

Albert Camus en Buenos Aires (1942, 1949, 2019)

Albert Camus in Buenos Aires (1942, 1949, 2019)

Cámpora, Magdalena



Magdalena Cámpora

magdalacampora@gmail.com

CONICET / Universidad Católica Argentina,
Argentina

Orbis Tertius

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 1851-7811

Periodicidad: Semestral

vol. 27, núm. 35, e227, 2022

publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 02 Marzo 2022

Aprobación: 23 Abril 2022

Publicación: 02 Mayo 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/81/813167001/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18517811e227>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El artículo analiza ciertas dinámicas culturales entre Argentina y Francia y discute el problema de la omisión de contextos en marcos generales de asimetría cultural, a partir del estudio de tres episodios: la edición de *L'Étranger* y *Le Mythe de Sisyphe* de Albert Camus, en París, en 1942; el viaje de Albert Camus a la Argentina en agosto de 1949, dos meses después de la censura de la puesta de *El malentendido* por el gobierno peronista; los homenajes oficiales convocados en 2019, en Buenos Aires, por los setenta años de ese viaje.

Palabras clave: Albert Camus, Victoria Ocampo, Epistolario, Censura, Asimetría cultural.

Abstract: This article analyses cultural dynamics between Argentina and France and discusses the problem of omission of contexts in asymmetric cultural relations, through the study of three episodes: the edition of Albert Camus's *L'Étranger* and *Le Mythe de Sisyphe*, in Paris, in 1942; Albert Camus's trip to Argentina in August 1949, two months after the censorship of his play *El malentendido* by the Peronist government; the official tributes held in 2019 in Buenos Aires for the seventieth anniversary of that trip.

Keywords: Albert Camus, Victoria Ocampo, Letters, Censorship, Cultural Asymmetry.

Para pensar el breve y frustrado viaje de Albert Camus a la Argentina en agosto de 1949, dos meses después de la censura de su obra *El malentendido* por el gobierno peronista, quisiéramos plantear una serie a partir de tres fechas: 1942, 1949, 2019. Detenernos, en un primer momento, en las circunstancias de edición de *L'Étranger* y *Le Mythe de Sisyphe* en París, en 1942, para luego ir a Buenos Aires, 1949, y analizar el episodio de la censura municipal y la reacción de Camus, que se retira de los eventos oficiales, no participa de las conferencias organizadas por la Cancillería francesa y se instala en casa de Victoria Ocampo, su traductora, editora y amiga. A la luz de esas dos fechas –1942, 1949–, y a raíz de los homenajes oficiales de ese único viaje de Camus a la Argentina, convocados en agosto de 2019 en Buenos Aires, proponemos, por un lado, analizar ciertas dinámicas de las relaciones culturales entre la Argentina y Francia y discutir, por el otro, el problema de la omisión de contextos en marcos generales de asimetría cultural.

PARÍS, 1942: LA EDICIÓN DE L'ÉTRANGER Y LE MYTHE DE SISYPHE

“Hay tres fuerzas en Francia: los bancos, el partido comunista y *La Nouvelle Revue Française*. Empecemos con *La NRF*”: la frase, no se sabe si apócrifa, la habría dicho Otto Abetz, el todopoderoso embajador alemán en Francia en los años de la guerra. Céline lo llamaba “Rey Otto Primero de Francia” y a Francia el “Reino de Otto”; en su honor se nombró en 1940 una de las primeras listas (más de mil títulos) de libros prohibidos. En el preámbulo de la Lista Otto, el Sindicato de Editores franceses se comprometía a la autocensura y, en caso de dudas, a consultar a la autoridad alemana.¹ La frase de Abetz, tan citada,² resume hasta qué punto los alemanes medían el poder simbólico de la literatura en Francia y la consideraban una forma de propaganda más eficaz y sutil que las incursiones de la Propagandastaffel en los diarios de la tarde. La intervención casi inmediata, tras la debacle de junio 1940, de *La Nouvelle Revue Française* y la presión sobre Gallimard (que la editaba) indican una justa evaluación del poder que la revista de Gide, Valéry, Rivière y Paulhan había ganado, en el período de entreguerras, como espacio de consagración literaria en la alta cultura europea (Cérisier 2009; Sapiro 1999, pp. 377-388). Rápidamente los alemanes negocian con Gaston Gallimard la reapertura de *La NRF* bajo la dirección de un escritor que les resulta afín, Pierre Drieu La Rochelle.³ Entregar la revista era la única forma de que la editorial permaneciera abierta;⁴ *La NRF* será la única revista literaria que los alemanes autorizan en zona ocupada. De este modo, a partir de junio 1940, en medio de la confusión y la complejidad de las posiciones, París y los escritores que en ella permanecen arman un escenario que se materializa en decorados identificables: las editoriales “arianizadas”, *La NRF* intervenida o la Librairie Rive Gauche, en el ángulo del Boulevard Saint-Michel y de la Place de la Sorbonne, con la Universidad al fondo (*fig. 1*). Inaugurada en abril de 1941 y financiada por el poder de Ocupación, la librería fue pensada como un centro de propaganda de Alemania y de cierto discurso sobre Francia en Europa, en sintonía con las políticas colaboracionistas de Vichy. De este proceso la incipiente Resistencia tiene plena comprensión, lo que explica varios ataques contra la librería y la explosión, en noviembre de 1941, a las siete de la mañana, de dos bombas que vuelan vidrieras, stocks de libros y propaganda.⁵ En el curso del próximo año, en otras operaciones, los miembros de esa acción serán ejecutados: lejos estamos de “las batallas incruentas” del sistema literario francés de las que solía burlarse Borges en la posguerra.⁶

FIGURA 1

*Librairie Rive gauche, 1941*

Los archivos del aparato institucional y burocrático armado por los alemanes para poner al mundo cultural francés al servicio del Reich han sido estudiados en detalle por Gérard Loiseaux (1984), por Pascal Fouché (1987), por Gisèle Sapiro (1999). El Instituto Alemán y el grupo Schrifftum (‘literatura’) de la

Propagandastaffel de París son los principales centros de una estrategia de seducción y de coacción que, como escribe Sapiro (1999, p. 22), desestructura violentamente el campo literario nacional y ataca de lleno su autonomía. Para llevar a cabo este proceso de reorganización que pretende “normalizar” la vida literaria durante la Ocupación, los alemanes entienden con pragmatismo que hay que operar sobre los medios de producción. Muy simplemente: acaparar el papel que escasea, distribuirlo o negarlo según los propios intereses y con esto generar un mecanismo de autocensura del que el preámbulo de la lista Otto es una muestra. Perversamente el sistema impone una autoregulación, por parte de los editores franceses, de las ideas que se publican. Vercors, el editor de las clandestinas Éditions de Minuit, lo dirá retrospectivamente en 1990: a los editores parisinos les tocaba “obedecer o desaparecer” (Reichman 2008, p. 62). En 1942, el volumen de papel concedido a los editores representa el 15% de lo que consumían antes de la guerra. Lo que llega a las librerías, durante la Ocupación, ha pasado por muchas cribas de vigilancia, externas e internas.

