



L'ÉTAT DE SIÈGE Y CLAMOR:
DOS FORMAS DE MIRAR LA POST-GUERRA
Y SUS TIRANÍAS

“L'état de siège” and “Clamor”: two ways of looking at the postwar period and its tyrannies

Ali Viquez Jiménez¹

RESUMEN

Este artículo compara *L'état de siège*, de Albert Camus y *Clamor*, de Jorge Guillén. Específicamente, se centra en la lectura que ambos textos efectúan de la post-guerra y, en particular, del caso español, del cual abordan la problemática ligada a la tiranía franquista, y desde ahí lanzan una crítica de las tiranías en general. Las conclusiones hacen ver un campo importante de coincidencias, si bien estas no son totales.

Palabras clave: Literatura francesa, literatura española, literatura comparada, literatura europea contemporánea, drama francés, poesía española.

ABSTRACT

This essay compares “L'état de siege” (Albert Camus) and “Clamor” (Jorge Guillén). Specifically, it focuses on the postwar period vision that both texts develop, particularly of the Spanish case. In this, the texts address the problems of Franco's tyranny and from there they criticize tyrannies in general. The conclusions show important coincidences between the two texts, although there are minor differences.

Key Words: French literature, Spanish literature, Comparative literature, Contemporary European literature, French drama, Spanish poetry.

1. Introducción

En el artículo inmediatamente anterior a este,¹ constataba al principio cuán diferentes parecían Albert Camus y Jorge Guillén. No reiteraré los argumentos, pero sí pondré ahora el énfasis en un nuevo aspecto: Camus fue un escritor en constante cambio, que revisaba sus planteamientos con cada nuevo libro y no temía reinventarse; por su parte, Guillén fue conocido, hasta 1950 (cuando ya es un poeta de 57 años), como el escritor de un único libro,

¹ Universidad de Costa Rica. Profesor catedrático de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Costa Rica. Correo electrónico: ali.viquez@ucr.ac.cr
Recepción: 07-03-2018. Aceptación: 21-05-2019.

¹ “Entre poetas estamos: *Noces*, de Camus y *Cántico*, de Guillén”. En *Káñina* 14(1) 2019, 113-133.



Cántico, que se agrandaba en ediciones sucesivas, y se corregía solamente para mejor expresar lo que se venía exponiendo, no para modificarlo. Camus, que murió a los 46 años, ya había pasado por un idilio con la existencia, el mundo y la naturaleza en *Noces*; un difícil encuentro con el absurdo que también podría verse como un desengaño con su obra anterior, plasmado en *El extranjero*; una reivindicación con la solidaridad humana en *La peste*, que hasta cierto punto ponía en entredicho su propio *Calígula*; una crisis de su postura ética, expresada en *La chute*... y es sabido que al morir trabajaba en *Le premier homme*, que volvía a replantear aspectos fundamentales sobre sí mismo. Guillén, por su parte, había hecho todo lo contrario durante buena parte de su vida: la madurez lo alcanzó en tanto él perfeccionaba la estabilidad de sus ideas filosóficas y estéticas. Así, a primera vista, parece que tenemos al dinámico Camus frente al quieto Guillén.

Sin negar la validez de lo anterior, que en términos generales es cierto, me propongo comparar dos textos de estos autores que podrían verse como coincidentes de este modo: con *L'état de siège*, Camus finaliza el viraje filosófico que lo distancia de aquella filosofía absurda expresada en textos como *Calígula* o *L'étranger*, viraje más conocido por su novela *La peste* que por este texto concebido para ser un espectáculo; Guillén, por su parte, da su único salto importante como poeta (al menos hasta ese momento), desde el punto de vista filosófico más que estético, con *Clamor*.² Tenemos, pues, dos textos que transitan por un nuevo rumbo en las obras de sus autores (algo tan frecuente en Camus como infrecuente en Guillén). Este artículo pretende profundizar en los nuevos planteamientos que se exponen en *L'état de siège* y *Clamor*, a la luz de un aspecto fundamental: en ambos casos, los textos están imbricados con los acontecimientos históricos de la postguerra en Europa, que leen de maneras comparables.

2. El dinamismo de Camus

2.1 De la plenitud a la caída y de la caída a la solidaridad

Albert Camus inició su obra literaria con un canto eufórico hacia las posibilidades de la vida, en el cual me explayé en el artículo citado en la nota 1. Pero pronto dio un viraje, que se nota principalmente en *Calígula* (1944) y *L'étranger* (1942).³ Lo comento de una manera

² Más adelante, profundizaré en estas aseveraciones sobre ambos autores.

³ Otras obras suyas del mismo periodo se podrían considerar, como *Le malentendu* o *Le mythe de Sisyphe*.



sintética, ya que hacerlo no es un objetivo primordial de lo que desarrollo ahora. Camus, con *L'étranger*, se ha dado de bruces con la condición absurda del ser humano, incapaz de entender o superar a la muerte. El personaje de Meursault se deja guiar al patíbulo con la misma indiferencia con la que ha cometido un asesinato. Si bien tiene un momento de lucidez final, en el cual, ya en el corredor de los condenados, visualiza la plenitud del momento presente y su valor como eternidad despegada del tiempo, ello no puede invisibilizar el hecho de que ha vivido entregado a la indolencia frente al mundo, por eso es un extranjero. Nunca fue parte de nada, mucho menos de una comunidad de seres humanos solidarios.

En *Calígula*, Camus retrata al tirano filosóficamente lúcido, cuyos actos abominables son el resultado de una reflexión en torno al absurdo de la condición humana. No es una obra acerca de lo que estaba viviendo la Europa envuelta en la guerra; más bien, lo es acerca de la inteligencia de que carecían quienes provocaban la guerra. Mi opinión es que no podemos ver en el personaje de Calígula un retrato de Hitler, Mussolini o Franco: aunque sea un tirano sanguinario, lo es en virtud de su propio sufrimiento primero, de su afán de compromiso con una verdad que considera irrefutable, y sin ninguna motivación parecida a las que tuvieron los fascistas de la época.⁴

A través de estos textos, Camus comprende el absurdo y la desesperación, y hasta los pinta como callejones sin salida de la condición humana. Después de *Noces*, embriagante inmersión en la euforia, viene el desengaño, el balde de agua fría que lo planta sin ambages frente a una realidad innegable y terrible, que se sintetiza en las palabras que vierte el emperador chiflado, pero lleno de verdad: “Les hommes meurent, et ils ne sont pas heureux” (Camus, 1977, p. 26).

Pero Camus tarda poco en ir más allá. *La peste* descubre que ante la muerte el ser humano es capaz, si no de ganar la partida, de dar la lucha y esa lucha tiene un nombre y le otorga un sentido a la existencia: es la solidaridad. El Dr. Rieux, protagonista de esta novela, es el exacto reverso de Calígula: si al final la nada se apodera de todo, el deber del buen doctor es aplazar lo más posible el paso fatal, ya que, en el entretanto, puede el ser humano

⁴ No quiero decir con esto que no haya relación alguna entre el personaje de Calígula y el de “la Peste”. Entre ellos existe un nexo de horror ligado a una pasión por la destrucción profunda. Para una lectura en este sentido, véase Nancey-Quentin de Gromard (2013).



