visión del mundo se rija por las reglas de

45 *Ibidem*, p. 254.

46 Albert Camus, *El extranjero*, p. 20.

47 *Ibidem*, p. 104.

Gaia. A cada paso hallamos en sus reflexiones la expresión “era natural”: acepta de buen grado la muerte de su madre como algo asumible; en el momento en que van a juzgarlo y le preguntan varias veces por su identidad, reconoce que, aunque esto le irrite, le parece natural, pues han de asegurarse de que no se han equivocado de hombre; durante su estancia en la celda, piensa en el cuerpo de su amante, si bien comprende, como es lógico, que no lo visitase después de transcurrido un tiempo, debido a que habría rehecho su vida tras enterarse de su condena. Puede leerse una síntesis de lo dicho en el siguiente fragmento, cuando solicita a su jefe unos días libres para el sepultar a su madre:

Al despertar, comprendí por qué mi patrón tenía un aire descontento cuando le pedí dos días de permiso: hoy es sábado. Lo había en cierto modo olvidado, pero al levantarme, se precisó esa idea. Mi patrón, naturalmente, pensó que tendría así cuatro días de vacaciones con mi domingo y eso no podía agradarle. Pero, por una parte, no es mía la culpa de que hayan enterrado a mamá ayer y no hoy y, por otra, yo habría tenido en cualquier caso mi sábado y mi domingo. Por supuesto, eso no me impide comprender al patrón⁴⁸ (pág. 26)

Diego Singer opina al respecto que, para Camus,

[...] la naturaleza es ante todo una negación de la cultura como momento superior, un retorno hacia un estado anterior en que cuerpo y entorno geográfico natural se acercan a la unidad sin, empero, lograrla completamente. Este retorno tiene, como mínimo, un doble cariz. Por un lado el cuerpo es erotizado, se vuelve carne susceptible de acercarse a otros cuerpos y a los cuatro elementos primigéneos de la naturaleza. En este sentido, podemos afirmar que es el momento donde lo animal del hombre se hace presente⁴⁹.

El caso de Lino no es tan radical; a pesar de su amor a la naturaleza, sus instintos no suelen condicionar su personalidad. Pero sí es cierto que en los personajes de Camus y Landero hallamos la misma sensibilidad des-

48 *Ibidem*, p. 26.

49 Diego Singer, *op. cit.*

garradora. Camus, y esto vale también para el escritor extremeño, busca verdades en la confusión del absurdo y extrae tres consecuencias: rebelión, libertad y pasión, identificada esta última con el sentimiento desgarrador del que hablamos. Esta focalización sobre lo sensible trae consigo una ontologización de los sentimientos. La voluntad de los personajes por establecer una comunión completa con el mundo, como se refleja en los ejemplos de las descripciones de los paisajes analizados *supra*, no queda siempre saciada, por lo que sobreviene la tensión. Pero esta voluntad no puede renunciar a los sentidos, sino que los tiene muy en cuenta para describir el universo que, ya sea absurdo o dichoso, siempre resultará violento. En síntesis, ambas novelas nos enseñan que no se puede renunciar ni a la voluntad de comprensión del cosmos ni al descubrimiento del enigma del mundo, lo que confluye y se plasma en lo que hemos denominado “estética de la oscilación”, o sea, en una tensión constante entre la dicha y el absurdo.

4. VIVIR SIN APELACIÓN

Nos parece claro, a la luz de lo expuesto, que la libertad del hombre absurdo radica en vivir lo más y mejor posible. Pero Camus añade que hay que hacerlo sin apelación. El tema de la apelación es de capital importancia en estas dos obras. En *El extranjero*, el protagonista se ve sometido a un juicio por un asesinato donde la falta de apelación desempeña un papel clave para la exégesis final de la obra. En *Absolución*, ya el título resulta significativo: el personaje busca la “absolución” que solo conquistará al final. Quizás sean estos aspectos los que mejor reflejan las diferencias entre Camus y Landero. Meursault, a diferencia de Lino, hace gala de un punto más acusado de indiferencia. Aunque no se acostumbra a la palabra criminal, en ningún momento se arrepiente ni se siente culpable por lo hecho. Su única culpa es vivir sin esperar nada de nadie. Por esta razón —cuando, al hablar de su madre, afirma que se mostró frío el día del entierro, porque “ni mamá ni yo nada esperábamos ya uno del otro, ni de nadie, y que ambos nos habíamos acostumbrado a nuestras vidas”⁵⁰—,

50 *Ibidem*, p. 90.

comprendió que era responsable de lo sucedido:

Dijo que yo no había querido ver a mamá, que había fumado, que había dormido y que había tomado café con leche. Sentí entonces que algo indignaba a toda la sala y, por vez primera, comprendí que era culpable⁵¹.

