



Análisis. Revista Colombiana de
Humanidades

ISSN: 0120-8454

revistaanalisis@usantotomas.edu.co

Universidad Santo Tomás
Colombia

Ramírez Aíssa, Carlos María

El extranjero, un encuentro fallido de Camus y Visconti

Análisis. Revista Colombiana de Humanidades, núm. 78, enero-junio, 2011, pp. 111-129

Universidad Santo Tomás

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=515551988005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El extranjero, un encuentro fallido de Camus y Visconti*

Carlos María Ramírez Aíssa**

Recepción: 7 de marzo **Aprobación:** 26 de abril

Resumen

Este ensayo –escrito en memoria del escritor francés al cumplirse cincuenta años de su muerte– aspira a ligar a través de la creación artística dos hombres fundamentales que, venidos al mundo con escasa diferencia de años, intervinieron en los conflictos de su tiempo, llevando esa participación hasta el mayor de los peligros, aunque desde tradiciones y circunstancias significativamente distintas. Unas y otras tuvieron mucha incidencia en la lectura y adaptación cinematográfica de una novela con la que Luchino Visconti se propuso sumergir el destino humano del antihéroe camusiano en el trasfondo político de la guerra de Argelia.

Palabras clave: Camus, Visconti, *El extranjero*, cine, literatura

* Este artículo es el resultado de la investigación que el profesor Ramírez lleva a cabo en el grupo Antón de Montesinos sobre cine y literatura.

** Profesor del área de Letras de la Universidad Santo Tomás e investigador del grupo Antón de Montesinos.
Correo electrónico: carlosmraissa@gmail.com

The Foreigner, a Failed Meeting between Camus and Visconti

Abstract

This essay –written in memory of the French writer, on the fiftieth anniversary of his death– pretends to link, through the artistic creation, two important men, who born with little difference in years, took part in the conflicts of their time, taking that involvement to the greatest danger, although from different traditions and circumstances. These as well as the others had much impact on the reading and film adaptation of a novel with which Luchino Visconti pretended to immerse the human destiny of Camus's anti-hero in the political background of the Algerian war.

Key Words: Camus, Visconti, *The Stranger*, film, literature

L'étranger, une rencontre manquée entre Camus et Visconti

Résumé

Cet essai –écrit en mémoire de l'écrivain français, pour le cinquantième anniversaire de sa mort–, aspire à lier à travers la création artistique, deux hommes fondamentaux qui, venus au monde avec peu d'années de différence, sont intervenus dans les conflits de leur temps, menant cette participation jusqu'au plus grand des dangers, bien que depuis des traditions et circonstances distinctes de manière significative. Les unes et les autres ont eu une grande incidence sur la lecture et l'adaptation cinématographique d'un roman avec laquelle Luchino Visconti s'est proposé de plonger le destin humain de l'antihéros camusien dans le décor politique de la guerre d'Algérie.

Mots-Clé: Camus, Visconti, *L'étranger*, littérature, film

El escritor

Albert Camus (1913-1960) tuvo una infancia pobre, cercana a la miseria, en un hogar sin padre, caído como tantos miles de hombres en la batalla del Marne, y controlado por una abuela tiránica, sin que la hija de esta y madre de Albert, pudiera impedir la educación mediante el vergajo, bien por una excesiva docilidad o porque la fatiga de un trabajo extenuante en casas ajenas se lo impedía. Lo destacable de este cuadro familiar de pobreza no es su existencia, porque es un caso muy común en la vida, y nada raro entre escritores, a pesar de que la mayoría de estos provienen de los estratos medios y altos, sino la ausencia absoluta de resentimiento o de odio contra su propio pasado o contra alguna causa exterior identificada como la causante de su sufrimiento. Por el contrario, Camus consideraba la pobreza no una vergüenza, o un castigo, sino algo sagrado, una bendición del destino.

Como contrapeso cuenta en primer lugar a la madre, española, el único manantial de ternura que había en la casa, y algo sobre lo que Camus nunca fue parco a la hora de reconocer una inmensa deuda de gratitud: la armonía de la luz solar y el cuerpo en una ciudad blanca cuyo anfiteatro de colinas se abría sedienta al mar Mediterráneo. Por esta gracia, debida al azar del peso y el contrapeso de la vida, podemos afirmar que Camus inició la suya equilibradamente.

Todo recuerdo de la infancia de Camus se inicia con la evocación de la casa, un tanto sórdida, y el vividero de pobres que era el barrio obrero de Belcourt. Pero la fortuna siguió acompañándolo hasta el final de sus días regalándole por igual bienes y males. Entre los primeros, aparte de su talento natural, la generosidad de un maestro de escuela que estaba alerta e intervino para empujar su educación a otro nivel, y un profesor de secundaria que haría una carrera aceptable como académico y escritor, Jean Grenier, quien se fijó en él desde el primer día.