encontrar una pequeña felicidad, que será mayor dado que la solidaridad le agrega al goce personal un goce ético, una especie de alegría por el deber cumplido. Ambos goces tan fugaces como valiosos. Vale la pena mencionar un pasaje de *La peste* especialmente significativo en este sentido: en medio de sus tribulaciones en la lucha contra el enemigo pestífero que diezma a la población de Orán, el doctor encuentra un momento para nadar en el océano. Es un pasaje de dicha y plenitud que en mucho recuerda a *Noces*, el texto que Camus dedicó a celebrar la gran alegría que el cuerpo es capaz de proveer cuando se halla inmerso en la naturaleza. Pero aquí hay además otro elemento o, mejor dicho, otro personaje, que no debemos pasar por alto: Tarrou. Al principio del relato, Tarrou se nos ha presentado como un sujeto no demasiado lejano del Meursault de *L'étranger*: un tipo entregado al absurdo, que mira la existencia como carente de un significado trascendente, que pasa por nosotros sin producir nada que valga la pena de nuestros esfuerzos. Tarrou es un especialista en vivir cerciorándose de no engañarse en cuanto a que no existe el sentido de la vida; se dedica, por ejemplo, a formarse en filas que no debe hacer, solo para vivir el rato sin que este tenga propósito alguno: así se enfrenta al hecho de que el ser humano carece de objetivos. Pero cuando comienzan los trágicos acontecimientos en Orán y la peste se convierte en el gran enemigo, Tarrou, que bien pudo rendirse a su indiferencia ante tal (nada cuesta imaginar a Meursault sin reacción alguna viendo a la ciudad atacada por una peste), abandona su indolencia para ponerse a las órdenes del Dr. Rieux. Se convierte en su mano derecha, incansable hasta el final: será, por cierto, una de las últimas víctimas de la enfermedad. Y es este Tarrou quien acompaña al doctor en la “escapada” hacia la playa: los dos hombres toman el sol, se sumergen en el agua, y disfrutan fraternalmente un breve espacio en el que se han distraído de la tragedia que los rodea.

Para el planteamiento que deseo hacer, importa más Tarrou que el propio Dr. Rieux. Este se ha entregado a servir desde el primer momento; no ha conocido otra actitud ni otra forma de ver el mundo que no sea como una contribución solidaria. En cambio, Tarrou era una suerte de Meursault a quien las circunstancias a su alrededor logran conmover, o quizá sea mejor decir que lo logran “mover”. Pasa de su indolencia primera a la solidaridad sin ambages. Del absurdo, que afirma el sinsentido de la experiencia humana, al encuentro con aquello que el Dr. Rieux le enseña: cuando es urgente atender al dolor humano, no hay tiempo para filosofías negativas. En rigor, ni negativas ni positivas: lo urgente es demasiado



importante como para ponerse a elucubrar sobre el sentido bueno o malo de la vida. Lo primero es cuidar que haya alguna vida que se preserve. Esto implica darle a la existencia del otro el mismo valor que a la propia: nadie sabe quién será la persona que sobreviva a la peste, y aunque al final todos moriremos, haya o no haya una peste, la conservación de la experiencia humana, lo más posible, se impone como una evidencia por sí misma. Esto es lo único que podríamos considerar una “filosofía” en el Dr. Rieux: cuando alguien requiere de ayuda urgente para sobrevivir, el dársela se impone antes que cualquier otra cosa.⁵ Tarrou se transforma, convencido antes por el ejemplo que por el argumento del Dr. Rieux, que cuando ve correr la sangre, no pierde el tiempo con palabrerías, sino que realiza el torniquete. Lo demás ya se verá, pero ahora hay que detener la hemorragia sin entretenerse. En Tarrou está dado el giro filosófico que la obra de Camus efectúa desde *L'étranger* y *Calígula* hasta *La peste*.

2.2 *L'état de siège*

La peste (y sobre esto hay un acuerdo que incluye a la crítica y al propio autor) es una gran alegoría sobre la Segunda Guerra Mundial.⁶ Incluye un homenaje a quienes participaron de la resistencia, ya que el espacio en que se sitúan los hechos, Orán, todavía pertenecía a Francia durante el conflicto armado,⁷ y resulta evidente que Camus lo escoge para representar a la Francia ocupada o, si se quiere ser más preciso, a la ciudad de París rendida ante el ejército nazi. Para los fines de este artículo, no subrayaré más que un aspecto: la alegoría de Camus implica plantear que el mal se esparce sin posicionarse en un rostro humano: las ratas (más precisamente, si se quiere, las pulgas que pican a las ratas y a los seres humanos) son las responsables de la mortandad descontrolada. Es lo que permite a Camus no aludir, más que de manera muy indirecta, a aquellos seres humanos que abrazaron el nazismo, que mataron con conocimiento de causa e hicieron de la crueldad sistematizada un modo de vida. Camus solamente hablará de los que sufrieron el flagelo de la ocupación. Ve en ellos diversos

⁵ No sin cinismo, en mi opinión, hay quienes se han burlado de Camus diciendo que su filosofía en *La peste* se parece demasiado a la de la Cruz Roja. Me gustaría saber cuántos de quienes así se expresan no querían recibir la ayuda de la Cruz Roja si llegasen a necesitarla con urgencia.

⁶ En cuanto al consenso al respecto, véase por ejemplo Sterling (1986). Para profundizar en el uso de lo simbólico en la novela, véanse Eubanks y Petrakis (1999).

⁷ Argelia no se independizó de Francia sino en 1965, cinco años después de la muerte de Camus.



tipos de personas; algunas, mucho mejores que otras, pues los hay desde los filantrópicos Dr. Rieux y Tarrou hasta el malévolo Cottard, que halla en la peste una oportunidad para enriquecerse y quedar impune, y desea que jamás se termine, pasando por otros como el ingenuo Grand, o los muy interesantes padre Paneloux o Raymond Rambert, que evolucionan poco a poco (a diferencia de Tarrou, quien reacciona prácticamente de inmediato) y terminan por sumarse al equipo solidario del Dr. Rieux.

El caso es que Camus no hace un juicio del enemigo. Los nazis no existen en *La peste*. Su novela no quería buscar culpables, sino entender a las víctimas. Lo cual no deja de parecerme como que cuenta tan solo la mitad de la historia, pero creo comprender el noble gesto de Camus, quien prefiere no atizar la hoguera de nuevo, no despertar deseos de venganza al retratar a personajes atroces en el bando alemán, y simplemente alude a las ratas como portadoras del mal. Especulo sobre las motivaciones del autor, evidentemente; creo también que esto se explica sobre todo por el hecho de que en 1948, año de aparición de la novela, el enemigo no se encuentra más en el poder en Alemania ni en Italia, y no es ya urgente denunciarlo. Esto nos lleva adonde quiero llegar, *L'état de siège*: no es el caso de España, donde Francisco Franco sigue gobernando durante la post-guerra, y la actitud de Camus será otra.⁸

El espectáculo que Camus escribe en ese mismo año, y que él es el primero en aclarar no corresponde a una adaptación teatral de su novela, se sitúa en Cádiz, una ciudad en la que se presenta la peste.⁹ Más bien es “la Peste”, con mayúscula, puesto que se trata del nombre propio de un personaje en escena. Una diferencia importante: el mal tiene un rostro humano en esta tragedia española. Y tiene un vestido: un uniforme militar, que el propio personaje declara haber inventado para hacerse con el poder.

En un autor tan lleno de reflexión filosófica como Camus, la declaración de que *L'état de siège* no es una mera adaptación de su novela *La peste*, debe alertarnos sobre el hecho de

⁸ Sobre la postura de Camus en relación con España a través de los años, tanto en su obra literaria como periodística, véase Golsan (1991).

