

Albert Camus: traductor

María Elena ISIBASI POUCHIN
Universidad Nacional Autónoma de México

Albert Camus ha sido, sin duda alguna, uno de los autores franceses del siglo XX más leídos. Sin embargo, pocos son los estudios que abordan su quehacer de traductor. En búsqueda del lenguaje trágico propio de la época en que vive, Camus se aventura en la traducción y adaptación de dos obras españolas de los Siglos de Oro, de una obra de Dino Buzzati y finalmente de una de William Faulkner. El resultado, en ocasiones más creativo que fiel, da cuenta de su propia poética.

PALABRAS CLAVE: Camus, traducción, tragedia, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Buzzati, Faulkner.

There is no doubt Albert Camus has been one of the 20th century French writers most widely read. However, few studies explore his work as a translator. Camus, in search of the tragic language that pertains to his times, embarks on the translation and adaptation of two Spanish Golden Age literary works, another by Dino Buzzati, and finally, one by William Faulkner. The outcome, sometimes more creative than faithful, speaks of his own poetics.

KEY WORDS: Camus, translation, tragedy, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Buzzati, Faulkner.

Mucho se ha dicho sobre Albert Camus como filósofo, novelista y dramaturgo, y por supuesto en estos últimos meses las referencias a este autor fundamental sólo han aumentado en el marco del centenario de su nacimiento. El propósito de este artículo no es repetir lo que la crítica ha expresado; se trata de presentar a este escritor francés en uno más de sus quehaceres, uno mucho menos estudiado y sin duda desconocido para muchos de los lectores no especializados. Me refiero, como lo indica el título de este trabajo, a su quehacer de traductor.

Si se toma en cuenta únicamente la acepción más tradicional del término “traducción”, a saber la expresión “en una lengua de lo que está escrito o se ha expresado antes en otra”, se puede decir que Albert Camus sólo produjo dos traducciones. La primera de *Cant espiritual* de Joan Maragall, publicada en *Le cheval de Troie* en 1947, en colaboración con Pere Pagés, mejor conocido como Víctor Alba, en la etapa francesa de su exilio, y la segunda de *The Last Flower* de James Thurber, una “parábola

en imágenes” como indica el título en francés, publicada por Gallimard en 1952; ambas traducciones son curiosidades de librero o de crítico obsesivo, difíciles de encontrar en bibliotecas y dejadas al olvido después de su aparición histórico-coyuntural.

Otra sería la suerte de sus mal llamadas “adaptaciones” teatrales, de Calderón de la Barca, Lope de Vega, Dino Buzzati y William Faulkner. Prueba de ello es su inclusión en las obras completas de Camus, en la colección de *La Pléiade*. Y digo “mal llamadas” porque la labor de Camus no se limitó a la adaptación; sería más justo hablar de actualización, de reescritura y por supuesto de traducción entendida no sólo como transposición formal, sino como transposición temática. Se debe pues ampliar el entendimiento del término.

Entre 1953 y 1957 Camus traduce y adapta cuatro obras, dos son de la tradición española, una contemporánea italiana y una norteamericana. En un periodo de cuatro años de silencio en su producción dramática creativa, el escritor francés se ejerce en el género, en búsqueda del lenguaje trágico que siente falta a su época. Esta búsqueda comienza a concretarse casi por coincidencia, pues *La Dévotion à la croix*, traducción de Calderón de la Barca, la primera que emprendió Camus, es el resultado de una petición, un “encargo”, que Marcel Herrand, célebre director de escena y director del Festival de Angers, le hace al escritor francés para la emisión del Festival de 1953. No es que la obra de Calderón no fuera conocida por el público francés o que no hubiera sido traducida anteriormente a esta lengua, sino que Herrand buscaba que la obra de Calderón fuera nuevamente representada en condiciones análogas a las originales, si es que esto es posible. El propio Camus explica en su prólogo a la traducción que “elle [la versión] vise surtout à fournir un texte de représentation, écrit pour des acteurs. Autrement dit, elle cherche à faire revivre un spectacle, à retrouver le mouvement de ce qui fut d’abord une pièce jouée devant des auditoires populaires, une sorte de mélodrame religieux enfin, à mi-chemin des mystères et du drame romantique” (Camus, *La dévotion*: 515).