En cuanto a los males, recordemos la tuberculosis pulmonar, que le limitó desde la adolescencia hasta el final de sus días, dejándole para siempre en el alma un miedo a la muerte al que tuvo que enfrentarse con valentía. Ser

un hombre sufriente le limitó física y profesionalmente, porque no pudo acceder a causa de ello a la carrera universitaria ni más tarde al servicio militar, cuando llegó el tiempo que llamaría “de las bestias”. Las dos grandes sorpresas que habría de depararle la fortuna fue el premio Nóbel, a una edad muy temprana para un escritor, y la muerte a los cuarenta y siete años en un accidente de automóvil, al poco tiempo de haber dicho que su obra apenas estaba en los comienzos.

De entrada, los rasgos del carácter de Camus que impresionan favorablemente son la fidelidad y la gratitud. Los argelinos de hoy, pasadas las tempestades de la independencia, reconocen el amor de Camus a la tierra africana y la veracidad con que plasmó sus ambientes. La pobreza y la luz solar circulan juntas en las páginas de sus novelas y en los engranajes mentales de sus ensayos. Es fácil extraer de sus escritos citas breves e incluso páginas enteras dedicadas a apresar en la escritura el esplendor de la tierra y del mar.

Pero lo que importa es saber de qué forma los azares biográficos ayudan a entender una obra basada en la fidelidad al lugar norteafricano que habría de llegar a ser el país perdido. Todas las citas convergen hacia un tema básico que Moeller acertó expresar con sencillez: “la dicha, pero una dicha en que el sentimiento de la nada se conjuga con la juventud solar del hombre” (1956, p. 43). En cuanto a la gratitud, ahí están la constante presencia de la madre en su vida y la amistad sin grietas que sostuvo hasta el final con quienes se sentía en deuda: la carta de agradecimiento al viejo maestro de su escuela de pobres, cuando recibió el reconocimiento del Nóbel, todavía conmueve.

Los años juveniles en Argel, de ojos abiertos al embeleso del mundo y del temor a la recaída, son también los años del compromiso político y de las primeras obras. A partir de 1935, el año fatídico del pacto germano-soviético, ocurrió la adhesión de Camus a la rama argelina del Partido Comunista Francés, donde se ocupó sobre todo de actividades culturales. El grupo de aficionados con los que formó el “Teatro del trabajo” habría de ser el semillero de una de las ocupaciones centrales de su vida y de su obra literaria. Junto a la tarea de director teatral, en 1936 asumió la de secretario de la Casa de la Cultura, desarrollando en equipo una actividad frenética de importante impacto social.

Camus se había adherido al Partido Comunista porque este había asumido la causa de la clase obrera, junto a la que quería permanecer, pero no por ello dejaba de desconfiar en la misión y en los métodos del partido. La clase obrera de Argel, que abarcaba a franceses y musulmanes, aunque estos eran la gran mayoría, se enfrentaba al doble reto del fascismo y del colonialismo, lo que creaba un contexto político de especial complejidad en una sociedad escindida racialmente. Por dar su apoyo a los nacionalistas musulmanes, contrariando las tácticas dilatorias del partido, sometido entonces a las directrices de Stalin, Camus fue acusado de disidente, sometido a un proceso y expulsado sin ninguna clase de miramientos. La aventura partidista finalizó en noviembre de 1937.

En ese mismo año salió a la luz pública el primer libro de Camus, *El revés y el derecho*, una obra en cuatro partes donde están ya los temas fundamentales que habría de desarrollar en su trabajo posterior. A este siguió un libro de ensayos considerado uno de los grandes cantos a la belleza del mundo escritos en el siglo XX: *Bodas*. En 1938 Camus comenzó la elaboración de los "tres absurdos" al mismo tiempo: *Calígula*, *El extranjero* y *El mito de Sísifo*. La segunda obra de la trilogía fue terminada en París, en 1940, a los ocho meses de la ocupación de Francia por los alemanes. En 1942, año en que se publicó *El extranjero*, Camus terminó su soliloquio de artista enfrentado a la idea de la muerte tras la máscara de Sísifo, y con este la trilogía¹.

La relación Camus-Visconti, que nunca pasó del plano artístico, se limitó a la adaptación de *El extranjero*, veinte años después de haber sido publicada, cuando las circunstancias históricas de la creación y de la recepción habían cambiado el mapa político, a causa de la guerra de Argelia. Entre el escritor y el cineasta había distancias enormes, tanta era la diferencia de sus historias de vida, como veremos a continuación, que si no supiéramos que los extremos se iluminan mutuamente, bien podría darse la sospecha de querer intensificar el efecto por la vía de lo patético.