Significativo es que el juez, para demostrar la responsabilidad del personaje, se centre más en los sentimientos que el protagonista deja traslucir el día del entierro de su progenitora que en los datos incriminadores del asesinato. Para la sociedad, un hombre naturalizado es culpable, independientemente de haber cometido o no un homicidio. Por esta razón, según Diego Singer, Meursault es inocente: “Meursault en el fondo es inocente, porta una inocencia primordial que va a tener que ser violentada desde el sentido común que los rodea para hallarlo culpable, él acepta su condena a muerte⁵².”

La perspectiva de Lino es bien diferente. A pesar de su desapego hacia la sociedad y el mundo en general, no se muestra tan indiferente ni tan radical. Si Meursault vive sin esperanza, pero no con desesperación, Lino duda de la humanidad, pero aún sin arrojar del todo la toalla. Por eso, se preocupa por sus padres y por Clara, su prometida, y procura contactar con ellos para que tengan noticias de él y no sufran. Además, se siente culpable por haber abandonado a su familia y por el supuesto asesinato que ha cometido:

Pero ahora, ¿cómo iba a presentarse en busca de su mísera hacienda ante la airada cohorte de afectados que había dejado atrás? Así que ahora no poseía ni siquiera un pariente, ni un amigo, ni una moneda, ni un triste documento de identidad. Pensó: Ay, Clara, Clarita mía, amor mío de mi alma, por qué el destino se ha valido de mí para herirte tan duramente y a traición. También pensó: No me han dicho nada de la policía. Quizá ni siquiera intenten localizarme, ¿para qué? Seguro que ese tipo tenía tantos enemigos y frecuentaba tan malas compañías que no tardarían en encontrar entre ellos a cualquier sospechoso. Y si no lo encontraban daba igual. No iban

51 *Ibidem*, p. 92.

52 Diego Singer, *op. cit.* (en línea).

a gastar tiempo y dinero en esclarecer aquel caso. Lo darían por cerrado sin mayores escrúpulos, y el crimen quedaría archivado e impune. Un escalofrío de júbilo y de terror le corrió por la espalda ante el impacto emocional de aquella palabra: *impune*. Y más allá pensó: Con todo, la desgracia te ha hecho libre. Pero le pareció un pensamiento tan pomposo que lo alejó con un manotazo de hastío y de repugnancia. Y ya no quiso pensar más⁵³.

Lino necesita que alguien lo absuelva, pero no acude para ello a la religión, aproximándose así a Meursault, sino a la amistad que lo une al tío de Clara, el señor Levin. Lino sabe a ciencia cierta que el señor Levin lo comprenderá, porque en el pasado él también fue su confidente y quizá el hecho de estar cercano a la muerte despierte en él una pizca de fraternidad con el mundo, como expresaría Meursault. Por ello, Lino le suplica:

Necesito contársela a alguien y nadie mejor que usted. Me muero por contar esa historia, y porque llegue a los oídos de Clara y alcance su perdón, o al menos su comprensión y su piedad⁵⁴.

Puede inferirse que Lino busca su absolución en el propio hecho de narrar la historia, es decir, en encarnar su vida como narración, como novela: “narro, luego vivo”. Al respecto, Analía Vélez afirma sobre la obra de Landero que el lenguaje se convierte en algo más que un mero instrumento, ya que contribuye a que la verdad resplandezca, concluyendo que “el lenguaje obra como mediación total de la experiencia del mundo”⁵⁵. He aquí el juego cervantino, metaliterario y metaficcional, del que carece el final de *El extranjero*: encontrar la salvación por medio de la palabra, como puede verse en el siguiente párrafo:

Y según contaba, según las palabras hacían renacer el pasado de sus propias cenizas, algo iba naciendo y desbordándose en él, un sentimiento de gratitud y de concordia con el mundo, consigo mismo

53 Luis Landero, *Absolución*, op. cit., p. 285.

54 *Ibidem*, p. 314.