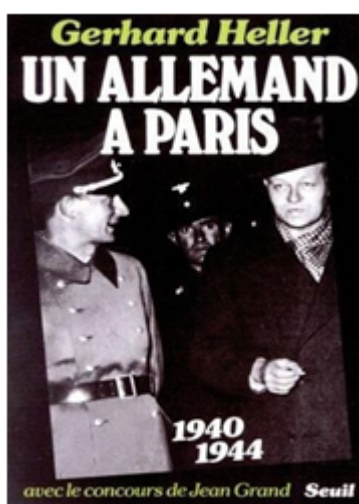
¿Qué implica publicar en Francia en el año 1942, con París y los dos tercios del territorio ocupados por los alemanes, con el régimen de Vichy manteniendo la apariencia de un gobierno libre y autónomo? En realidad, la pregunta es: ¿quiénes pueden publicar? Hay respuestas inmediatas, que dependen de la legislación vigente. No publican los autores judíos, porque lo prohíben las leyes sobre el Estatuto de los Judíos promulgadas por el racismo de estado del régimen de Vichy, en 1940 y 1941; no publican los autores de nacionalidad “aliada” ni los autores exiliados o bloqueados fuera de Francia (Aron, Breton, Saint-John Perse, Caillois, Romain, Maurois, Maritain, etc.). Tampoco publican, por decisión propia, algunos de los autores que han pasado a la resistencia, como por ejemplo René Char. “No publicaré –le escribe a su amigo Francis Currel en 1941– hasta que no haya sucedido algo que dé completamente vuelta la innombrable situación en la que estamos hundidos. Los motivos me vienen en parte del increíble y detestable exhibicionismo que muestran tantos intelectuales desde junio de 1940” (Char 1983, p. 632). Otros escritores resistentes, entre los que se cuenta el propio Camus, publican en revistas clandestinas que circulan por la zona no ocupada: *Poètes casqués*, *Confluences*, *Fontaine*, *Chants du Franc Tireur*, *Poésie* (41-42-43); famosa es la antología preparada por Pierre Seghers, Paul Éluard y Jean Lescure, *L'Honneur des poètes*.⁷ A partir de diciembre de 1943, Camus integra el periódico clandestino *Combat* (Guérin 1990). Crece además una red editorial externa a la ciudad de París, que históricamente concentra la producción de impresos: en zona libre (las clandestinas éditions de Minuit fundadas por Jean Bruller y Pierre Lescure); en Argel (Edmond Charlot, el primer editor de Camus⁸); en Nueva York (French Pantheon Books, fundada por Jacques Schiffrin, el inventor de La Pléiade que dirigía en Gallimard y que se había exiliado por la demanda de “arianización” de las empresas); en Buenos Aires (Victoria Ocampo, Roger Caillois, la colección La porte étroite y las *Lettres françaises*).

En esta densa coyuntura, publicar o no publicar en zona ocupada, con la autorización del ocupante, adquiere una innegable dimensión política.⁹ El 19 de mayo de 1942, *L'Étranger* aparece en las vidrieras de las librerías parisinas, con el sello de Gallimard. La tirada inicial es de 2750 ejemplares –un número notable en la penuria de papel de la época– y será casi duplicado ese mismo año con una segunda tirada de 4500 ejemplares. Hay libros que sufren hasta ver el día, grandes libros que son rechazados en su tiempo; no es el caso de *L'Étranger*, que recorre un camino excepcional gracias a padrinos poderosos que le abren las puertas de la editorial más prestigiosa de Francia a un novelista *pied-noir* de veintisiete años, que en ese momento vive en Oran. Ese camino es conocido:¹⁰ el manuscrito, terminado en París en mayo de 1940, viaja con Camus a Oran en febrero de 1941 y sigue siendo revisado por su autor. En Argel, Camus había publicado *La Révolte dans les Asturies*, *L'Envers et l'Endroit* y *Noces* con el librero y editor Edmond Charlot, que generosamente le aconseja publicar la novela en París.¹¹ Pascal Pia (Camus-Pia, 2000, p. 73-76) con quien Camus había trabajado en el diario *Alger Républicain*, recomienda el libro a Malraux, que lo lee en mayo de 1941: “El correo trae una mañana un manuscrito: *L'Étranger*, de Camus, aquel joven que hizo la puesta en Alger de *Le Temps du mépris*. André lo lee de un tirón. Reaparece, contento, apurado. ¿Quién va al correo? Manda el manuscrito a Raymond Gallimard [*hermano de Gaston*] con este comentario: *Importante*” (Grégoire 2009, p. 49). Pia y

Malraux contactan a Jean Paulhan, poderoso consejero de Gaston Gallimard aunque ya no dirija *La NRF*, en manos de Drieu. En su informe sobre *El Extranjero* para el comité de lectura de Gallimard, Paulhan escribe: “Es una novela con mucha clase, que empieza como Sartre y termina como Ponson du Terrail. Aceptarla, sin lugar a dudas” (Grenier en CNL 1990, p. 18).

Tomada la decisión de publicar, queda el escollo de la censura. El libro debe obtener la visa de las autoridades de Ocupación (el Gruppe Schrifttum de la Propagandastaffel); esa visa depende del Sonderführer Gerhard Heller, joven nazi de treinta y dos años en quien ha recaído, como escribió Loiseaux, el solemne deber de regular la vida literaria en Francia.¹² En 1981, el antiguo censor publicará sus incómodas memorias en Seuil: responden al sugestivo título de *Un alemán en París 1940-1944*; en la tapa aparece Heller con uniforme nazi, en el regreso de uno de los viajes de escritores colaboracionistas a Alemania: a su lado, Drieu La Rochelle (fig. 2). Allí Heller cuenta cómo leyó de un tirón el manuscrito de *El extranjero*:

FIGURA 2



Gerhard Heller, *Un allemand à Paris* (Paris, éd. du Seuil, 1981)

No conocí a Camus, pero ayudé a facilitar la publicación de su obra. Gallimard quería saber lo que yo pensaba del libro, si acaso constituía una violación a la regla de autocensura instituida entonces entre editores y autoridades alemanas. [...] Me puse a leer el manuscrito, cuando lo terminé eran las cuatro de la mañana. Estaba deslumbrado y me parecía que ese libro aportaba un tono nuevo a la literatura francesa. Esa mañana misma llamé a Madeleine Boudot-Lamotte [secretaria de Gallimard] y le comuniqué mi acuerdo total, proponiéndole mi ayuda en caso de dificultades para obtener todo el papel que fuera necesario. (Heller 1981, p. 157)