¹ Poco tiempo después, la palabra *absurdo* le dejaría el campo a la palabra *peste*, entendida como el mal absoluto, y empieza un nuevo ciclo de una obra en marcha, articulado en otro tríptico. *La peste* (1947), *Los justos* (1950) y *El hombre rebelde* (1951). Queda, en sorprendente y prometedor aislamiento, *La caída* (1956), donde Camus replantea el tema de la inocencia, a la que siguió un conjunto de relatos reunidos bajo el título de *El exilio y el reino* (1957), y una novela inconclusa que demostró la permanencia del genio camusiano: *El primer hombre* (1994).

El director

Luchino Visconti Erba (1906-1976), milanés, hijo de un aristócrata con raíces que ascienden desde la Edad Media, y de una burguesa cuya familia acababa de hacer una gran fortuna en el medio político del Resurgimiento. Como en Proust, el castillo paterno en el pueblo de Grazzano era el camino de la vieja aristocracia, y la villa de Cernobbio, a orillas del lago Como, el sendero materno de la gran burguesía. En ella se sitúa el paraíso de la infancia, que transcurrió feliz en el marco del llamado “crepúsculo de Europa”.

Con el divorcio de los padres en 1924, cuando los caminos de los Visconti y los Erba se separaron para siempre, y con la presencia de Mussolini en la política italiana, llegaron los años de las tribulaciones para el estudiante Visconti. En Pinerolo, como Proust en Doncières, tuvo dos años de vida militar. Al licenciarse en 1928, pasó cinco años encerrado como un monje en las caballerizas de Trenno, dedicado a la cría de caballos pura sangre y a las carreras hípicas². Tenía todo lo deseable: riqueza, condición elevada, belleza física, ingenio, carácter.

De Milán a Berlín y Munich, en los años de *El triunfo de la voluntad*, del incendio del Reichstag y después al París creativo y anticonformista descrito por Hemingway. Dos hombres y una mujer van a decidir su vida: el fotógrafo George Hoyningen-Huen (“Horst”, su primer amante), Jean Renoir y Coco Chanel. Esta le puso en contacto con el cineasta francés, quien le contrató de asistente para *Une partie de campagne*, en 1936, el año de su “camino de Damasco”.

En el viaje a Grecia tuvo su éxtasis del verano, junto con la urgencia de expresar sus emociones, en una prosa lírica y sensual, bastante cercana a las *Bodas* de Camus. A los 59 años de edad, en 1939, muere *donna* Carla, la madre, y Luchino hace un intento de recuperar la fe. Dos años después le llegó la hora final a don Giuseppe, el padre, con el que nunca había tenido una buena relación.

2 Según diría mucho después, debió a este tiempo de entrenador de caballos el aprendizaje de la dirección de actores.

Gracias a Jean Renoir, Luchino Visconti se consagró al mundo de la cámara oscura. Entra en contacto con el grupo de jóvenes antifascistas que gravitan en torno al Centro Experimental de Cinematografía y la revista *Cinema* (De Santis, Alicata, Ingrao, el pintor Guttuso), y va consolidando sus opiniones políticas. En 1942 ocurre el rodaje de *Obsesione*, la que se puede considerar la primera realización de Luchino Visconti, a partir de la novela policiaca de James Cain *El cartero de siempre llama dos veces*. Desde su estreno, en 1943, la película se convirtió en un símbolo de la rebelión contra el fascismo.

Las acciones de Visconti en la Resistencia consistieron en dar apoyo económico a las víctimas del fascismo, ayudar a militares ingleses y norteamericanos prófugos, esconder en su mansión romana de la calle Salaria a los militantes de la resistencia y los perseguidos de la Gestapo. Intentó unirse a las tropas italianas para sumarse a las fuerzas aliadas que iban hacia Roma, en una peligrosa aventura por montañas y aldeas, evadiendo las patrullas alemanas, pero el proyecto no tuvo éxito. Visconti nunca participó en acciones de sabotaje, pero cuando aumentó la violencia de los GAP (Grupos Partisanos Antifascistas) se expuso a la muerte. Fue arrestado y golpeado pero no torturado. Durante los dos meses que estuvo en la prisión romana de Jacarino, ante las escenas de sufrimiento humano de que fue testigo, Visconti completó la evolución ideológica, y al recuperar la libertad se adhirió al partido comunista³.