⁹ Camus explica que no se trata de un pieza teatral exactamente, por eso vengo refiriéndome a ella como “espectáculo”: “Il ne s'agit pas d'une pièce de structure traditionnelle, mais d'un spectacle dont l'ambition avouée est de mêler toutes les formes d'expression dramatique depuis le monologue lyrique jusqu'au théâtre collectif, en passant par le jeu muet, le simple dialogue, la farce et le chœur” (1948, p. 11). Por cierto que la representación, quizás demasiado complicada, no resultó exitosa, de acuerdo con Guérin (2013, p. 821).



que, si el texto sigue tratando acerca de una ciudad azotada por una peste, es porque ahora tiene algo nuevo que decir acerca del tema. Ha pasado la guerra, pero no se acabaron los problemas. *La peste* terminaba con una advertencia acerca de que el bacilo de la enfermedad podría resurgir en cualquier momento, *L'état de siège* lo comprueba casi de inmediato, en un lugar preciso. La elección de España no es casual y la explicará el mismo Camus. En un artículo que escribe para responder a Gabriel Marcel, titulado *Pourquoi l'Espagne*, Camus (2013) pone los puntos sobre las íes. Marcel, existencialista cristiano y crítico de teatro también, le reprochó a Camus el elegir a España a la hora de realizar un espectáculo para denunciar la persistencia del “bacilo de la peste” en Europa, en lugar de uno de los países del este, de los que el estalinismo se había apropiado.¹⁰ Camus le responde airadamente, trayendo a colación hechos que deberían refrescar la memoria de Marcel: fue en Guernica donde Franco, Mussolini y Hitler le enseñaron por primera vez al mundo de lo que era capaz el fascismo; el gobierno francés ha sido cómplice de la dictadura franquista al entregarle presos políticos; y, lo más importante quizás, el espectáculo que Camus ha escrito constituye una denuncia de los abusos de las tiranías que, si bien está situado en España, no defiende, ni mucho menos, los abusos de otras tiranías, en cuenta las del bloque soviético.¹¹ Camus también responde a la crítica de Marcel, que deploró el papel odioso que cumple la iglesia en *L'état de siège*, a diferencia del mucho más decoroso del padre Paneloux de *La peste*:

Je devais, dans mon roman, rendre justice à ceux de mes amis chrétiens que j'ai rencontrés sous l'Occupation dans un combat qui était juste. J'avais, au contraire, dans ma pièce, à dire quel a été le rôle de l'Église d'Espagne. Et si je l'ai fait odieux, c'est qu'à la face du monde, le rôle de l'Église d'Espagne a été odieux. Si dure que cette vérité soit pour vous, vous vous consolerez en pensant que la scène qui vous gêne ne

¹⁰ Las palabras de Marcel al respecto son estas : “Je ne trouve pas très courageux ni même honnête d'avoir situé l'action en Espagne, à Cadix, plutôt que dans quelque port dalmate ou albanais, par exemple, ou dans quelque cité subcarpathique : je ne puis m'empêcher de penser que ce fait ne doit pas être imputable à M. Camus lui-même, dont la bravoure est évidente. Toute personne impartiale et bien informée en conviendra, ce n'est nullement de la péninsule ibérique que nous viennent, depuis quelque temps, les nouvelles les plus propres à désespérer ceux qui gardent le souci de la dignité et de la liberté humaines ; il semble qu'on ait cherché un dérivatif destiné à apaiser le courroux de ceux contre qui, en 1948, je dis bien en 1948, l'œuvre, qu'on le veuille ou non est principalement dirigée” (en Camus, 2013, s. p.).

¹¹ Camus era un demócrata convencido, si bien solía ser muy crítico con los gobiernos elegidos democráticamente, sobre todo el francés. Al respecto, véase Rey (2006).



depuis dix ans (2013, s. p.).

Como lo demuestra la cita inmediatamente anterior, el Camus de *L'état de siège* está mucho más dispuesto a señalar a los culpables de la peste fascista que el de la novela. En el caso español, la iglesia católica, tan afín al franquismo, es puesta en la palestra.¹² Además, vemos una exposición mucho más detallada de los mecanismos mediante los cuales funciona la dictadura fascista, todo lo cual se desarrollaba tangencialmente en *La peste*, que, por su carácter esencialmente alegórico, no puntualizaba demasiado. Michel Onfray sintetiza estos mecanismos de una forma que me parece muy completa:

On marque les maisons des pestiférés avec une étoile noire (...). Le texte parle de camps de concentration et de déportation, de réquisition et de radiation, de tortures, d'exécution d'otages. De fours crématoires aussi. La vie privée n'existe plus. Les comptabilités, les statistiques, l'administration du crime triomphent. On établit des listes. Pour la peste, l'idéal est d'obtenir une majorité d'esclaves à l'aide d'une minorité de morts bien choisis' (2012, p. 346).

Ahora bien, en lo que concierne al personaje propiamente llamado “la Peste”, alguien podría pensar que Camus vuelve a contenerse: en lugar de hacer un retrato detallado del general Franco (lo que correspondería, ya que escogió hablar de España), se contenta con una suerte de retrato general de un dictador. Ocurre que Camus no cree que el fascismo se desarrolle primordialmente por causa de una cierta persona en particular, el dictador fascista, sino por el hecho de que quienes están a su alrededor así lo permiten. Por lo demás, Camus sostiene que el dictador fascista no es sino una variante más del dictador de todos los tiempos, sobre el cual sí tendrá algo que apuntar.

Veamos lo que sucede en *L'état de siège*. La ciudad de Cádiz vive en un estado de adormecimiento bajo un gobierno que declara abiertamente su conservadurismo a ultranza. Un cometa se asoma en el horizonte y la iglesia anuncia desgracias por venir. El gobierno simplemente opta por negar el acontecimiento: ningún cometa ha pasado por el cielo de Cádiz, afirman. La gente no reacciona más que callando lo que efectivamente piensan. No

¹² El idilio de la iglesia con Franco solo se terminó por causa de la muerte de este. Camus no vivió tanto tiempo.



faltan los nihilistas (representados en un personaje permanentemente borracho llamado “Nada”, en español) contentos al prever lo peor, por mucho que el gobierno lo niegue, pero su voz no cobra relevancia. Aparece entonces el personaje de “la Peste”, que, con el apoyo de su secretaria, toma el poder. Los miembros del gobierno anterior huyen para salvar el pellejo. Y, a todo esto, el pueblo, que muchas veces se representa como una voz unificada en el coro del espectáculo, obedece.¹³

Lo fundamental, en primer lugar, es que el pueblo se somete, y que ya se sometía previamente: habían aceptado, con entera pasividad, la directriz del gobierno anterior en cuanto a que ningún cometa había pasado. Cuando el personaje llamado “la Peste” irrumpe en escena, el pueblo expresa su miedo de diferentes formas porque “la Peste” tiene el apoyo de una secretaria implacable, que porta un libro en donde basta tachar un nombre para que alguien muera. De este modo, lo más que puede decirse es que con “la Peste” el pueblo se somete más, porque su miedo ha crecido, ya que este nuevo gobierno lleva la crueldad a un nivel de sistematización espeluznante.