Drieu, por su parte, siempre ávido de conseguir textos para *La NRF* que ahora todos evitan, quiere publicar *El extranjero* por entregas.¹³ Por consejo de su amigo Pascal Pia,¹⁴ Camus rechaza la propuesta; también le niega la publicación de avances de *El mito de Sísifo*. Malraux impulsa y obtiene la publicación conjunta de la novela y del ensayo que funcionan, dice, como un díptico. En febrero de 1942, Raymond Queneau, entonces miembro del comité editorial de Gallimard, le hace llegar una carta a Camus, donde en *post scriptum* habla de una “dificultad local” en el ensayo: se trata del capítulo sobre Kafka, que hay que quitar porque Kafka es judío (CNL 1990, p. 32; Todd 1996, p. 285; Camus 2006, p. 1273). Pascal Pia lo incita a publicar el libro sin censura alguna en Suiza.¹⁵ Sin embargo, Camus acepta el recorte y la edición de Gallimard de octubre 1942 de *Le Mythe de Sisyphe* aparece amputada del capítulo sobre Kafka; para su remplazo Camus escribe un texto sobre Dostoievski y el suicidio. En agosto de 1943, Camus publicará por separado su estudio sobre Kafka en zona sur, en la revista clandestina *L’Arbalète* de Lyon.¹⁶

Sartre decía que el período de la Ocupación había planteado de modo excepcional el problema de la libertad del intelectual: “Jamás fuimos tan libres como durante la Ocupación alemana” (1944, p.1), escribe, en la

medida en que la absoluta restricción que suponía el régimen obligaba a elegir, a experimentar la propia libertad en cada palabra, en cada acto. Lottman, más descarnadamente, pregunta: “Quiénes alcanzaron la celebridad en los años 1940-1944, ¿se dieron cuenta de que su carrera se aprovechaba del vacío creado por los nazis? ¿De que había escritores prisioneros, personas internadas en campos de concentración, impedidos de hablar, de escribir, de publicar?” (1994, p. 265). Gisèle Sapiro habla de “elecciones bajo restricción”, en un contexto donde jugar un doble juego es un modo de subsistencia y una forma de resistir: Paulhan, editor de la revista clandestina *Les Lettres Françaises* y editor en Gallimard (Ver Sapiro 1999, pp. 474-490); Gallimard, que emplea a Paulhan y a Drieu La Rochelle.

En ese marco Camus elige publicar en Francia, a principios de 1942. Lo hace porque nadie se hubiera enterado si rechazaba la propuesta por una cuestión de principios (Kaplan); o porque era un desconocido y comprendía, Rastignac mediterráneo, que la publicación en París era un requisito para la consagración literaria (Kaplan, Grégoire); o porque no se preguntó si debía hacerlo, ni lo que significaba publicar en París en 1942 (Todd); o porque casi a pesar suyo, enfermo en Oran, sus protectores propulsaron a la fama su novela extraordinaria (Cérisier, Todd); o porque buscaba hacer nacer sentimientos prohibidos con palabras autorizadas (Mollier); o porque la censura de Kafka en zona ocupada se compensaba con la publicación de Kafka en zona libre (Todd); o porque simplemente tenía que subsistir, como tantos otros, por las vías de la edición tradicional (Todd, Mollier, Grégoire, Kaplan). O por todas esas razones juntas. La variedad de las respuestas deriva de la incomodidad de la pregunta, y las acrobacias retóricas a las que por momentos recurren los exégetas revelan un punto de resistencia en la interpretación del contexto que, en la medida en que no se lo acepta en su complejidad, no cede. Por lo demás, no se trata de buscar atenuantes ni de escribir hagiografías sino de entender, y quizá también de apartarse del lugar del “honor”, las “letras de nobleza” o “la buena fe” de los autores, palabras que vuelven en los artículos de los colegas franceses. Sin dudas, es más fácil hacerlo desde la Argentina, lo que muestra alguna ventaja cuando el estudio de contextos se piensa desde tradiciones críticas externas.

Lo cierto es que en la publicación de *El extranjero* puede marcarse un movimiento: el inicial circuito de edición de un libro, de boca a oreja, defendido por gatekeepers y mandarines, que lo lleva de Argel a París, de una periferia cultural hacia un centro. Y en un segundo momento: las implicancias políticas y simbólicas que suponía publicar en ese centro, en 1942. Para llegar, por último, al modo en que el texto opera en los lectores como símbolo de resistencia al opresor nazi, aunque también –la pregunta es lícita– como signo de un irracionalismo vitalista, imperial, que podía resonar en un lector fascista como Heller.

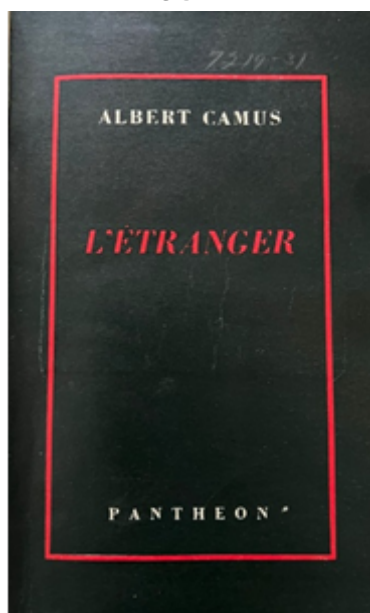
Se trata así de restablecer las complejidades de un hecho que trasciende por completo la historia individual. Una alegoría posible de esa complejidad perdura en la tapa de la edición norteamericana de *L'Étranger*, editada en 1946, en francés, por Jacques Schiffrin en Pantheon Books, con tapa negra y marco rojo (fig. 3 y 4). Alice Kaplan escribe que esa tapa “era el negativo exacto de una de las tradicionales tapas blancas de Gallimard, un homenaje a los derechos de nacimiento de *L'Étranger* que vestía al libro con el luto de la posguerra” (2019, p. 138). Un homenaje o tal vez, por parte del perseguido y exiliado Jacques Schiffrin,¹⁷ un lugar de memoria sobre el contexto de publicación de uno de los mayores éxitos de la editorial, en el momento más difícil de su historia.

FIGURA 3



Paris, Gallimard, 1942.

FIGURA 4



New York, French Pantheon Books, 1946.