Sin embargo, siguió siendo aristócrata; nunca renunció a sus villas, a su numerosa servidumbre, a sus jaurías de perros y a la manía de gastar el dinero a mansalva. Como director de teatro y de cine, el "conde rojo" estaba atento a las líneas políticas establecidas por el partido, e incluso en cuestiones artísticas tenía en cuenta las opiniones del secretario general, Palmiro Togliatti, quien se convirtió para él en una especie de director espiritual. La segunda película de Visconti, *La tierra tiembla* (1947), fue financiada, hasta donde alcanzó el dinero, por el partido comunista.

3 "Considero que toda forma de arte debe ser absolutamente sincera y que su meta más elevada es aclarar la posición de los sentimientos de los hombres en medio de los otros hombres, reforzando la solidaridad humana mediante el conocimiento de sus pasiones. Veo en el comunismo una gran oportunidad de humanidad y arte, y lucho tanto por uno como por la otra" (Declaración del 12 de mayo de 1946, Schiffano, 1994, p. 185).

El guion

Visconti volvía la vista hacia atrás no por nostalgia, sino porque consideraba que en el pasado están las raíces que explican los sentimientos humanos del presente. Con esta idea abordó el proyecto de filmar la novela *El extranjero*, que había sido publicada en Francia durante la ocupación alemana.

El guion fue escrito al poco tiempo de acabar la guerra de Argelia, en 1962, pero la película se realizó cuatro años después. Visconti veía en el asesinato del árabe el terror del francés que ha crecido en esa tierra y que deberá partir para dejársela a sus dueños.

Escribí mi guion –dirá Visconti– en colaboración con Georges Cochon y es completamente distinto al *film*. Allí estaban los ecos de la novela, unos ecos que a nuestro juicio llegaban hasta el presente, hasta la OAS, hasta la guerra de Argelia, ese era el verdadero significado de la novela de Camus. Yo diría que él previó lo que vendría después; yo había concretado esta previsión contenida en la novela (Schifano, 1994, p. 288).

¿Habría aceptado Camus la interpretación del crimen de Mersault como expresión del miedo del francés al árabe y, por lo tanto, de una anticipación del uso del terrorismo y la represión? En los años duros del terror de la OAS y del FLN, le dijo a Jean Daniel, director del semanario *Le Nouvelle Observateur*, estas palabras:

Lo que más me irrita en ciertas formas parisienses de protesta contra el colonialismo francés en Argelia es la ridícula y rudimentaria comprensión que suponen. Hay en efecto una frivolidad asesina en esa visión de una nación ocupada que intenta liberarse de aquellos a quienes se denomina “ocupantes” porque no son musulmanes, y que tendría por tanto derecho a recurrir a todos los medios, incluida la venganza contra los no musulmanes, para obtener su liberación (Daniel, 2008, p. 75).

La viuda del escritor, Francine Camus, consideró que el guion era una adaptación irrespetuosa del original y se negó a vender los derechos al productor. Para poder realizar el proyecto, que se retrasó cuatro años, Visconti presentó un nuevo guion con la historia fuera del tiempo, es decir, sin la violencia

política que la traería al presente. El resultado artístico no dejó satisfecho al autor, sabemos que hasta el final de sus días rechazó verla de nuevo.

Los contextos

Cuando fue escrita la novela habían pasado apenas cien años de la conquista de Argelia y su anexión a Francia como provincia, un estatuto político inseguro, entre otras cosas a causa de la estadística: solo uno de cada diez habitantes descendía de inmigrantes. Escaso era el contacto real entre estos y los “árabes”; ni en la escuela, ni en los juegos, ni en el trabajo existía un tratamiento de igualdad, y menos aún de comunicación. La relación, cuando la había, era de paternalismo o de acercamiento abstracto al otro.

El gobierno de Argelia era una especie de proconsulado en territorio sometido a las presiones de los inmigrantes más poderosos. La posición de Camus en la época de *El extranjero* era de apoyo a un nacionalismo musulmán moderado que cupiera dentro del marco de la integración a Francia. En el contexto del pacto germano-soviético y de la disolución de la Tercera Internacional, cuya prioridad no era por estrategia el anticolonialismo, los argelinos la consideraron una disidencia.

A diferencia de la parte ensayística de su obra, a Camus no le interesaba tratar directamente en sus relatos y piezas teatrales lo que hoy llamamos política; pero en mi opinión, tratándose del encuentro entre el escritor y el director, no es una exageración poner el acento en la dimensión política de *El extranjero*. Cuando en 1976 se proyectó la adaptación cinematográfica –con más pena que gloria, hay que decirlo–, la generación de Visconti, la misma que la de Camus, ya había vivido el fascismo, el estalinismo, la bomba de Hiroshima, la guerra fría, y estaba ad portas del mayo del 68 y de la primavera de Praga. La descolonización, que en muchas partes fue un proceso pactado, en el caso de Argelia fue un parto trágico, un fenómeno que nos alcanza a todos en este mundo globalizado: el terror.