55 Analía Vélez Villa, “La esperanza y lo absurdo en la obra de Luis Landero. *Juegos de la edad tardía*”, *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, 23 (2002), pp. 19-22 (p. 21).

y con el prójimo, representado por el señor Levin, que seguía escuchando con prontitud e intensidad, y por un momento se imaginó que, igual que Orestes cuando llegó a Atenas tras su penosa travesía de expiación, estaba declarando ante una asamblea que no solo estaba allí para escucharlo sino también para juzgarlo, y condenarlo o absolverlo, por sus errores, sus culpas y sus méritos. Pero había algo en aquella mansa noche de septiembre que invitaba a la benevolencia y a la levedad. Convertida en palabras, es verdad que su vida adquiriría ahora algún sentido, aunque fuese difuso y contingente [...]. Siguió un largo silencio. Y Lino se sintió muy bien allí, feliz, purificado, sin un futuro al que temer y, por una vez, sin necesidad ni ganas de estar en otra parte⁵⁶ (p. 316)

En síntesis, como ha indicado Alejandro Herrera, “Landero parece mantener viva esa confianza no sólo en la palabra misma sino en la inquietud motivadora del individuo”⁵⁷.

5. CONCLUSIÓN

El análisis comparativo de las obras estudiadas nos ha lleva a concluir que la filosofía del absurdo en estos dos autores se pone de manifiesto de manera semejante, ya que, para superar el absurdo, Landero adopta los recursos desplegados por el autor argelino, a saber: rebeldía, libertad y pasión. Esta rebeldía impulsa al hombre a la acción: en el caso de Meursault, a manera de indiferencia afirmativa débil, y en el de Lino, mediante la necesidad de ser valiente, siquiera por una vez, para proyectar la superación personal en su devenir cotidiano. Asimismo, ambos personajes entienden la libertad como el arte de vivir, conducente a una ontologización de los sentimientos y de una sensibilidad desgarradora, donde el peso de la naturaleza asume capital importancia; más en el caso de Meursault, hombre totalmente naturalizado, que en el de Lino.

Esta comunión casi panteísta con la naturaleza trae consigo una ascesis

56 Luis Landero, *Absolución*, p. 316.

57 Alejandro Herrera, “La dinámica del fracaso en *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero”, *Hipertexto*, 2 (2005), pp. 51-59 (p. 58), [en línea]: <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper2Herrera.pdf>

estética donde la Belleza del cosmos convive con la fealdad y la angustia, de ahí la “estética de la oscilación”, que guarda un equilibrio de tensión constante entre la voluntad de la comprensión del mundo y el desvelamiento de su enigma. Esta tensión provoca la conciencia de la finitud del ser humano, aceptada estoicamente por Camus y en un grado menor por Landero, quien, como podemos colegir de sus propias palabras, pretende burlar a la muerte: “la ficción sirve para eludir el destino e intentar engañar a la muerte”, confiesa en una entrevista concedida a Ramón Loureiro en *La Voz de Galicia*⁵⁸.

Por otro lado, cabe destacar que los dos autores utilizan técnicas similares para expresar toda esta problemática existencial; verbigracia, la técnica del extrañamiento kafkiana, las dicotomías de raigambre cervantina entre la realidad y la ficción, o entre la vida y el sueño, las paradojas verbales y situacionales, la retórica de la incertidumbre, enfatizando así una visión contingente de la realidad. Sin embargo, se aprecia en Landero una concepción del absurdo más lúdica y paródica —como en el caso del “asesinato” cometido por Lino—, alejada, pues, de la perspectiva camusiana y con tintes propiamente posmodernos; perspectiva que consigue superar por medio de la palabra: contar es vivir; narrar, una absolución del absurdo. Por ello, el mérito de Landero radica en reactualizar la tradición camusiana tanto en el contexto histórico-cultural de su producción artística como en su microcosmos narrativo y en su indiscutible originalidad poética: por constructiva y por lírica.

58 Ramón Loureiro, entrevista a Luis Landero: “La ficción sirve para eludir el destino e intentar engañar a la muerte”, en *La Voz de Galicia* 24/3/2010 disponible en: http://www.lavozdeg Galicia.es/ferrol/2010/03/24/0003_8376259.htm. (Fecha de la última entrada: 17/2/2017).