La densa complejidad que rodea el proceso de edición de *L'Étranger* confirma una evidencia metodológica no siempre atendida frente a autores tan sacralizados como Camus: hasta qué punto es necesario reponer archivos, resituar contextos y dejar abiertas algunas preguntas cuando se busca analizar los posicionamientos políticos de los escritores en un tiempo que ya no es el nuestro. Lo que nos lleva a Buenos Aires, en 1949.

BUENOS AIRES, 1949: LA CENSURA DE *EL MALENTENDIDO*

El 27 de mayo de 1949, en la zona de Congreso, calle Mitre 1448, la “Compañía dramática española” de Margarita Xirgù estrenaba –era un viernes, la función de las 22.15hs– *El Malentendido* de Albert Camus en el teatro Argentino de Buenos Aires (fig. 5). Por disposición municipal impresa en el programa se comunica al público que está “prohibida la permanencia de personas de ambos sexos con sombrero puesto, una vez comenzado el acto”. Xirgù dirige la obra; su elenco incluye a Isabel Pradas (Martha), Manolo Díaz (Jan), Violeta Antier (María), Arturo Roa (el viejo criado), y a la propia Xirgù como la madre. La escenografía es de Gori Muñoz; la traducción del francés, de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre.

FIGURA 5



La Prensa, 27 de mayo de 1949, “Informaciones teatrales, musicales y cinematográficas”, p. 8

Unas semanas antes, Margarita Xirgù había escrito a París para asegurarse los derechos del texto (Camus-Ocampo 2019, pp. 44-45). La respuesta de Camus no tarda: “Quería decirle que en lo que a mí respecta estaré honrado de verla interpretar *El malentendido*.” La Cancillería francesa le ha organizado, escribe, un viaje a América del Sur entre julio y agosto; tal vez pueda asistir, entre una y otra conferencia oficial, a la puesta en escena de *El malentendido* en Buenos Aires. Camus admira a Xirgù, la voz de Lorca sobre las tablas, que para 1949 ya es un mito del teatro español en el exilio. La Guerra civil encuentra a la actriz republicana de gira por América: hasta su muerte, en 1969, vivirá su exilio entre Argentina, Chile y Uruguay.

Ese viernes 27 de mayo, en Buenos Aires, el estreno es un éxito y las funciones del sábado y del domingo (“vermouth” a las 18.15hs, “noche” a las 22.15hs) trabajan a sala llena. En una de esas tres fechas (quizá el “domingo siguiente al estreno, pues era el día en que yo solía ir al teatro”) estuvo el escritor Jorge Cruz: “De mis primeras experiencias de muy joven espectador, me han quedado las modulaciones españolas de seductores intérpretes: la voz acidula de Margarita Xirgù, de quien recuerdo tres madres memorables: la de *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, y la de *El malentendido*” (2003, p. 377). En una comunicación personal, Cruz recuerda “la atmósfera siniestra de la obra” de Camus en la escenografía de Muñoz.¹⁸ Inesperadamente, dice que conservó el programa de la función, que lo ha donado a la Academia Argentina de Letras, de la cual es miembro (fig. 6).¹⁹ Ese fino papel, que tiene “la forma, muy común entonces en los programas, de un paralelogramo alargado”, tal vez sea el único rastro material, fuera de los anuncios en los diarios, de la puesta de Xirgù en Buenos Aires: no quedan (no encontré) fotos de las funciones porteñas de 1949, entre otros motivos porque tras las funciones del domingo, la obra fue prohibida por la censura del gobierno municipal, dirigido desde 1946 por el entonces intendente peronista de origen forjista, Emilio P. Siri, al que volveremos.

FIGURA 6

Programa de mano de *El malentendido* (Academia Argentina de Letras)

Dos semanas después de la censura, el 13 de junio 1949, Camus le escribe a Margarita Xirgù una carta de apoyo desde París:

Acabo de enterarme de que la inteligente censura argentina prohibió la representación de *El malentendido*. De inmediato pensé en usted. Lamento tanto ver sus esfuerzos y su trabajo reducidos a la nada por una decisión inexcusable. Quisiera, en primer lugar, transmitirle mi solidaridad y después informarle que para expresar esta solidaridad, he rechazado viajar oficialmente a la Argentina y dar allí las conferencias previstas. ([1949] 2019, pp. 46-47)

Ese mismo 13 de junio de 1949, en una hoja con membrete *NRF Librairie Gallimard*, Camus también escribe a Victoria Ocampo para expresar su toma de posición ante la censura en la Argentina:

Parece que este desgraciado viaje está con mala suerte, pues acabo de enterarme de la prohibición de representar *El malentendido* en Buenos Aires. Esta medida me pone en una posición muy difícil y no sé si aprobará mi decisión: consiste simplemente en rehusarme a ir de manera oficial a la Argentina y a dar allí las conferencias anunciadas. Tal vez me encuentre usted demasiado susceptible, pero no se trata de eso. Simplemente ocurre que rara vez voy a cenar a una casa donde no se puede hablar con libertad. Espero verla. [...] Para serle franco, esto me quita las ganas de hacer este viaje, que emprendo ahora como una tarea ingrata. ([1949] 2019, p. 49)

Para 1949 Victoria Ocampo se ha convertido en la principal mediadora entre Camus y el mundo hispanófono. Se habían conocido en 1946, en Nueva York, en un encuentro que él no menciona en su diario de viaje a Estados Unidos, pero que ella evocará largamente en el homenaje que escribe por su muerte en *Sur*, en 1960.²⁰ La estadía de Ocampo en París entre julio y noviembre de 1946 refuerza esa amistad, pautada a partir de entonces por una serie de mediaciones editoriales y culturales que van siempre desde el sur hacia el norte: primeras traducciones de los textos de Camus al castellano (de Victoria Ocampo, Aurora Bernárdez, Julio Cortázar, Guillermo de Torre, José Bianco, Rosa Chacel); publicación en la revista *Sur* de artículos, ensayos, obras de teatro, adelantos de novela; publicación de libros en la editorial Sur y puesta en contacto con otras editoriales (Emecé, Losada); pago de derechos; intermediación con compañías teatrales argentinas o españolas en la Argentina; insistencia en “tenerlo en Buenos Aires”.²¹ Desde el primer momento, fiel a “la concepción programática del viaje intelectual” al que se le asigna “una función instrumental clave en el desarrollo de la cultura” (Aguilar y Siskind 2002, p. 371), Ocampo quiere invitar a Camus para que dé conferencias en la Argentina.²² Tras varias idas y venidas, retrasos y complicaciones de salud de Camus, el viaje parece finalmente sustanciarse por fuera del mecenazgo privado, en 1949, en el marco de una gira institucional por Latinoamérica (Brasil, Argentina, Chile, Uruguay) organizada por el Quai d’Orsay. Dos conferencias propone Camus para el tour sudamericano: « Sur la crise spirituelle du monde contemporain (Les embarras de la violence ou nous autres meurtriers » y « Roman et révolte ».²³