Tratándose de un tema clave en los debates intelectuales de mediados del siglo XX, considero necesario referirme al acontecimiento de la ruptura de

Camus y Sartre, más que por los aspectos personales, por estar implicada dentro de ella la cuestión capital del uso de la violencia para obtener objetivos políticos. Curiosamente, la polémica llega hasta hoy, como lo prueba el hecho de que en el ámbito intelectual cada quien se crea obligado a tomar partido entre el autor de *El extranjero* y el de *La náusea*, patentizada en la intensificación de la “vuelta a Camus” de la que somos testigos con ocasión del aniversario cincuenta del accidente en que perdió la vida. En Latinoamérica se siguió con especial interés el debate; testimonio de ello fue el libro de Vargas Llosa, *Entre Sartre y Camus*.

Los primeros encuentros entre ambos hombres datan de junio de 1943, pero la amistad se consolidó a partir de 1944, cuando Camus era miembro del equipo que en medio de graves riesgos editaba *Combat*, el periódico donde Sartre colaboraría después de la liberación. La relación, que continuaría hasta 1952, estuvo mediada por las relaciones con la Unión Soviética. La simpatía de Camus hacia la matriz del socialismo tuvo un punto de inflexión en 1946, con motivo de los procesos de Moscú. Al contrario que Merlau-Ponty, el defensor de los crímenes de Stalin, Camus condenó sin paliativos la violencia marxista, y se hizo un reformista de izquierdas. En el año 1947, Sartre tuvo también su propio punto de inflexión, pero a favor de la posición de Merlau-Ponty. Las diferencias entre ambos, centradas en el tema de la violencia y el comunismo, estallaron en 1952 con motivo de las reseñas muy desfavorables sobre *El hombre rebelde* publicadas en la revista de Sartre, *Les Temps modernes*.

Camus se había propuesto en su ambicioso ensayo descubrir por qué se pervertían los ideales y la sublevación era convertida en asesinato. Que alguien pregunte hoy en nombre de qué debemos admitir que en un sistema político se encierren a millones de ciudadanos en campos de concentración puede parecernos normal, pero cuando Camus hizo la pregunta en 1952 produjo en París el efecto de una bomba. Lo esencial de la respuesta de Sartre fue que la diferencia estaba no en los medios, que podían ser iguales a los del nazismo, sino en la intención. La historia debía seguir adelante, pasar por encima de los individuos a los que su marcha ascendente ofende, como había dicho Hegel. Las cuarenta páginas dedicadas a demoler el marxismo en *El hombre rebelde* tenían el respaldo del Goulag, pero la fe en la historia era

el “intocable” de los intelectuales. La reflexión de Camus sobre el marxismo le llevó a pensar que la violencia era incapaz de conseguir la emancipación humana, y de ahí a rechazar la historia.

Con relación al problema de Argelia, la posición ideológica de Camus fue siempre la del colono (*pied noir*) liberal, aunque con el tiempo y las circunstancias tuvo, como es lógico, modificaciones para responder a ellas. En la época que escribió *El extranjero*, el nivel de la fuerza de impugnación contra una presencia colonial no era muy potente, pero la conformación del Frente de Liberación Nacional (FNL) produjo una situación de radicalismo que cambió la correlación de fuerzas, tanto de la impugnación del sistema colonial como de su defensa.

El centro de la cuestión debatida entre Camus y Sartre, sobre el uso de la violencia para hacer avanzar la historia en el sentido de la liberación humana, se trasladó del campo de la revolución al de la descolonización, donde las posiciones de ambos siguieron siendo las mismas. El derecho de un colectivo racial y cultural a decidir por sí mismo su destino, a terminar con un nexo político de dependencia, fueran cuales fueran los derechos de una minoría extraña, era un objetivo racional, y por lo tanto el uso de la violencia sin limitación era la visión del problema que tenía Sartre y que Camus rechazó en nombre de un principio fundamental: la famosa “medida mediterránea”. El sueño de Camus era una fraternidad entre indígenas y blancos, en el marco de un estado binacional, que se viese libre de los sufrimientos y los dramas del terror. Este sueño fue desgraciadamente la última palabra de Camus sobre el problema argelino, porque la muerte le sorprendió dos años antes de acabar la guerra.