Al final, nos enteraremos (si es que ya no lo sospechábamos fuertemente) de que la secretaria de “la Peste” no es ni más ni menos que la Muerte. Así que el panorama global que este espectáculo plantea es el siguiente: “la Peste” representa a un dictador que, aunque en los tiempos en que Camus escribe ha tomado el rostro del fascismo, siempre ha existido, con diversas variantes. Este dictador hace de la Muerte su aliada. Se impone por la fuerza para crear una organización de la vida social en la que la libertad se restrinja al mínimo posible. Ese es su objetivo: que el miedo a la muerte haga de los seres humanos individuos sojuzgados. Promulga leyes que en mucho recuerdan las pesadillas kafkianas: véase, por ejemplo, el pasaje en el que el pescador es sometido a interrogatorio para darle un documento necesario para vivir, y para obtener el cual necesita de otro documento que, por ley, tiene por requisito obtener el primer documento. El gran enemigo de “la Peste” es la libertad, y en esto se parece al Gran Inquisidor de *Los hermanos Karamázov*, aunque con una diferencia: no combate la libertad por compasión hacia los débiles seres humanos, sino por su menosprecio hacia ellos: “La seule fidélité que je connaisse, c'est le mépris” (Camus 1948, p. 202). Este

¹³ Aclaro: el pueblo está representado en el coro, pero ello no impide que algunos de sus miembros se individualicen y participen: vemos al pescador o a personajes que tan solo se llaman “mujer” intervenir.



desprecio lo mueve al odio, y castigar a los otros le resulta una forma de procurarse la felicidad: “Quand la haine me brûle, la souffrance d'autrui est alors une rosée” (p. 204). Camus, pues, nos presenta a los tiranos de todos los tiempos como individuos básicamente sádicos, que tienen siglos de combatir la libertad mediante crímenes que justifican como necesarios para que los seres humanos puedan vivir, paradójicamente, en un “orden” que hacen llamar “justo”. Así lo denuncia un personaje al que debo referirme, Diego:

Je connais la recette. Il faut tuer pour supprimer le meurtre, violemment pour guérir l'injustice. Il y a des siècles que cela dure! Il y a des siècles que les seigneurs de ta race pourrissent la plaie du monde sous prétexte de la guérir (1948, p. 199).

Antes de hablar de Diego, una palabra sobre un silencio camusiano que llama mi atención. Me resulta especialmente notorio el hecho de que Camus pase por alto las motivaciones económicas de los tiranos, como si estos (los fascistas y los de otras denominaciones) no hubieran tenido tras ellos, sin excepción, el respaldo de grupos que se han enriquecido. No pretendo profundizar en el asunto (lo menciono porque Guillén tendrá otro punto de vista), pero lo cierto es que los dictadores como “la Peste” no llegan al poder solos, o sirviéndose únicamente de su brazo armado: los respaldan siempre grupos para quienes la dictadura es un buen negocio, o al menos así les parece al principio. En el caso específico de Franco, que se contuvo en el territorio español, ¿sería posible que hubiera permanecido tanto tiempo en el poder sin el apoyo de la clase social que apostó por él desde el principio de la guerra civil?¹⁴

Me refiero, ahora, al personaje de Diego. Es el antagonista de “la Peste”. En primer lugar, destaco que Diego no representa a un virtuoso sin mancha: también él, al principio, tiene miedo y obedece; Diego, en su momento más reprochable, amenaza la vida de un niño con tal de salvar el pellejo. Pero Diego es quien le pierde el miedo a “la Peste” y encuentra que ahí está la debilidad del tirano. La fórmula para librarse de este consiste en no reconocer su autoridad, que solo encuentra su base en el miedo generalizado. Por eso, creo que la tesis

¹⁴ Seré justo con Camus: él no podía prever en 1948 que Franco gobernaría hasta 1975. De modo que mi observación es solo parcialmente válida, en lo que concierne al juicio de Camus sobre España, porque sigue siendo completamente válida en lo que concierne a la realidad histórica. A fin de cuentas, me pregunto: ¿qué le impedía a Camus ver el apoyo que Hitler, Mussolini y Franco obtuvieron en sus respectivos países de parte de grupos económicos que se vieron favorecidos por los dictadores?



primordial de Camus a la hora de señalar las causas de la tiranía hace recaer la responsabilidad mayor en el pueblo mismo: este reconoce la autoridad, obedece sus leyes, se somete y, aunque no lo parezca, lo hace voluntariamente. ¿Voluntariamente?, se objetará. ¡Si le han puesto una pistola en la cabeza! Pues sí, pero el hecho es que siempre hay una pistola que apunta a nuestras cabezas. La muerte no existe tan solo en las dictaduras: es parte esencial de la condición humana. Diego plantea que someterse al dictador no solo es verse despojado de la dignidad y la libertad en la vida, sino también en la muerte. Esta última es una ley cósmica que los humanos no inventaron, pero que pueden escoger si cumplen con dignidad o sin ella.

Una vez que Diego ha hecho ver su punto de vista, “la Peste” ha perdido la batalla. Todavía pretende un contraataque: le ofrece a Diego su salvación personal, con el amor de su querida novia, Victoria. Además, le hace ver que entre el pueblo reina el odio: cuando el temible libro de la secretaria va a dar a manos de la gente, no falta quien lo use para saciar venganzas. Insiste en que, si les da uniformes, como lo ha hecho, a los hombres, estos se transforman en verdugos de sus semejantes. Diego no es un ingenuo que idealice al pueblo: es consciente de sus defectos, pero los atribuye al miedo y, como él lo ha sufrido antes, cuenta con que es posible superarlo. “La Peste” se marcha, no sin advertir que en cualquier momento podría volver. El pueblo no queda en un estado idílico: el esfuerzo por vivir en libertad se anuncia como dificultoso; los reproches de Victoria, pues Diego muere, indican (y el coro femenino la respalda) que hubiera preferido seguir viviendo sin libertad, pero con el amor de su novio.¹⁵

El final, entonces, no es un complaciente final feliz, aunque su lado bueno tiene. El espectáculo quiere demostrar que las dictaduras se imponen por la fuerza del miedo ante la muerte que administran, pero que entran en crisis cuando se pierde ese miedo. Uno de los argumentos de más peso, en mi opinión, está en la boca de la propia secretaria, como se la presentó aquí: si se vive en libertad, la muerte no necesariamente es una enemiga: puede ser una aliada que libera de una existencia ya demasiado pesada o llena de sufrimientos, cuando las circunstancias son muy adversas. En cambio, en la tiranía, todos temen a la muerte. Es

¹⁵ Baishanski (2004) sostiene, acertadamente, que en Camus el amor a alguien en particular limita su solidaridad general, o, si se quiere, su amor por la vida de todos los demás. Los ejemplos son numerosos: Rembert, en *La Peste* o el mismo Calígula, entre otros.



decir, la libertad mejora incluso la condición mortal de los seres humanos.¹⁶ Eso, por sí solo, es un argumento formidable a favor de la libertad.

3. Guillén después de *Cántico*

El subtítulo de *Clamor*, el que en rigor debe considerarse el segundo gran libro de Guillén, hace palpable la diferencia con respecto al primero: “Tiempo de historia”. *Cántico* también lleva un subtítulo: “Fe de vida”.¹⁷ *Clamor* es la fusión de tres libros aparecidos entre 1957 y 1963. Los primeros poemas datan de 1948, dos años antes de la aparición del *Cántico* definitivo. Es significativo que Guillén no los incluyera en este, pues demuestra que no se trataba de que el poeta concibiera el *Cántico* como una compilación de todos sus poemas; este *Clamor* corresponde a su segundo proyecto poético, claramente distinto. Ahora bien, las diferencias con el primero son filosóficas, porque en cuanto a los aspectos estéticos, no se registran grandes cambios: Guillén sigue recurriendo a los mismos medios expresivos que le conocimos en *Cántico*.¹⁸

El tiempo de historia ciertamente no da cuenta de una existencia estática. La sacudida vital se manifiesta de forma contundente. Es notable que, mientras el aire era uno de los elementos constantemente aludidos en *Cántico*, ahora su presencia ha disminuido.

¹⁶ He aquí las palabras de la Muerte, que recuerda los tiempos en que no trabajaba de “secretaria” de un tirano: “Personne ne me détestait alors. J'étais celle qui termine tout, qui fixe les amours, qui donne leur forme à tous les destins” (p. 206).

¹⁷ Estoy trabajando con la muy cuidadosa edición de la obra poética completa de Jorge Guillén (2010) publicada por Tusquets, a cargo de Óscar Barrero Pérez, la cual tiene como base la última que el poeta supervisó y publicó con Barral entre 1977 y 1981. La información aquí consignada acerca de las fechas de creación y de publicación de todos los textos estudiados también tiene como fuente el estudio de Barrero Pérez que aparece en los apéndices de esa edición.