Camus dice, ahí mismo, ser fiel y “reproducir todos los diálogos de Calderón”, pues concuerda con Herrand en que no sólo se trata de “una obra de arte extravagante”, sino de una que goza de “juventud y actualidad”. No podría decirse que no hay fidelidad en la traducción, aunque sí debe reconocerse que en la “actualización” hay cierto nivel de invención necesaria para cumplir con el objetivo del director de escena. Bien podría haber sido una traducción emprendida por propia voluntad, pues Camus no es ajeno a la cultura y a la lengua españolas por el origen de su madre. Además, algunos de los temas presentes en *La Devoción de la cruz* se desarrollan también en la obra creativa de Camus o en términos de John Philip Couch: “it [la obra] combines other themes which at one moment recall *L’Étranger*, such as the alienation of Eusebio from society, or *Caligula*, as in the violent, almost sadistic love between Eusebio and Julia, but the puzzling theme of the grace of the Cross, with its odd mixture of the miraculous and fantastic, might be said to appeal to the Spanish side of Camus’ nature, or as Camus might himself phrase it, his ‘African’ side” (31).

Camus reconoce en el prólogo mencionado que “la grâce qui transfigure le pire des criminels, le salut suscité par l’excès du mal sont pour nous, croyants ou incroyants, des thèmes familiers” (Camus, *La dévotion*: 515). Advierte que *La Devoción de la cruz* está lejos de ser una tragedia pues al tratarse de “un misterio cristiano”, el orden divino no acepta oposición, sólo admite la falta y el arrepentimiento (“la faute et le repentir”; Camus, “Sur l’avenir de la tragédie”: 1122), es decir, que no hay esa tensión que caracteriza a la tragedia, según el autor. Sin embargo, la traducción de obras de los Siglos de Oro español le sirven como “ejercicios” hacia el lenguaje trágico moderno. Lo trágico como resultado de un destino inapelable, presente en los clásicos griegos pero también en el teatro de los Siglos de Oro español y en Shakespeare —a quien Camus cita varias veces en el prólogo a *Le Chevalier d’Olmedo* y que toma como ejemplo en su conferencia “Sur l’avenir de la tragédie”, dictada el 29 de abril de 1955 en Atenas—, es un elemento que, desde la perspectiva camuseana, se ha perdido y que es necesario recuperar a toda costa. La traducción representaba para él un ejercicio más, un experimento más, que lo acercaría a la tragedia del siglo xx.

La segunda obra de teatro española traducida por Camus fue *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, (re)traducida también para el Festival de Angers, aunque en 1957. Responde al mismo objetivo que *La Dévotion à la croix*: ofrecer un texto de representación a los actores franceses del siglo xx. En esta ocasión, la elección del texto a traducir sí fue de Camus, además de que fue él quien dirigió la puesta en escena. En el prólogo a la traducción ahonda un poco más sobre las estrategias traductológicas y justifica algunos de sus cambios argumentando que el teatro español, y específicamente Lope de Vega, a menudo sacrifica la psicología de los personajes en favor del movimiento y la acción, por lo cual, desde su perspectiva, se mantiene fiel a este espíritu a pesar de aligerar algunos pasajes demasiado barrocos, en su opinión, para la representación y la idónea recepción en la Francia de los años cincuenta (“Avant-propos”: 171-172). La historia de la obra de todos conocida —el tema amoroso que recuerda *Romeo y Julieta*, los celos convertidos en odio y el destino, nuevamente, que lleva a un desenlace trágico— permite a Camus tomarse ciertas “libertades” sin llegar a ser infidelidades, todo con el objetivo de revitalizar una obra universal que transmita aún lecciones no previstas en su creación, como diría Jean Canavaggio (cit. en Dengler: 1391). Tanto *La Dévotion à la croix* como *Le chevalier d’Olmedo* recibieron muy buenas críticas y fueron un éxito taquillero en el Festival d’Angers, además de que permitieron se hiciera visible la faceta de traductor de este escritor que ya para entonces era célebre por sus ensayos y sus novelas.

Entre la traducción y representación de estas dos obras españolas, Camus se aventura en otras dos, diametralmente distintas aunque compartan algunos puntos temáticos evidentes. La primera, *Un cas intéressant*, traducción de *Un caso clínico* de Dino Buzzati, es sin duda un “caso interesante”: se trata de la traducción de un texto que a su vez es derivado de una *nouvelle* intitulada “Sette piani”, publicada en 1937 en la revista *Lettura*. A petición del director de escena Giorgio Strehler, Buzzati la adapta al teatro y es finalmente representada en el Piccolo Teatro de Milán en 1953. Ganadora

del premio San Vicente, la pieza es puesta en Buenos Aires, Montevideo y São Paulo, traducida al alemán y representada en Berlín, en 1954.