El viaje a América Latina de 1949 encuentra a Camus en una situación ideológica y política compleja. En París, que cada día le resulta más insoportable, el campo de discusión es el de la Guerra Fría; indefectiblemente se hacen visibles su oposición al comunismo y a la Unión Soviética, así como su progresivo distanciamiento de Sartre y de los sartrianos. Desde 1947, Camus trabaja sobre *L’Homme révolté*. Las lecturas de Tocqueville, de Arendt, la amistad con Arthur Koestler le permiten asimilar concepciones antitotalitarias, que aplica en sus denuncias de la España de Franco y, de a poco, en contra de la URSS.²⁴ En 1948, en el frente interno, apoya el RDR (Rassemblement démocratique révolutionnaire) que busca una tercera opción entre comunistas y gaullistas. En el plano internacional, oscila entre el apoyo al bloque occidental y el anhelo, de difícil realización, de una tercera vía utópica (“una democracia internacional”) que expone en los artículos de 1946 llamados *Ni victimes ni bourreaux*. El programa filosófico y político de esos textos es la “justa medida” entre justicia y libertad, o entre justicia social y libertades individuales. En esta serie de posicionamientos públicos de Camus, el estatuto colonial de Argelia (en crisis desde las masacres de Setif, Guelma y Kherrata de mayo de 1945²⁵), el derecho a la autodeterminación de los pueblos, el lugar del comunismo en los procesos de descolonización se mantienen como puntos ciegos. Desde los años treinta Camus viene denunciando las injusticias económicas y políticas del orden colonial; también sueña con la utopía de una comunidad de iguales entre árabes y colonos. Pero la dificultad de pensar una Argelia que no sea una Argelia francesa se resume en una de sus *Chroniques algériennes*: “L’indépendance nationale est une formule purement passionnelle” (1958).

En 1948 estrena *L’État de siège* que sucede en Cádiz, en evidente referencia a la España de Franco: la obra de teatro es una alegoría política sobre el terror, el avance totalitario, la destrucción del individuo. El centro de documentación Unesco Villa Ocampo conserva un ejemplar de *L’État de siège*, –ignoramos si enviado por correo o regalado en la estadía de agosto de 1949–, con una dedicatoria escrita a mano de Camus, que revela la asimilación entre franquismo y peronismo y su lectura del peronismo como régimen totalitario: “A Victoria Ocampo / este alegato para todos los mares / con el afecto fiel de Albert Camus” (“À Victoria Ocampo / ce plaidoyer pour toutes les mers / avec la fidèle affection d’Albert Camus”). La *Correspondencia Camus-Ocampo* reproduce un facsimilar de esa dedicatoria en el anexo documental constituido por Juan Javier Negri (Ocampo-Camus 2019, p. 147). En su lectura del texto autógrafo, Negri propone *vers* en vez de *mers* y traduce en consecuencia: “Para Victoria Ocampo. Este alegato para todos los gusanos”. En rigor, esa lección no es posible por motivos de orden semántico, morfológico y grafológico. El *plaidoyer* en francés es positivo: un

alegato que es *defensa*;²⁶ *vers* es un sustantivo masculino que no concuerda con *toutes* (a diferencia de *mers* que es femenino); la grafía de la *m* de *mers* es igual a las *m* de *Ocampo* y de *Camus*. Por lo demás, no es necesario sobresignificar de este modo la hostilidad de Camus hacia el gobierno peronista. Su actitud pública es muy clara. Ante la censura de la puesta de *El malentendido* por Xirgù, Camus responde de forma explícita, según los principios que rigen sus interpretaciones del orden internacional en la posguerra y organizan las formas de su compromiso político: la libertad de expresión, las libertades individuales. Así, el 12 de agosto de 1949 apunta en sus *Diarios de viaje* la siguiente conversación con el consejero de la Embajada de Francia, Robert Weibel-Richard,²⁷ inquieto por el contenido potencial de sus conferencias en Buenos Aires:

Le matin, Buenos Aires. Énorme amas de maisons qui s'avance. W.R. m'attend. Nous discutons la question des conférences. Je maintiens ma position ajoutant que ma conférence, si je la faisais, porterait en partie sur la liberté d'expression. Comme, du reste, il émet la supposition que mon texte pourrait être demandé en lecture préalable par la censure, je l'avertis que je refuserai net. Il est donc d'avis qu'il vaut mieux ne pas aller au-devant d'un deuxième éclat. Idem avec l'ambassadeur.

Tras la decisión, tomada en París, de retirarse de los eventos oficiales en la Argentina aún queda el viaje por el continente sudamericano, que ahora enfrenta como una “tarea ingrata”. Tenía algo de razón, Camus, al escribirle a Victoria Ocampo que “el desgraciado viaje” de 1949 empezaba mal: seguiría peor. Gracias a los *Journaux de voyage*, podemos recuperar sus (agobiadas) impresiones frente al programa de conferencias que la Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería francesa le organiza entre el 30 de junio –cuando embarca en el paquebote “Campana” en Marsella– y el 31 de agosto, cuando regresa a París en avión o, por decirlo con sus palabras, cuando vuela de América hacia Europa “en un ataúd metálico, entre un médico loco y un diplomático”. Si la mala organización en Montevideo, las huelgas en Santiago de Chile y (en realidad también) la censura en Buenos Aires le permitieron librarse de intervenciones públicas que le resultaban fastidiosas y de las que en más de una ocasión pidió excusarse,²⁸ la primera etapa en Brasil, tras quince días de viaje en barco, resultó particularmente agotadora. Rio de Janeiro, Recife, Olinda, Salvador, São Paulo, Porto Alegre: no entendía el portugués y no hablaba bien español, su “espagnol épouvantable” (Camus 2008, p. 1018).²⁹ El 18 de julio, en Río, anota en el diario: « Le soir, dîner chez Robert Claverie. Rien que des Français, ce qui me repose. Quand on parle une langue étrangère, il y a, dit Huxley, quelqu'un en soi qui dit non de la main. » Más allá de lo que la *boutade* revela de la propia relación de Camus con la diglosia francés-árabe de su Argelia natal, ese decirle que no con la mano a la lengua extranjera se complementa, en el diario de viaje, con una sensación de agobio físico ante los rostros americanos que ávidamente lo buscan: “Je rentre fourbu, fatigué de la face humaine”; “Encore un monde fou, où je m'ennuie sans avoir la force de le cacher. Physiquement, je ne peux plus supporter une société nombreuse » (fig. 7).