La adaptación

La historia del empleado de oficina que asiste de mala gana al entierro de su madre, se acuesta con una mujer el sábado después de un día de playa, mata el tiempo del domingo sentado en el balcón y que vuelve a iniciar el lunes una semana más con la misma rutina, hasta que se involucra en un lío por amistad y se convierte absurdamente en un criminal, en un procesado

y finalmente en un condenado a muerte, es la historia de un antihéroe que sin pretenderlo tiene su momento heroico.

¿Qué rostro había que ponerle a Mersault? Visconti pensó en un principio en Gérard Philipe, pero tuvo que renunciar al actor y por imposición del productor resignarse a Marcello Mastroianni. Hasta que haya una nueva adaptación, esta máscara (en sentido clásico) será (para la mayoría) la que cubra el rostro de Mersault. Sin embargo, la pintura ofrece otra posibilidad, si seguimos una pista que deja Camus. En la cuarta parte de *Bodas*, el escritor habría dado la sugerencia de una posible imagen de Mersault cuando hizo su interpretación muy personal del cuadro que más le habría impresionado durante su viaje a Italia.

Al salir de la tumba el Cristo resucitado de Piero della Francesca no tiene mirada de humano. Nada feliz se pinta en su rostro, sino únicamente la grandeza hosca y sin alma que yo no puedo evitar tomar como una resolución para vivir (Camus, 1959, p. 163).

Plano de pasillo muy populoso de un juzgado, conducción por dos guardias de un Mersault esposado (con la expresión de desgracia que puede conseguir Mastroianni), después la oficina del juez de instrucción: un comienzo de *in media res*. El cargo es de asesinato y el acusado se niega a defenderse: las preguntas que el espectador se plantea de entrada son obvias: ¿a quién ha matado? ¿Cuál fue la motivación? ¿Por qué no quiere defenderse?

La estructura del filme se basa en un largo *flashback* que abarca los antecedentes del caso, desde la muerte de la madre del acusado hasta el acto de matar a un árabe. La alteración del tiempo de la historia pone en el centro del argumento el juicio y la actitud del acusado en el filo de la vida y de la muerte; por ello, la resistencia de Mersault pasa a ser el elemento decisivo de la adaptación cinematográfica. Con todo, la gran pregunta que abarca el desarrollo del argumento de principio a fin es: ¿qué pretende el director decirnos con Mersault?

La primera de nuestras preguntas era el meollo del proyecto de Luchino Visconti, con ella situaba los problemas de la condición humana planteados por Mersault en el contexto de la colonización. Salta a la vista la diferencia

entre tener nombre propio, como los europeos (Celeste, Raymond, Salamano, etc.), o solamente el genérico “un árabe”. La adaptación fílmica insiste en la diferencia entre el “ellos” y el “nosotros”, transmitiendo la impresión de haber una amenaza latente que puede estallar en cualquier momento y por cualquier motivo. La larga secuencia de la pelea en la playa, que pasó la censura de Francine Camus, es donde Visconti trató de expresar hasta dónde pudo su personal interpretación del asesinato presentarse como una trágica anticipación de la guerra.

La acción se desarrolla en un escenario natural del que se destaca sobre todo el esplendor solar, el azul del mar, la arena pegada en la piel, la dureza de la piedra y el aire inflamado del verano. La desnudez de la locación, evocadora de un mundo de inocencia, permite que la corporalidad de los seres se destaque poderosamente contra un paisaje elemental en oro y azul. La disonancia oscila en el rojo de la sangre, el brillo cegador del cuchillo y el negro de la pistola, pero principalmente en las líneas de fuerza donde los destinos trazan las huellas efímeras de su paso entre la vida y la muerte: “Los árabes [...] nos miraban en silencio, pero a su modo [...] como si fuéramos piedras o árboles muertos” (Camus, 2009, p. 51).

La banda sonora, que mezcla el sonido de las olas, las sonrisas de las mujeres, el dramatismo de la música y el ruido seco de los disparos, contribuye, mediante el juego de armonías y tensiones, a encauzar nuestras sensaciones de la escena hacia el punto en que Mersault abre su agujero negro: “Comprendí que había destruido el equilibrio del día donde había sido feliz. Entonces disparé cuatro veces sobre un cuerpo inerte [...] Fueron cuatro golpes breves con los que llamaba a la puerta de la desgracia” (Camus, 2009, p. 63).

Por otra parte, el sudor copioso, la piel reseca de los labios, la violencia de la luz sobre los párpados entrecerrados, son elementos del maquillaje y la actuación para responder mediante argumentos sacados de la pura y simple sensorialidad a la cuestión del “cómo se atrevió”, de gran entidad política y moral, porque, en una escena que no está en la novela, las miradas desde la otra raza de los tres jóvenes vencidos multiplican por diez las flechas cuando Mersault es encerrado en la celda común y contesta a la pregunta muda de tantos ojos clavados en él con una lacónica confesión: “he matado a un árabe”.