La obra de teatro llegó al mundo francés de manera misteriosa: el conocido director de escena George Vitaly recibió una primera versión traducida al francés de manos de una “mujer” que trabajaba en la UNESCO, versión que entregó a Camus, a finales de 1954, al considerar la obra merecedora de su “adaptación”. Desde la primera lectura, Camus decidió llamarla *Un cas intéressant*, y cuenta la leyenda que en cosa de quince días, Camus ya tenía un primer borrador... Sin embargo, se sabe, por una carta de Buzzati en febrero de 1955, que Camus recibió *El caso clínico*, editado por Mondadori en el original italiano, y que la última parte de su trabajo de “adaptación” fue más un cotejo traductológico y un trabajo de edición que otra cosa. En efecto, la versión que propone Camus para su representación en el Théâtre de La Bruyère en marzo de 1955 y su publicación ese mismo mes en *L’Avant-Scène* omite largos pasajes presentes en la primera parte del original, reduce el edificio de un piso y elimina el personaje de la mujer enlutada que teje sin cesar, siguiendo el ejemplo de Strehler, sólo por mencionar los cambios más visibles.

En *Un caso clínico* se representa a un personaje, Giovanni Corte, representante de esa clase consumista empresarial, y quien después de una cita médica de rutina es ingresado para hacerse “más estudios”. La clínica tiene siete pisos, los pacientes menos graves son hospitalizados en el séptimo piso y así, progresivamente, se pasa de uno a otro, hasta el primer piso en donde están los moribundos. El destino fatal se va mostrando poco a poco: Giovanni Corte va a morir; su lucha en contra de lo inevitable lo convierte en un héroe trágico. Corte pasa por cada uno de los pisos y, mediante el lenguaje, se aclara cómo gradualmente el personaje se va separando del mundo, de lo social, y se va alienando y objetivando. Al final, lo único que queda es la soledad, una soledad que se suma a otras soledades presentes simbólicamente en esta clínica llena de enfermos, impedidos de comunicar con el exterior porque han perdido el control, la tutela de sus cuerpos. Ya Buzzati había predicho la imposibilidad de éxito para esta obra: “Il n’a pas eu de succès. Il ne pouvait pas en avoir. Et il ne pourra jamais en avoir. Car c’est une chose qui touche le spectateur et le dérange. [...] C’est une histoire humaine, très humaine, intelligente, très intelligente, à laquelle participe le corps du spectateur. [...] et alors le spectateur se dit: ‘Mon Dieu! Demain, qui sait...?’” (cit. en Novello: 1345).

El fuerte tema de esta pieza —con los cambios de Camus— dividió al público francés. Hubo críticos que la calificaron de “horrible” y “cruelmente sádica” y otros que comentaron que “era una prueba para los nervios”. Con todo la obra demostró lo trágico de manera eficaz y la polémica desatada a partir de la traducción de Camus provocó el interés casi inmediato del editor Robert Laffont de traducir y publicar sistemáticamente la obra de Buzzati.

La segunda obra —fuera de la tradición española— que tradujera Camus pertenece a William Faulkner. A diferencia de la de Buzzati, ésta no llegó a manos del escritor ni misteriosamente ni claramente. La traducción de *Requiem for a Nun* la buscó Camus,

la “persiguió” y la consiguió después de que Herrand expresara su intención de adaptar la novela de Faulkner. Sin duda alguna se trata del trabajo más complejo y al mismo tiempo mejor logrado puesto que en él Albert Camus se involucra personalmente, creativamente.