FIGURA 7



Conferencia de Camus en la escuela Caetano de Campos, São Paulo, 1949 (Folha de S. Paulo)

Camus había salido muy mal de Francia: en su biografía Herbert Lottman habla de un cuadro general de depresión. En París, amén de las múltiples tensiones políticas, dejaba un matrimonio triste y un amor en crisis con la actriz María Casarès (a quien entregará a su regreso el diario del viaje americano). A bordo del “Campana” Camus piensa en el suicidio: “À deux reprises, idée de suicide. La deuxième fois, toujours regardant la mer, une affreuse brûlure me vient aux tempes. Je crois que je comprends maintenant *comment* on se tue” (entrada del 1 de julio). La tuberculosis, en el viaje por el continente, se agrava: “gripe” (su eufemismo para la enfermedad), temblores y fiebre acompañan las postas del largo itinerario. Insomnio, madrugones en los aeropuertos, humedad, calor, falta de aire: el desagrado físico se alterna con la sensación de horror ante la vastedad del espacio americano. Cada etapa del viaje trae la ansiedad del correo que no llega, que se pierde. Al margen de algún encuentro puntual que lo seduce –Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Victoria Ocampo–, de escenas y personajes que lo divierten (Augusto Frederico Schmidt), de algunos momentos líricos, el diario de viaje revela el mismo malestar en todas partes:

Insomnieux, vaguement fiévreux d’une sorte de rhume pris ce matin, je chancelle sous le poids de la chaleur. Dans ce climat, il arrive qu’on soit mouillé deux fois, par la pluie d’abord et par sa propre transpiration ensuite. (Recife, 21 de julio)

Au lit. Fièvre. Seul l’esprit travaille avec obstination. Affreuses pensées. Sentiment insupportable de marcher pas à pas vers une catastrophe inconnue qui détruira tout autour de moi et en moi. (Rio de Janeiro, 26 de julio)

Ce que j’ai refusé toute ma vie avec obstination, je l’accepte ici — comme si j’avais d’avance consenti à tout dans ce voyage dont je ne voulais pas. (Rio de Janeiro, 29 de julio)

Poursuivi, en réalité, dans cette glorieuse lumière de Rio par l’idée du mal que l’on fait aux autres [...] Ce qui m’est apparu clairement hier, et enfin, c’est que je désirais mourir. (Rio de Janeiro, 2 de agosto)

Tous ces degrés de latitude et de longitude encore à parcourir me donnent la nausée. (Porto Alegre, 8 de agosto)

J’atterris, cafardeux, dans une sorte de débarras — où je me sens tout de même mieux qu’en compagnie de mes hôtes forcés. Je tarde à m’endormir, tournant en rond, et concentrant ma volonté pour ne pas fléchir intérieurement avant la fin du voyage. (Montevideo, 10 de agosto)

Tour en ville — d’une laideur rare. Du monde, l’après-midi. (Buenos Aires, 12 de agosto)

Ma grippe aidant, l’épreuve devient infernale. (Rio, 25 de agosto)

En definitiva, hay que decir que nuestra América le desata una crisis personal estructural:

Obligé de m’avouer que, pour la première fois de ma vie, je suis en pleine débâcle psychologique. Ce dur équilibre qui a résisté à tout s’est effondré malgré tous mes efforts. En moi, ce sont des eaux glauques, où passent des formes vagues, où se dilue mon énergie. C’est l’enfer, d’une certaine manière, que cette dépression. (Montevideo, 10 de agosto)

Hacia el final del viaje, Camus resumirá el desencuentro con un plano cenital: “L’avion part enfin, au coucher du soleil. Nous passons les Andes dans la nuit –et je n’en vois rien– ce qui est le symbole de ce voyage” (14 de agosto). En ese estado de ánimo, con la censura auestas, llega a Buenos Aires el viernes 12 de agosto. De la ciudad, dictamina que es de una fealdad poco común. Lo esperan funcionarios de la Embajada de Francia y Victoria Ocampo:

Pour finir, j’atterris chez V.O. Grande maison agréable dans le style d’*Autant en emporte le vent*. Grand et vieux luxe. J’ai envie de m’y coucher et d’y dormir jusqu’à la fin du monde. Je m’endors en effet. (12 de agosto)

Bonne nuit. Je me réveille par un jour brumeux et froid. V. m’envoie des lettres de sa chambre. Puis les journaux. La presse péroniste a passé sous silence ou adouci mes déclarations d’hier après-midi. Déjeuner avec le directeur de la *Prensa* (opposition), tentatives policières, etc. Après-midi, quarante personnes. Au sortir de là, dîner avec V. et nous parlons jusqu’à minuit. Elle me fait entendre *Le Viol de Lucrece* de Britten et des poèmes de Baudelaire enregistrés — admirables. Première soirée de détente réelle depuis mon départ. Je devrais rester ici jusqu’au jour de mon retour — pour éviter cette lutte continuelle qui m’épuise. Il y a une paix, provisoire, dans cette maison. (13 de agosto)

En 1960, en la necrológica de *Sur*, Victoria recordará esas 48 horas de Camus en Villa Ocampo: “Cuando Camus llegó a Buenos Aires vino a vivir a mi casa, en San Isidro, y se puede decir que casi no salió de ella. Ahí, en terreno nada neutro, vio a los amigos conocidos o desconocidos que deseaban conversar con él.” (1960, p. 7) *La Nación* del 13 de agosto de 1949 (p. 4) confirma su testimonio: “Llegó ayer de Montevideo y partirá mañana para Chile. No hablará en público. No tendrá contacto más que con algunos amigos intelectuales,

lejanos en el mapa, pero cercanos en la admiración.” El domingo 14 de agosto, toma un avión para Santiago de Chile.

¿Cómo se da el proceso de formación de juicio de Camus respecto de la realidad política argentina en 1949? Almuerza con el director del diario *La Prensa*, Alberto Gainza Paz; recibe a periodistas de *La Nación* y de *La Prensa*; habla con Victoria y sus amigos. Ve la Argentina entre el puerto (venía de Montevideo) y San Isidro; Villa Ocampo le parece una casona en “el estilo de *Lo que el viento se llevó*”. En su breve estadía, le dedica *L'Étranger* a Victoria y escribe el nombre de la ciudad con y griega (“Buenos Ayres. Août 1949”), como Voltaire en 1759, a partir de las crónicas de los misioneros jesuitas.³⁰ Camus conoce un hecho: la censura de *El malentendido*, que analiza desde la grilla de interpretación del discurso antitotalitario en los inicios de la Guerra Fría y desde el contexto que le presentan, en su breve paso por Buenos Aires, “los amigos conocidos o desconocidos que deseaban conversar con él” (Ocampo 1960, p. 7).