¹⁸ Estoy de acuerdo con Alarcos Llorach (1995, p. 19), cuando señala que Guillén se mantiene fiel a una forma salvadora, un “acorde primordial”, tema que desarrolla en este artículo, significativamente titulado “La forma como salvación en la poesía de Jorge Guillén”. También pueden consultarse a Harvey (1995), quien sostiene la continuidad de la poética guilleneana no solamente notable al pasar de *Cántico* a *Clamor*, sino a través de toda la obra del autor comprendida en *Aire nuestro*; y la acertada síntesis al respecto de Alma de Arboleda: “La forma, en la cual la puntuación adquiere especial importancia, despojada al máximo de lo retórico y superfluo, es parca en el uso del lenguaje figurado —que, cuando lo hay, es especialmente bello. Todo ello le confiere precisión a los conceptos en un conjunto esquemático y significativo, cuya textura es tersa, pulida, sucinta. Su lenguaje es tan claro y directo, que, paradójicamente, puede desconcertar a lectores acostumbrados a lo anecdótico y efectista, al rípió y las explicaciones. La síntesis, la elipsis, la sobriedad de sus poemas, sorprenden tanto como su vivencia esencial y penetrante. (...) Este ‘acorde primordial’ está presente en todas las diversas etapas de su obra, que lleva como título general *Aire Nuestro*, y está conformada por los libros *Cántico*, *Clamor*, *Homenaje...*” (1982, p. 35).



Encontramos un poema llamado “El viento, el viento”. El estado de reposo ha terminado; el viento de la historia es aire que se mueve en el tiempo y que lleva consigo al poeta. Este poema termina así: “¡Aires que se precipitan / Ciñéndome, conduciéndome, / Yo arraigado, por los aires!” (2010, p. 719).

Un sombrío panorama se plantea como una nueva realidad en *Clamor* (de aquí el título del libro, que apunta a la vehemencia tanto como a la aflicción). El yo lírico se divorcia del mundo, que ya no siente íntimamente y que a menudo no comprende: véase, por ejemplo, el poema muy significativamente titulado “A pesar mío”, donde expone su incapacidad para participar del entorno incluso en la pequeñez de lo cotidiano (en este caso, comprar un par de zapatos [p. 567]).¹⁹

La dedicatoria de *Clamor* también me interesa como elemento introductorio y contrastante: “A mis hijos, a la posible esperanza”. *Cántico* no necesitaba de esperanzas: afirmaba la plenitud. No se movía en el tiempo porque el presente era su única realidad. Mientras tanto, *Clamor* se ubica en una historia que se mueve del pasado hacia un futuro donde la esperanza tan solo es posible. Es otro mundo el que el poeta hereda a sus hijos.

3.1 La guerra fría

El texto expresa que los tiempos que corren son amenazantes. Guillén apunta, en primerísimo lugar, a la guerra fría.²⁰ En el poema “Todos o casi todos los hombres” expone plenamente el hecho de que la gran mayoría de la humanidad vive bajo la constante amenaza de la muerte, que esbozan unos pocos, los “directores del mundo”, gente sin rostro que incluso hace cálculos para salir ganando luego de un conflicto en el que morirá casi todo el resto: “Una mortandad planeada / Con lápiz fino!” (2010, p. 573). En otro poema, “La ‘U’

¹⁹ Enseguida advertiré que no se trata de algo que Guillén plantee como una disforia personal, sino como un estado generalizado. Por eso, prefiero no ocuparme por ahora de ir más lejos en el tema de divorcio del yo lírico y el mundo: veremos que *Clamor* quiere dar cuenta de que todas las personas (o casi) se hallan en la misma situación.

²⁰ No discutiré si se trata de una reacción tardía de Guillén, que pasó por la guerra civil española y por dos guerras mundiales sin abandonar su *Cántico* gozoso. Sí señalo que Octavio Paz mismo había atribuido a Guillén una incapacidad para sentir la historia, por el hecho cultural de que los españoles e hispanoamericanos dejamos que otros la hagan por nosotros (citado por Aguirre-Pérez, 2012, p. 62). Véase Aguirre-Pérez (2012), para una explicación sobre cómo Guillén vive en *Cántico* en un universo donde no existe el mal.



maléfica”, hace una clara alusión al uranio de las bombas: “Una bomba que al planeta / Convirtiese en puro campo. / Y volverían el hombre / De Cro-Magnon y el mamut...” (p. 572).

Guillén no pasa por alto el contexto en que se produce la guerra fría. Señala hacia el desencanto generalizado de las grandes masas, precisamente por el hecho de ser grandes masas. Recuérdese que el primer libro de *Clamor* se titula “Maremágnum”: Guillén se ocupa allí de elaborar una detallada expresión de un estado de disforia generalizado. El mundo entero sufre, precisamente por ser parte de un maremágnum en donde ya nadie se libra de la alienación. El individuo que puebla la modernidad ha perdido el espacio para construir su propio ser y debe contentarse con formar parte de un gran grupo de trabajadores y consumidores, que marchan a toda prisa hacia un futuro incierto, donde probablemente los aguarda la guerra, la destrucción, la nada.

Comentaré en este subapartado dos poemas ahora para visualizar más en concreto el panorama desalentador que plantea Guillén. El primero de ellos, “Guerra en la paz” (2010, pp. 696-702), un extenso poema dividido en tres partes. El título ya nos anuncia que se ocupará de la guerra fría, evidentemente. En la primera parte, el mundo descrito apenas logra verse; hay aquí una luz que no termina de procurarnos conocimiento: “Mirad, mirad el aire. ¿No veis nada? / A través de esa luz, / Vertiginosa con tan gran sosiego, / ¿No sentís un temblor incongruente?” (p. 696). Así pues, lo que entrega esa luz, tan distinta de la que en *Cántico* lo iluminaba todo armoniosamente, es un miedo cuya incongruencia proviene del hecho de que hasta teme a sí mismo. La amenaza de la guerra se produce como si fuera un rumor al que le da miedo expandirse. De aquí el tono dubitativo con que arranca el poema, el cual tarda en llegar adonde quiere; lo primero son circunloquios (la larga descripción de la ciudad, en cuyo corazón hay una plaza). No es sino después que aparece la guerra, tras muchos ambages: “Flota, desciende, yerra, / Se fija en los vocablos, / De golpe disparándose, / O sutil se evapora / Por el viento hacia el sol, / Amenazante desaparecida. / Guerra, guerra. ‘La guerra’” (p. 697). Al fin se atreve a decirla; de aquí las comillas, que se usarán tres veces más al repetir el mismo sustantivo.

La segunda parte de “Guerra en la paz” comienza preguntándose por el culpable: “Pero ¿quién amenaza, / Quién es el enemigo universal?” (p. 698). Guillén solo alcanza a



distinguir al lobo disfrazado de oveja: “Solo se ve la máscara pacífica / Del protector benéfico”. Después de mirar hacia Dios, lo descarta: “¿Un fatal cataclismo / Tramado por un Dios tempestuoso?”. A esto se sigue un no implícito cuando responde: “Hombres, hombres expertos, sagacísimos / En oficinas, en laboratorios”. Es decir, no es Dios, sino los hombres quienes han creado las bombas. No se sabe exactamente quiénes son esos hombres, ya que esos expertos que están en los laboratorios se identifican como: “El técnico / Nada más obedece” (p. 699). Luego se pregunta: “¿A quién? ¿Quién da las órdenes terribles?”. Lo cierto es que no se despeja la incógnita. Solo parece quedar claro que hay muchos que guardan silencio ante la minoría que se esconde y manda: “Son los más. Y se callan. / Son los más, tan correctos, / Sumisos a los pocos, invisibles, / A los muy pocos. ¿Mágicos?” (p. 701). Esa duda ante la naturaleza del poder, que podría tener un origen mágico, termina de esconderlo. ¿Cómo descubrir al mago que mueve los hilos? La tercera y última parte del poema no aclara nada o, más bien, se entrega a la nada: concluye que el ser humano se encamina hacia su propia destrucción sin saber por qué lo hace.