La génesis de *Requiem for a Nun* es incluso más compleja que la de *El caso clínico*... Se trata de la segunda parte de *Sanctuary* (*Santuario*), novela publicada en 1931 y que conoció un éxito sorprendente en Francia —prueba de ello es su traducción en 1933 y el inicio de la publicación sistemática de las obras de Faulkner en el país galo. Faulkner escribe, junto con Ruth Ford, una adaptación dramática de *Requiem for a Nun*, la cual concluyó Ford, sola, más o menos en la misma época que Camus. La historia trágica de Temple Drake, una joven estudiante que inocentemente escapa con su novio, Gowan Stevens, cuya ebriedad provoca un accidente que desata no sólo la salvaje violación de Temple sino su secuestro y su estancia forzada en un prostíbulo del sur de Estados Unidos, es el hipotexto de *Requiem for a Nun*. En *Sanctuary*, Temple se corrompe y al final, cuando debe relatar frente a un juez cómo murió asesinado un hombre, inculpa deliberadamente a otro que es inocente y que muere por su testimonio. Faulkner retoma los personajes de Temple y Gowan, ocho años después, en un matrimonio infeliz, resultado del sentimiento de culpa de Gowan y de la necesidad de “normalidad” de Temple. El drama se desata cuando la niñera, Nancy, una ex prostituta negra, asesina al bebé del matrimonio pensando que así podrá evitar que Temple abandone a su familia para irse con su amante y así volver al camino del mal. La novela está escrita en tres “actos” introducidos cada uno por un largo prólogo en prosa que relata un periodo histórico particular de la cárcel y la corte. El proceso por el cual pasa Nancy se suma a estas historias con el fin de borrar las particularidades de los diferentes dramas protagonizados por las personas comunes y desconocidas.

Camus consideraba *Sanctuary* una “obra maestra”, así lo registra una carta al *Harvard Advocate* que dedicó un número a William Faulkner en 1951. Ahí el escritor francés dice: “Je suis un grand admirateur de William Faulkner, dont je connais et pratique l’œuvre depuis longtemps. Il est, à mon avis, votre plus grand écrivain” (Camus, “*Requiem*”: 841). Ya en 1933, André Malraux había destacado, en su prólogo a la traducción francesa de *Sanctuary*, “la intromisión de la tragedia griega en la novela policiaca”, pues ahí se encontraba siempre presente “la figura del Destino, detrás de todos los personajes, tanto como la Muerte en el pabellón de moribundos de cualquier hospital” (Malraux: 93). Y sin duda, Camus también notó este rasgo pues saca provecho de la historia de Temple Drake en *Sanctuary* para traducir la historia de la ahora Temple Stevens. Si ella no hubiera provocado la muerte de un inocente con su testimonio, sin duda su suerte en *Requiem for a Nun* habría sido otra. El Destino la persigue hasta que reconoce su responsabilidad en el acto de Nancy Mannigoe, quien, desde su punto de vista simplista e ignorante, sólo buscaba que no se destruyera la pequeña familia Stevens. El Bien y el Mal se confunden como en cualquier tragedia pues, en términos del propio Camus, la diferencia entre tragedia y drama radica en que en la primera cada fuerza es al mismo tiempo buena y mala, y en el segundo, una de las

fuerzas es buena y la otra es mala (Camus, “Sur l’avenir”: 1121). El autor francés declara, en su prólogo a la traducción francesa de la novela, hecha por Coindreau en 1957, que piensa que Faulkner logró resolver, “a su manera” y en el género narrativo, el difícil problema del lenguaje en la tragedia moderna. Como dramaturgo, Camus reconoce haber tenido que eliminar en la traducción/adaptación los largos prólogos en prosa y no haber utilizado sino algunos de sus elementos para la puesta en escena. También reconoce haber “Redistribu[é] ces dialogues à l’intérieur d’une continuité proprement dramatique qui fasse avancer l’action sans jamais cesser de la suspendre, qui souligne l’évolution de chaque personnage et la mène à son terme, qui clarifie les mobiles sans les jeter dans une lumière trop crue et qui, enfin, rassemble dans l’élévation finale tous les thèmes amorcés ou orchestrés pendant l’action” (Camus, “Avant-propos”: 851).

Además, al leer la traducción/adaptación de Camus, se puede ver que desarrolló mucho más el personaje de Gowan Stevens, para quien escribe una escena completa, inexistente en el “original”. Los cambios en la traducción de Camus son numerosos aunque no mayores en tanto que se conserva el “espíritu” de la obra. No sorprende la cantidad de transposiciones pues no sólo se trata del pasaje de una lengua a otra, sino del pasaje de un género a otro, y sobre todo, pienso yo, de una cultura a otra.