Vista en contexto, Visconti leyó la pelea de la playa como un conflicto que anunciaba la sublevación contra los ocupantes y el derecho a recurrir a todos los medios, incluida la masacre de inocentes, tal como preconizaba el FLN con el apoyo patente o tácito de los intelectuales europeos de izquierda, a la cabeza de los cuales estaba Sartre. La posición de Camus, partidaria de crear condiciones tanto morales como políticas que permitieran un diálogo futuro, iba tercamente “a contracorriente” de su época.

El silencio

Dado que el énfasis más o menos encubierto en el contexto colonial afecta a algunas, solamente a algunas, partes del filme, podemos decir que la adaptación de Visconti (contra lo que él hubiera deseado) en general se somete a la novela, como también que los valores humanos defendidos por el autor, o encontrados por sus comentaristas, son transportables del papel a la pantalla. A modo de ejemplo: “Antes del asesinato Mersault es un hombre feliz, pero en el momento del asesinato descubre que rompe con la felicidad, aunque de una manera irresponsable que podría imputarse a los dioses”. Invito a retener la actitud pasiva de Mersault, su resistencia en el silencio, su mirada simplemente curiosa o amigable, frente a las intervenciones de los abogados y el desfile de testigos que hablan de él.

¿Por qué Mersault se niega (contra el sentido común) a defender su vida? En la secuencia final del filme, del primer plano del rostro de Mersault, en el que se esbozan juntas la sonrisa y la lágrima, y de sus manos apretadas por un lazo, veo un indicio claro de que Visconti quiso trasponer al cine el simbolismo religioso de la novela.

El lector se acercará más a la verdad –dijo Camus– si ve en *El extranjero* la historia de un hombre que, sin ninguna actitud heroica, acepta morir por la verdad. He dicho también algunas veces, y siempre utilizando la paradoja, que había intentado representar el único Cristo que hoy merecemos (O'Brien, 1972, p. 46).

El hoy al que se refiere Camus en el prólogo de la edición inglesa es el tiempo del nihilismo. La pregunta que habría que hacer es cuál podría ser ese pecado

actual del que Mersault vendría a lavarnos con su sacrificio. En opinión de Camus, como de la mayoría de los comentaristas, el pecado, o para ser más claro, el juego que él se niega a jugar, es el de la mentira del sentimiento, y con ella la del lenguaje.

Siguiendo las pautas de la novela, Visconti coloca al personaje ante situaciones comunes o no para poner a prueba las verdades del corazón. ¿Qué pasa cuando a uno se le muere la madre? ¿O cuando se le promete matrimonio a una mujer? ¿Qué se remueve en el interior de alguien cuando ha matado a un "árabe"? El amor, el pecado, la culpa, el perdón, el "pueblo francés", son palabras vacías para Mersault. Camus pretende, con la comparación religiosa, que el silencio sencillo y digno del que no quiere defenderse sea valorado como un martirio libremente aceptado no por la justicia, sino por una exigencia radical: la verdad de ser y de sentir.

Cuando pensamos que Cristo se dejó llevar a la muerte por amor a los demás, la comparación con Mersault puede parecer un capricho subjetivo o una blasfemia, pero en ella, tal como la presenta Camus, también podemos ver una defensa (tierna, diría él) de la autenticidad como el mayor valor para el tiempo de la destrucción de los valores. El silencio de Mersault, como el de Cristo en *Los hermanos Karamazov*, quiere ser la imagen acusatoria de la pretensión del lenguaje a ser llamado el vehículo de la verdad.

La rebelión

La última prueba de sinceridad ante la que se encuentra el condenado a muerte es la visita del sacerdote. ¿Qué siente Mersault cuando se nombra a Dios? Al parecer, Visconti estaba satisfecho de su inversión de la *sacra conversazione* cuando Mersault rompe su silencio y defiende el "aquí y ahora" contra la esperanza. ¿Por qué lo hace? ¿Desde qué valor se llama a la resistencia? En un filme abierto y solar como *El extranjero*, el muro y la iluminación de la celda tienen un peso simbólico evidente como marco del contraste de ideas; paralelamente, el juego de planos y contraplanos sigue el ritmo de debate teológico hasta el estallido de ira, o momento del esclarecimiento.