Continuaré con “Los intranquilos” (2010, p. 592). Guillén asume una voz colectiva desde el principio: “Somos los hombres intranquilos / En sociedad”. La masa no conoce la calma porque vive en una “cruzada”, cuyo objetivo no tiene relación con una fe religiosa, sino con la búsqueda de ganar dinero para el goce inmediato y presuroso: “Estamos siempre a la merced / De una cruzada”. Pero la felicidad no se produce, aunque se acompañe de dinero, placer y velocidad: “Ganamos, gozamos, volamos. / ¡Qué malestar!”. En cambio, se cierne sobre los intranquilos la inseguridad de vivir en medio de la guerra fría. La alusión al futuro en donde se anuncian los arcángeles-átomos es clara; estos remiten a un apocalipsis que tiene el rostro de una catástrofe atómica: “El mañana asoma entre nubes / De un cielo turbio / Con alas de arcángeles-átomos / Como un anuncio”. Los intranquilos han perdido hasta la posesión del aire; esta afirmación cobra una importancia extrema, si se recuerda que Guillén titulará a toda su obra, la de toda su vida, “Aire nuestro”. Pues bien, aquí dice: “Así vivimos sin saber / Si el aire es nuestro”. No queda sino la incertidumbre: “Quizá muramos en la calle, / Quizá en el lecho”. Y, como la tragedia atómica no termina de producirse, lo que sí ocurre ya es la evasión, el gran adormecimiento que permite la continuación de este estado de cosas tan lamentable. La masa de trabajadores solo espera la hora de terminar sus labores para evadirse del mundo en el que vive. El final del poema debe leerse con cuidado,



no vaya uno a creer que se nos está hablando de la dicha verdadera: “Somos entre tanto felices. / Seven o’clock. / Todo es bar y delicia oscura. / ¡Televisión!”.

3.2 España

En medio de este panorama global, para efectos de esta comparación es esencial detenerse en los poemas que Guillén dedica a la situación en su propio país.

“Despertar español” (2010, pp. 928-932) es un poema dividido en cinco partes. La primera nos plantea la condición de alejamiento físico de Guillén con respecto a su patria.²¹ El título se explica en la primera sección en un ámbito íntimo: el yo lírico ha despertado evocando los recuerdos de su infancia en España. El medio de la evocación es claro: las palabras. Pero también nos plantea un propósito: el servirse de esas palabras en un idioma que es el de sus compatriotas para entenderse con estos y “llegar a ser el hombre a que mi esfuerzo tiende” (p. 928). Esto último aparece como una pregunta; no sabe si lo logrará, y más adelante veremos que ese hombre buscado con esfuerzo es uno que mira a su país con optimismo. Aquí termina la primera parte del poema.

La segunda parte comienza con una exclamación dolorosa por la patria, que tiene malos padres y malos hijos. Pero enseguida estos calificativos se atenúan: “O tal vez nada más desventurados” (p. 929). Guillén opta por cierta tibieza; no obstante, alude a ese “ámbito despótico” que impide a los españoles “vivir nuestro destino”. Ese destino se desea como un futuro en el que nuevas voces den cuenta de la luz que alumbra a la patria, y se le juzga incierto: “Y alumbrarán los ojos de otros hombres / –Quién sabe– y sus hallazgos” (p. 929). Sin embargo, la tercera parte parece curada de dudas: el futuro no puede dejar de ser. Implica cambio y permanencia a la vez y se lo identifica con un río; la evocación de Heráclito es clara. No lo es el hecho de que ese futuro se califique aquí como “incógnito” y “libérrimo” a la vez: si se le desconoce, ¿cómo se puede afirmar que la libertad existirá en él?

²¹ Guillén salió de España en julio de 1938. Regresó brevemente por primera vez en 1949, pero sus labores docentes en universidades del extranjero lo mantenían bastante alejado. Se verá que parte de su obra no contribuyó a que él tuviera una gran acogida en la España de Franco. Morirá en Málaga, tras abandonar, ya anciano, la docencia, y también tras la muerte del caudillo. Para ahondar en la temática del exilio en Guillén, véase Fimiani (2014).



La cuarta parte de algún modo rectifica, al insistir en que el futuro de España dependerá de la voluntad de los propios españoles, por un lado: “Y todo, todo en vilo / En aire / De nuestra voluntad” (p. 931). Entendemos que el Guillén más vehemente solo a veces expresa como hechos lo que sabe que en el fondo son deseos. Por otro lado, España también se halla en el mundo amenazado del que, como vimos, Guillén se ocupa en *Clamor*: “Esa incógnita España no es más fácil / De mantener en pie / Que el resto del planeta” (p. 931). Al final, la quinta parte vuelve tímidamente sobre las responsabilidades, pues habla en los términos más generales posibles: “Errores y aflicciones. / ¡Cuántas culpas!” (p. 932). El poema se cierra en donde comenzó: afirmando el recuerdo del blanco muro de España (hay un epígrafe lorquiano).²² Hablar de un muro blanco no es gratuito; lo interpreto como una alusión a la luz de la infancia evocada pero también como a un límite que el poeta se pone: “No quiero saber más”, confiesa, y expresa el cumplimiento de su deseo de mirar a su país positivamente no importa lo que pase. Es ahora el hombre que al principio quiso ser: “¡Durase junto al muro! / Y no me apartarán vicisitudes / De la fortuna varia” (p. 932). Más allá de los vaivenes de la historia, el poeta –para terminar, al menos– confía en una España más perdurable e iluminada.

Hay mucha más beligerancia en el segundo poema que me propongo comentar. Se titula “Potencia de Pérez” (2010, pp. 576-589). Ahora bien, conviene tener claro desde el principio que este es un texto “aplicable” a España, sin duda, pero que no solamente remite a ese país. No lo excluye de ningún modo, pero podría leerse como un poema dedicado también a hablar sobre otras dictaduras, que al momento de escribirlo (entre 1951 y 1956) no son de dominio español exclusivo. Por la participación del clero, debería pensarse que Guillén no alude a los países socialistas, pero sí podría tratarse de países latinoamericanos. El caso es que el texto habla sobre España, pero, como no la menciona, habla también sobre países con realidades semejantes. Guillén prefiere elaborar una visión de las tiranías digamos que inclusiva: hablará de que lo caracteriza a muchas, no solo a la española.