De todos es sabido que las novelas de William Faulkner se desarrollan en un espacio americano muy particular en donde las consecuencias de la guerra civil todavía son palpables y el color de la piel sí determina ciertos comportamientos. El escritor estadounidense expresa su universo sureño a partir del habla de sus personajes: refranes, expresiones idiomáticas, entonaciones, etcétera, definen su estilo; todo esto difícilmente traducible a una cultura que desconoce esta atmósfera. Camus traduce lo universal de Faulkner: hace a un lado las descripciones históricas y las posturas morales para dar cabida a otros temas presentes en el autor americano, aunque de manera latente, tales como el adulterio, los celos y la difamación, con el fin de hacerlo comprensible y aprehensible para la cultura francesa, o en términos de Tara Collington, “Camus effectue une transformation radicale de la pièce; il exploite les conventions du théâtre classique afin de la rendre plus compréhensible non seulement pour le public français mais aussi pour un public international qui connaît bien les conventions de ce genre théâtral renommé [la tragedia]” (793).

Un último punto antes de terminar: Camus elimina, según él por cuestiones de lógica teatral, la última intervención de Nancy antes de ser ejecutada, monólogo en el que entra la idea de redención cristiana, tan propia de Faulkner, y que rompería con el equilibrio o la tensión trágica que busca Camus. La redención haría volver a la concepción de Bien contra Mal. Esta “traición” a Faulkner sería una “fidelidad” a su búsqueda de la tragedia moderna y, a fin de cuentas, haría de su versión una más “cotizada” que la adaptación en lengua inglesa, pues su éxito fue mucho más vistoso que el de Ford, y su “re-traducción” a otras lenguas no hizo sino confirmar la universalidad de la versión camuseana.

Es evidente que la traducción para Camus es un ejercicio que practica paralelamente a su creación, y con un mismo fin: encontrar el lenguaje correcto para la expresión

trágica de su época. No sorprende que recurra a otros autores en esta búsqueda... me atrevería a decir que tampoco sorprende que recurra a la traducción como expresión de esta búsqueda puesto que esta disciplina es sin duda la que mejor refleja la tensión trágica: siempre condenada a la imposibilidad y al fracaso, y al mismo tiempo, siempre retomada y practicada por quienes buscamos “imaginarnos felices” en nuestra propia labor de Sísifo.

Obras citadas

- BUZZATI, Dino. 1962. *Un cas intéressant*. Trad. y adap. Albert CAMUS, en *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 625-691. Impreso.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. 1953. *La dévotion à la croix*. Trad. y adap. Albert CAMUS, en *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 513-563. Impreso.
- CAMUS, Albert. [1957]. “Avant-propos à la traduction de M. E. Coindreau”, en Albert CAMUS, *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 850-853. Impreso.
- . [1955]. “Sur l’avenir de la tragédie”, en *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 1117-1127. Impreso.
- . [1951]. “*Requiem for a Nun*. Appendices. Lettre au ‘Harvard Advocate’”, en *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard, 2008. [Bibliothèque de la Pléiade]. 841. Impreso.
- COLLINGTON, Tara. 2007. “‘Une des rares tragédies modernes’: l’adaptation camusienne de *Requiem pour une nonne* de Faulkner”. *University of Toronto Quarterly*, 76: 2. 771-795. Impreso.
- COUCH, John Philip. 1959. “Camus’s Dramatic Adaptations and Translations”. *The French Review*, 33.1: 27-36. Impreso.
- DENGLER, Robert. “*Le chevalier d’Olmedo*. Notice”, en Albert CAMUS, *Oeuvres complètes IV*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 1389-1391. Impreso.
- FAULKNER, William. [1956]. *Requiem pour une nonne*. Trad. y adap. Albert CAMUS, en *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 773-840. Impreso.
- LOPE DE VEGA. [1957]. *Le Chevalier d’Olmedo*. Trad. y adap. Albert CAMUS, en *Oeuvres complètes IV*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 169-233. Impreso.
- MALRAUX, André. 1952. “A Preface for Faulkner’s *Sanctuary*”. *Yale French Studies*, 10: 92-94. Impreso.
- MARAGALL, Joan. 1947. “Poèmes. —*Chant Spirituel. Coupe de Soleil*”. Trad. Albert CAMUS y Pere PAGÈS. *Cheval de Troie*: 2-3. Impreso.

NOVELLO, Samantha. “*Un cas intéressant. Notice*”, en Albert CAMUS, *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 1342-1349. Impreso.

THURBER, James. 1952. *La dernière fleur*. Trad. Albert CAMUS. París: Gallimard. Impreso.