Para el cristiano la vida se decolora, se amengua y se empobrece cuando no se cree en la otra, mientras que para Mersault solo entonces adquiere ella pulpa, espesor, sustancia. El valor que defiende apasionadamente no es tanto el sinsentido de la vida, sino por sobre todo la dicha que la vida ofrece justamente por no tener sentido. “Mersault comprende instintivamente que en este mundo solo se puede vivir en el instante, sin esperanza y sin porvenir” (Daniel, 1974, p. 37). Como recompensa, en el gozo de vivir la vida con la nada al fondo la poesía cuenta, y Mersault sale de la *sacra conversazione* hecho un esteta capaz de arder en el fuego de sus sensaciones.

Los ruidos del campo llegaban hasta mí. Olores de la noche, de tierra y de sal refrescaban mis sienes. La paz maravillosa del verano dormido entraba en mí como una marea. En ese momento, en el límite de la noche, las sirenas aullaron. Anunciaban las salidas hacia un mundo que, para siempre, me era ahora indiferente (Camus, 2009, p. 123).

Con razón dice López Quintás que, a partir del rechazo de Dios, Mersault “se entrega con más decisión y claridad que nunca a la unión fusional con la naturaleza” (*Estética de la creatividad*, p. 342).

Conclusión

De un libro como *El extranjero* se han hecho infinidad de lecturas, cada quien tiene la suya e incluso la tendencia a cambiarla con el recurso del tiempo, sea por influencia de los contextos o del peso de la experiencia personal. Es un caso singular en la historia de la literatura que la obra de un escritor de veintiocho años entre en el canon literario y se convierta en un fenómeno sociológico. Hecho inexplicable a no ser que el autor haya creado un símbolo con poder de visibilizar la aspiración de una nueva época.

Por muy sutiles que se hayan vuelto con el tiempo las lecturas, el elemento común a todas ellas, el que no puede dejar de reconocerse, sea cual sea la imagen que nos forjemos de Mersault, es un vacío espiritual que bien puede calificarse de aterrador. Todo lo que se diga sobre él es una torre que se levanta sobre un sujeto cuyos adentros ofrecen la imagen de un desierto.

Negativamente, Mersault representa la muerte del idealismo y, positivamente, el imperio de las sensaciones como condición de la felicidad humana. Es la puesta al día y a nivel de masas del viejo hedonismo clásico: "No hay amor a la vida sin desesperación de la vida" (Camus, 1959, p. 103).

Los lectores de Occidente se empecinan en enfocar el personaje desde lo que podríamos llamar el destino humano. Otra cosa es lo que nos dicen los lectores tercermundistas, empezando por los musulmanes. Por más que haya pasado el tiempo y el recuerdo de la intensidad del conflicto se haya desdibujado un tanto, las miradas se fijan tercamente en lo que el palestino Edward W. Said sintetizó con precisión insuperable: "Mersault es un héroe moral que vive en el contexto inmoral de la colonización" (Daniel, 2008, p. 16).

Si he llamado a la adaptación fílmica de Luchino Visconti encuentro fallido es, en primer lugar, por razones estéticas. El propio director quiso olvidar su trabajo y la crítica fue hostil desde el día de la presentación. En segundo lugar, por razones ideológicas. Entre los años de la publicación del libro y la realización de la película se había producido en la izquierda europea una quiebra, representada por el debate entre Sartre y Camus, uno de los más significativos de la cultura contemporánea sobre ética y política, por la repercusión que tuvo en el tema del terror, un arma de lucha utilizada de forma programada y sistemática por el Frente Argelino de Liberación Nacional. Está claro que Visconti veía en la novela de Camus una anticipación del conflicto que habría de estallar veinte años después, pero por imposiciones externas (la propietaria de los derechos, el productor) el director hizo concesiones, cuyo resultado fue una adaptación en la que, contra lo que habría querido, el aspecto de "héroe moral" (el silencio, la rebelión) se sobrepone, dominándolo, al aspecto de "contexto inmoral de la colonización". El choque no resuelto entre intención y condiciones externas puede ayudar a explicar la razón del desencuentro.

Referencias bibliográficas

- Aronso, R. (2006). *La historia de una amistad y la disputa que le puso fin*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Bree, G. (1964). *Camus*. New York: Harcourt.
- Camus, A. (1959). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Camus, A. (2009). *El extranjero*. Madrid: Alianza.
- Daniel, J. (2008). *Camus, a contracorriente*. Madrid: Galaxia Gutemberg.
- López Quintás. (1974). *Estética de la creatividad*. Madrid: Crítica.
- Lottman, R. (1994). *Albert Camus*. Madrid: Taurus.
- Moeller, C. (1956). *Literatura del siglo XX y cristianismo*, V. I. Madrid: Gredos.
- O'Brien, C.C. (1972). *Camus*. Barcelona: Grijalbo.
- Schifano, L. (1994). *Luchino Visconti: el fuego de la pasión*. Barcelona: Paidós.