Aunque se trata de un poema muy extenso, de nueve partes, por su gran coherencia interna es posible comentarlo con cierta brevedad. En la primera parte describe el camino por el cual el Jefe obtiene el poder: la violencia extrema. Tras el masivo exterminio de sus

²² “¡Oh, blanco muro de España!” (Guillén, 2010, p. 928).



opositores, el Jefe declara la paz y se proclama el ungido de Dios para mandar. Se sataniza a los enemigos al tiempo que se idolatra al Jefe. La segunda parte describe el funcionamiento de la tiranía: mantenimiento por medio de la fuerza de un único orden y una única verdad de los que nadie osa separarse. La presencia militar es constante y la disidencia se ataca sin dilación. En la tercera parte, se expone la participación de otro aliado de la tiranía: la burocracia. Esta interviene en forma de coro que declama: “La ley levanta / Frente al oficial cacumen / La sacrosanta / Letra que todos consumen. // No se interprete la Letra. / Su cuerpo mismo es sagrado. / Si una mente la penetra, / Se nos desploma el Estado” (p. 580). Le sigue, en la cuarta parte, el coro de la policía, el cual parece diferenciarse del cuerpo militar por cumplir con alguna discreción sus deberes, sin embargo, son igualmente brutales, ya que incluyen tortura y muerte. La quinta parte se aleja de los coros (que volverán) para dar cuenta de algo que caracteriza el habla propia de esos coros: su tendencia a repetirse, hasta que su “verdad” redundante logra acallar cualquier otra voz. En la sexta parte se escucha al coro del partido; surge aquí el brazo propiamente político del tirano, una organización “de largo alcance y botín”, que solo admite una línea de pensamiento y así afianza su poder y sus negocios: “Somos los únicos amos / Del presente y del futuro” (p. 584). El coro de clerecía interviene en la séptima parte, para afirmar su complicidad con el tirano mientras se presentan como quienes ostentan la voz de Dios en la tierra. No desprecian el enriquecimiento ni la condena al hereje. La octava parte describe un desfile en el que participan todos los coros para festejar al tirano; es el momento supremo en que se consolida la verdad única, que en realidad es una mentira. Así sintetiza Guillén el desfile que propaga la falsedad: “Un dos, ficción, un dos, ficción, un dos” (p. 587). Con esta imagen sonora del paso militar unido a la mentira termina la octava parte.

La novena y última parte retrata primero al tirano, en quien se señala su soledad en medio de la pompa con que es celebrado, lo que incluso le confiere cierta irrealidad a su persona.²³ Y aquí es donde surge Pérez, el potente Pérez que anunciaba el título. Es el pueblo, el ciudadano común y corriente, un don nadie también, pero que al fin representa a todos los que no forman parte de los coros anteriores. A este Pérez necesita el tirano dominar, pues es la mayoría. El final del poema apunta al hecho de que tal afán de dominación conducirá a la

²³ Es inevitable recordar la elaboración de la figura del tirano que hará García Márquez en *El otoño del patriarca*.



catástrofe: no dudará el tirano a la hora (futura) de preferir la destrucción generalizada antes que abandonar el poder sobre Pérez. Suena aterrador, pues pinta a la muerte por doquier. Pero recuérdese el título: “Potencia de Pérez”; leído en clave aristotélica, Guillén está expresando que el final de la tiranía, si no en acto, sí en potencia, está en manos del pueblo.

3.3 La esperanza

Parece escrito en el ADN guilleniano el guardar alguna esperanza.²⁴ Algo de esto se ha visto hasta ahora, pero, para mejor demostrarlo, quisiera comentar uno de los poemas en los que Guillén plantea un final optimista luego de ocuparse de un tema rotundamente negativo. Se trata de “La sangre al río” (2010, pp. 960-965), texto dedicado a la guerra civil.

El poema, tras expresar una duda acerca de sí mismo, pues al hablar volverán los dolorosos recuerdos de una cruenta lucha ya terminada, establece que “la memoria exige claridad” (p. 960). Así pues, se lanza: “Llegó la sangre al río. / Todos los ríos eran una sangre, / Y por las carreteras / De soleado polvo / –O de luna olivácea– / Corría en río sangre ya fangosa” (p. 961). A partir de aquí, no para en pintar los horrores que se multiplicaron. Dos aspectos me resultan notables: primero, Guillén no toma partido al describir la guerra. El odio que ambos bandos manejan le aterra por igual y hasta afirma que todos los que luchan creen que hacen lo correcto: “Doble Causa en conflicto irreductible, / Doble faz de este Jano que se muere, / Y jadea, jadea” (p. 963). Segundo (lo cual puede resultar contradictorio con lo primero), al llegar al momento de describir el final de la guerra, asegura que la paz se ha afirmado sobre la mentira, sobre el crimen, incluso: “Ésta es la paz: el crimen de la paz” (p. 964). Tal vez no sea contradictorio, pero solo si tenemos en cuenta que Guillén establece una separación entre los combatientes del bando ganador y su jefe, el tirano, junto al resto de su clan (los que, podría decirse, quedaron bien descritos en los coros de “Potencia de Pérez”). Tal separación no es evidente (al menos en este poema), pero, más que ello, me interesa resaltar el renacer futuro que se plantea al final. “¿Años perdidos? Nunca”, dice. “¿A la nada se llega? / No es accesible término” (p. 965), dice también. Las preguntas indican dudas, pero

²⁴ Críticos como Francisco J. Díaz de Castro han llegado a hablar de que toda la poesía guilleneana “proviene de un connatural vitalismo de signo afirmativo” (1994, p. 4).



las respuestas, optimistas, las despejan. Después de tanta sangre, “La vida / Con su voracidad, infatigable, / Espera, dúctil, vuelve a las andadas” (p. 965). Enseguida menciona que la Historia nunca termina y da a entender que, con el tiempo, veloz, vendrán más hombres. La esperanza está sembrada.

4. Comparación y conclusiones

La comparación de *L'état de siège* y *Clamor* concluye así:

- Ambos textos representan un viraje filosófico en las obras de sus autores. En el caso de Camus, es apenas un viraje más, que en el fondo solo culmina el que se había iniciado con *La peste*.²⁵ En el caso de Guillén, el cambio es mucho más marcado respecto de su obra anterior, y ciertamente no había nada en esta que lo anunciase.
- Ambos condenan la presencia de los tiranos de los tiempos de post-guerra, a los que retratan sirviéndose de la violencia para conseguir y mantener el poder. A su modo, cada cual elabora la figura del dictador cruel, despiadado. Camus recurre a una estrategia de inspiración kafkiana, espeluznante sin ser espectacular, pues el poder se sirve de una eficiente secretaria, que es la muerte. El tirano instaure una especie de burocracia mortífera. Guillén, por su parte, es más locuaz acerca de la violencia, a la que retrata con mucho mayor detalle para expresar su horror ante ella.
- Ambos creen que los tiranos tienen mucho en común y, aunque estén haciendo alusión específicamente al tirano español, no creen que este sea sino un caso más de un tipo cuyo comportamiento y estrategias se repiten en relación con los demás tiranos.
- Ambos sostienen que los pueblos tienen en sus manos la posibilidad de librarse de estos tiranos. Camus lleva ventaja sobre Guillén en este aspecto, puesto que afirma tajantemente que superar el miedo ante la violencia promovida por los tiranos es la vía para hacerlo. Además, Camus rescata el rol de la heroicidad (Diego) a la hora de dar ese paso liberador. Guillén, en cambio, no tiene una idea precisa de cómo actuar; ninguna recomendación hay en concreto para que el pueblo (Pérez) pase de la

²⁵ Difiero de Michel Onfray, que plantea este cambio como iniciado desde *L'étranger* (2012, p. 344).



potencia al acto: simplemente afirma que la historia nunca acaba, y no se puede dar por concluida en el capítulo de las tiranías. Pérez, por su parte, no presenta ningún rasgo heroico.

- Si bien ambos textos pintan un panorama de la post-guerra desolador, Guillén pone el énfasis en la guerra fría. Para él, ese problema es mayor que cualquier otro, pues amenaza la supervivencia de la raza humana. Su visión tiende a ser más global que la de Camus, quien, si bien no podría tacharse de “localista” (ya se ha visto que mira no solo hacia un tirano, sino hacia todas las tiranías), no pone el énfasis en la guerra fría. Esto puede explicarse por el hecho de que el texto camusiano que he estudiado es de 1948, mientras que *Clamor* se escribió a través de bastantes más años posteriores.
- En ambos casos, los tiranos no están solos, sino que vienen acompañados de secuaces que hacen posibles sus actuaciones. Camus identifica estos secuaces en el ámbito militar, burocrático y eclesiástico; Guillén, por su parte, mira un panorama un poco más completo: identifica militares, burocracia y clero, así como cierta policía especializada en espionaje y el partido, el brazo político del tirano.
- Si bien ambos textos se ocupan del agobio de quienes viven bajo el terror de las tiranías, Guillén amplía su visión (más global, como he dicho) al mundo en general, o más bien al occidente capitalista (sea que viva o no en dictadura) para retratar un estado de intranquilidad y enajenación, en el que confluyen el temor de la guerra y la alienación en el trabajo. Guillén demuestra una mayor conciencia acerca de que la organización económica capitalista, que receta el ciego consumismo apresurado, es otra suerte de tiranía, incluso en los estados democráticos. Camus pasa por alto los factores económicos a la hora de mirar el mundo: sus alusiones a la pobreza de las mayorías existen muy brevemente y no constituyen el núcleo de su denuncia. Aunque hay que decir también que Guillén está mucho más preocupado por la enajenación que por la pobreza o la desigualdad en el mundo.
- Si bien Guillén resulta entonces más al tanto de los factores económicos que Camus, el primero se muestra especialmente desconcertado a la hora de señalar quiénes son los que manejan el poder tras bambalinas en el mundo de la post-guerra. Llega incluso a considerar una actuación mágica de los poderosos, tanto para esconderse como para imponerse. Camus, por el contrario, hace ver al enemigo (que él mira, eso sí, limitado



al enemigo político, sin visualizar al poder económico) como carente de ningún poder sobrenatural: cuando Diego se enfrenta a “la Peste”, este debe admitir que no cuenta con ningún poder extraño.

- Las limitaciones impuestas por los tiranos de la post-guerra, en el caso camusiano, se concentran en la reducción drástica de la libertad. Guillén censura la reducción de la libertad que efectúan los tiranos menos que el miedo generalizado en que se vive allí donde hay tiranos y donde no los hay. Aquí probablemente sea donde más difieren: para Camus, el miedo es superable cuando se lo encara; Guillén, por su lado, solo se aferra a la esperanza de que sea posible superar el miedo en algún momento del futuro. Camus se muestra retador en su afán de libertad; Guillén se muestra esperanzado de librarse del miedo.

5. Literatura consultada

Camus, A. (1959). *Noces, suivi de L'été*. Paris: Gallimard.

Camus, A. (1982). *La peste*. Paris: Gallimard.

Camus, A. (1984). *L'étranger*. Paris: Gallimard.

Caraway, J. E. (1992). Albert Camus and the Ethics of Rebellion. *Mediterranean Studies*, 3, 125-136. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41166823>

Ciplijauskaite, B. (1963). “Clamor” a la altura de las circunstancias. *Revista Hispánica Moderna*, 29(3/4), 290-297.

Cuquerella Madoz, I. (2013). Albert Camus et la réflexion sur le terrorisme aujourd'hui. *Synergies*, 6, 175-186. Recuperado de http://gerflint.fr/Base/Espagne6/Article12Inmaculada_Cuquerella.pdf

Davis, J. C. (s. f.). Albert Camus' Response to a War-Torn World. The Embodiment of His Ethic in the Liberating Art of Drama. Recuperado de http://www.westmont.edu/institute/conversations/2013_program/documents/davis.pdf



- Dehennin, E. (1974). Continuidad y evolución en la obra poética de Jorge Guillén: los campos semánticos en *Cántico y Clamor*. Centro Virtual Cervantes, AIH (Actas): 319-334.
- Diccionario de la Lengua Española (DRAE)*. (2001). Madrid: Real Academia Española.
- Dostoievski, F. (1983). *Los hermanos Karamázov*. Traducción de Augusto Vidal. Barcelona: Bruguera.
- Guillén, J. (1969). *El argumento de la obra*. Barcelona: Llibres de Sinera.
- Gullón, R. y J. M. Blecua. (1949). *La poesía de Jorge Guillén*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- Harvey, S. (1995). Jorge Guillén: The quest for precision. *Modern Language Review*, 90(3), 659-672.
- Just, D. (2010). From Guilt to Shame: Albert Camus and Literature's Ethical Response to Politics. *MLN*, 125(4), 895-912. Recuperado de <http://muse.jhu.edu/journals/mln/summary/v125/125.4.just.html>
- Letemendia, V. C. (1997). Poverty in the Writings of Albert Camus, *Polity* 29(3), 441-460. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/3235315>
- Olmos, M.A. (2008). Jorge Guillén y la crítica de la oscuridad. Simbolismo e interpretación en Lenguaje y poesía. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 26, 169-192.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2006). *La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén*. España: Editorial del Cardo.
- Stern, D. (1998). The Fellowship of Men That Die: The Legacy of Albert Camus. *Cardozo Studies in Law and Literature*, 10(2), 183-198.
- Vega, M.J. y Carbonell, N. (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.



6. Referencias bibliográficas

- Aguirre-Pérez, F. (2012). El destierro de la historia: la poética del universo auroral y perfecto en *Cántico* de Jorge Guillén. *Hispanofilia*, 16(5), 51-65.
- Alarcos Llorach, E. (Octubre de 1993). La forma como salvación en la poesía de Jorge Guillén. En Francisco Javier Blasco Pascual y Antonio Piedra (Presidentes), *Jorge Guillén, el hombre y la obra. Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*. Simposio llevado a cabo en Valladolid: Universidad de Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- Arboleda, A. (1982). El poeta, un ser para la vida (Aproximación a Jorge Guillén). *El Ciervo*, 31(372), 33-35.
- Baishanski, J. (2004). Vers une meilleure compréhension d'une idée insolite chère à Albert Camus. *Dalhousie French Studies*, 66(Spring), 31-38.
- Camus, A. (1948). *L'état de siège*. Paris: Gallimard.
- Camus, A. (1977). *Caligula suivi de Le malentendu*. Paris: Gallimard.
- Camus, A. (5 de diciembre de 2013). *Pourquoi l'Espagne* [Mensaje en un blog]. La Brochure. Recuperado de <http://la-brochure.over-blog.com/article-camus-pourquoi-l-espagne-121453842.html>
- Díaz de Castro, F.J. (1994). *Jorge Guillén: un poeta de la afirmación*. Palma (Balears): Universitat de les Illes Balears, Lliçó inaugural del curs 1994-1995.
- Eubanks, C.L. y Petrakis, P.A. (1999). Albert Camus and the Symbolization of Experience. *The Journal of Politics*, 61(2), 293-312.
- Fimiani, C. (2014). "Adiós, Europa, te me vas de mi alma, de mi cuerpo cansado, de mi chaqueta vieja": el exilio del "miserable náufrago" Jorge Guillén. *Caracol*, 1(7), 210-227.
- Golsan, R. (1991). Spain and the lessons of history: Albert Camus and the Spanish Civil War. *Romance Quaterly*, 38(4), pp. 407-416.



- Guérin, J. (2013). Le théâtre de Camus, hier et aujourd'hui. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 113(4), 815-831.
- Guillén, J. (2010). *Aire Nuestro. Cántico. Clamor*. Edición crítica de Óscar Barrero Pérez. Primer tomo. Barcelona: Tusquets.
- Nancey-Quentin de Gromard, M-G. (2013). L'état de siège : un théâtre de la cruauté. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 113(4), 843-853.
- Onfray, M. (2012). *L'ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*. Paris: Éditions J'ai lu.
- Rey, P.L. (2006). Le pari démocratique d'Albert Camus. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 106(2), 271-284.
- Sterling, E.F. (1986). "La peste": Cottard's Act of Madness. *College Literature*, 13(2), 177-185.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)