Tal como lo viene estudiando en los últimos años la historiografía sobre el campo cultural en el primer peronismo,³¹ ese “terreno nada neutro” donde aparecen los “amigos conocidos o desconocidos” constituye uno de los núcleos más potentes de oposición al gobierno. No puede entenderse el paso de Camus por Buenos Aires si no se lo resitúa en ese campo de batalla en que se había convertido el espacio de la cultura a fines de los años cuarenta. Para el bloque cultural antiperonista, la toma de posición de Camus es inestimable, un activo fuera de serie, porque solapa al antitotalitario con el antiperonista y permite decir que Albert Camus, una figura con peso internacional, de alto capital simbólico por su participación en la Resistencia a partir de 1943, un demócrata venido del mundo libre, se enfrenta a la tiranía local y la inscribe en el naciente esquema bipolar de la Guerra Fría. Más aún, por esa vía se legitiman tópicos centrales de la batalla ideológica local: la identificación del peronismo con el totalitarismo; la personificación de Perón con los Césares decadentes (Nerón, Calígula³²); la alegoría del cuerpo enfermo de la nación (la peste). Las consideraciones que en esos días podían leerse en *La Nación* (en página 4, del editorial) y en *La Prensa* abundan en ese sentido:

Camus anunció una conferencia que luego resolvió no pronunciar. El motivo de su decisión radica en la reciente prohibición municipal de “*Le malentendu*”. Considera que ante tal hecho, no debe hablar en público, por solidaridad con los escritores argentinos, pues ningún escritor debe hablar donde, según su expresión, está restringido el pensamiento. (*La Nación*, sábado 13 de agosto, p. 4)

El autor, habituado en su país a hablar y escribir sin restricciones y manifestar lo que piensa sin trabas, encontró en aquella medida una razón de ambiente para desistir de su propósito de comunicarse por este medio directo con un auditorio deseoso de juzgarlo y ofrecerle, sea cual fuera la impresión crítica respecto de sus ideas, el hospitalario homenaje de su simpatía. (*La Nación*, 14 de agosto de 1949, p. 4)

En cuanto a las conferencias [...] las canceló por razones vinculadas a la prohibición de las representaciones de “*El malentendido*”. Cree –expresó– que su deber es hacer efectiva su solidaridad, en primer lugar, con la compañía que montó la obra, y de modo general, con los escritores argentinos que puedan haber sido motivo de restricciones similares. “En materia de libros –agregó– divido a los hombres en dos sectores: los que los escriben y los que los censuran. Yo pertenezco a los primeros, y me paso la vida luchando contra los segundos.” (*La Prensa*, sábado 13 de agosto de 1949, p. 9)

Con interés pueden analizarse estas declaraciones a la luz de lo estudiado en la primera parte de este artículo. Menos fácil, pero más productivo, resulta indagar el modo en que el antiperonismo se acopla al discurso antitotalitario de Camus, asimila el gobierno a una dictadura y brega por la pertenencia a la internacional del espíritu, alegóricamente representada por Grecia y Roma:

[...] [la censura] es también una nota poco grata para la metrópoli familiarizada con esos visitantes insignes que encarnan todas las corrientes de la inteligencia y todos los matices de la civilización y a los que parecían dar la bienvenida, como en las calles de Atenas: “Venid a oír al extranjero que llegó a estas playas y es semejante a los inmortales por su sabiduría”. Albert Camus prefirió alejarse pronto. (*La Nación*, 14 de agosto de 1949, p. 4)

Todas estas posiciones cristalizan en el artículo que Victoria publica en *Sur* en 1960:

¡Qué había de parecerme exagerada su actitud! Era de solidaridad para con todos los escritores argentinos adversos a la dictadura, no sólo de protesta por la censura aplicada a su propia obra. Por algo había estado enroldado en la lucha subterránea

de Francia contra el invasor nazi: por algo era autor de los célebres editoriales de *Combat*. Camus sabía perfectamente a quién daba su adhesión y por qué; aquí como en otras partes del mundo. Y su adhesión fue siempre abierta, clara. No pactaba. Comprendía muy bien, además, que nosotros estábamos ya maduros para el simbolismo de *La Peste* y que éramos un país paralizado por una creciente plaga; una plaga que minaba nuestro organismo moral. Y que nos costaría enderezarnos, sanarnos, recobrar nuestra dignidad, marchar sin más esperanza inmediata que la de seguir marchando y reaprender el perdido compás. Todo esto lo supo Camus en cuanto respiró unos días el aire de nuestro país. (1960, p. 9)

“Todo esto lo supo Camus en cuanto respiró unos días el aire de nuestro país”: la aserción busca el impacto retórico; la pregunta es si esa ciencia infusa puede tomarse como un hecho. *Todo esto*: ¿qué circunstancias burocráticas, editoriales, económicas, humanas rodean la prohibición de la puesta de Xirgù y quedan fuera de campo en la pugna ideológica?

La censura de la obra en efecto sucede en un marco de fuerte conflictividad entre el teatro independiente y el peronismo (Pelletieri 1999, Leonardi 2010 y 2012) y se da en el violento campo de batalla que es entonces el espacio cultural. A fines de la década del cuarenta, cuando las tensiones y los conflictos entre los bloques peronista y antiperonista se radicalizan, las intervenciones desde el aparato del estado se hacen más frecuentes. Desde junio de 1946 Emilio P. Siri, un radical (UCR-Junta Reorganizadora) representativo del heterogéneo conjunto de fuerzas que llevaron a Perón al poder, es designado por el ejecutivo como intendente de la ciudad de Buenos Aires (Mas 2022).³³ Los casos más resonantes de censura durante su gestión fueron, en 1947, el cierre de *La Vanguardia* que dirigía Américo Ghioldi por “ruidos molestos” (Mas 2014: 9), la censura de las puestas de *Huis Clos* de Sartre en 1948 y de *El malentendido* de Camus en 1949 y (retrospectivamente, desde su posterior consagración) el episodio del nombramiento de Borges como inspector de aves y conejos en 1946.³⁴ Siri recurre a una serie de instrumentos de control que ofrece el aparato burocrático del municipio y que son anteriores a su gestión. En línea con políticas de censura que venían del tiempo de Justo, en noviembre de 1942 se había creado, a nivel municipal, una Comisión Honoraria Asesora de Calificación de Obras Teatrales compuesta por cinco miembros, que debían calificar los espectáculos según los siguientes criterios: a) sin restricciones; b) especialmente para niños; c) para mayores de 18 años; d) no aptos para ser representados.³⁵ En julio de 1946 la comisión, que estaba acéfala, pasa a la órbita de Raúl Salinas, secretario de cultura y policía municipal, de origen conservador;³⁶ Arturo Sáenz Kelly (periodista que promovió la lucha del gremio por aprobar el estatuto del periodista) está al mando del cuerpo administrativo de inspectores municipales (la llamada policía municipal). Una lectura seguida de los boletines municipales de 1948, 1949, 1950 muestra, en lo que al teatro respecta, un ejercicio asistemático del contralor. Las formas de hostigamiento sobre la producción teatral son más bien indirectas: condiciones edilicias, “razones de higiene y seguridad”, faltas administrativas son los motivos avanzados; el inciso d) del artículo 6 –“obra no apta para ser representada”– no es frecuente. De algunas anécdotas y recortes periodísticos emerge todo un mundo de negociaciones, trámites, sociabilidades del industrioso mundo del teatro, que deja adivinar zonas grises entre directores, gerentes, actores e inspectores del municipio.³⁷ Por momentos, también, una realidad de grotesco criollo que registran los diarios:

Cabe destacar que la revista que figuraba en el cartel se llamó originalmente “El congreso canta” y que el sábado último se produjo un serio desorden al protestar un sector del público contra algunas alusiones políticas. A pesar de la supresión del cuadro que satirizaba una sesión de diputados y que promovió la más fuerte reacción, el escándalo se produjo arrojándose al escenario toda clase de verduras.³⁸

FIGURA 8



Público en el estreno de El malentendido, Teatro Solís, Montevideo, 1952 (Fuente: CIDD AE)

En este ambiente se mueven Margarita Xirgù y su compañía. Sin dudas en el estreno de *El malentendido* la sala del Argentino estaría llena como la del Teatro Solís tres años más tarde, en 1952, cuando Xirgù monta nuevamente su puesta de la obra de Camus en Montevideo, tras haber dejado la Argentina (fig. 8). En Buenos Aires, en 1949, al margen de la disputa ideológica, la comedia humana bate a pleno: estrellas de cartelera, compañías teatrales que compiten entre sí, divismo, celos profesionales. El peronismo trabaja con diversos agentes e instituciones del mundo teatral: Lola Membrives, Luis Sandrini, Iris Marga, figuras “populares que funcionaban como estrategias de inclusión e identificación con respecto a las masas” (Leonardi 2008, p. 5). En la página oficial de Margarita Xirgù, administrada por su sobrino (lo que deja adivinar una memoria familiar), se dice que “el éxito obtenido y el apoyo de la prensa despiertan muchos recelos entre algunos sectores visceralmente anticomunistas, que tildan a Margarita de “roja”. [...] La municipalidad se hace resonancia de las críticas y, al tercer día, se suspenden las representaciones.” El 10 de junio, la Compañía de Xirgù estrenará una nueva obra en el Teatro Argentino, *El lunes vuelve Susana*, de M. C. Hunter.³⁹

En el *Boletín Municipal* del 1 de junio de 1949, en la sección “Calificación de obras teatrales”, se calificaba “la obra teatral original” “Un malentendido” (*sic*) como “Espectáculo no apto para ser representado” (fig. 9).⁴⁰ En su edición de la correspondencia Camus-Ocampo, Juan Javier Negri (2019, p. 46) sostiene que *El malentendido* fue censurada por “existencialista y atea”. No encontramos registros de archivo que atestigüen esos términos; la obra fue censurada por el artículo 6, inciso d) de la ordenanza 13750: “no apto para ser representado”. Ciertamente no se trata de negar prácticas autoritarias, pero también es necesario recontextualizar esas prácticas en su marco burocrático y político y situarlas en términos de larga duración. Si a inicios de 1949, en Francia, *Les Fleurs du mal* sigue legalmente condenado y censurado, en la Argentina persiste un modo estructural de funcionamiento de la coacción y el “apriete” que viene de antes y se fortalece después,⁴¹ y que es necesario restituir para entender los datos y el contexto, más allá de los relatos militantes y las automitografías.

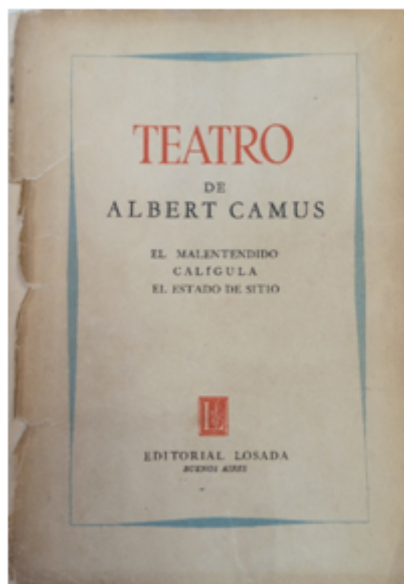
FIGURA 9



Decreto 5990/949, Boletín Municipal, 1 de junio 1949 (Biblioteca Esteban Echeverría, Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires)

Por lo demás, cuando se va al archivo, se observan hechos contradictorios. El primero de ellos es que en paralelo a la prohibición de la puesta teatral circula, en las librerías de Buenos Aires y del país, la edición de Losada de julio de 1949 de *El malentendido*, en traducción de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre (fig. 10). *El malentendido* es reseñado en *Biblos*, la revista de la Cámara argentina del libro (“Dice la crítica”, 1949, 35, p. 12) y es publicitado en sus páginas (“Últimos libros de Losada”, 1949, p. 34); varias traducciones circulan de una misma obra de Camus (*Calígula*);⁴² una segunda edición del *Teatro*, con el añadido de *Los Justos*, aparece en marzo de 1951.

FIGURA 10



Teatro de Albert Camus, primera edición, Buenos Aires, Losada, julio de 1949. Sobrecubierta. (Biblioteca Nacional Argentina)

Lo cierto es que el peronismo –tal como lo vienen mostrando los estudios sobre sus segundas y terceras líneas– es un conglomerado político heterogéneo que produce gestiones disímiles, a veces contradictorias, según las jurisdicciones y la diversidad de sus dirigentes: radicales forjistas, conservadores, nacionalistas, socialistas (Rein y Panella 2013). Así, mientras se censura *El malentendido* se montan piezas de Cocteau,⁴³ y mientras se prohíbe la obra de teatro se fomenta la circulación del libro, en consonancia con las políticas industrialistas del gobierno, que ve en el libro una mercancía generadora de divisas, en el tiempo de la llamada

primera edad de oro del mercado editorial argentino, cuando el libro de producción nacional se exporta al resto del continente (de Diego 2014, pp. 97-133).⁴⁴ A partir de los archivos de la Cámara Argentina del Libro (CAL), Alejandra Giuliani (2018, 2021) ha estudiado las relaciones entre el gobierno peronista y los editores, a los que el primero considera como entidad patronal y como instrumento para producir exportaciones y consumo interno. Es una simplificación quedarse con la idea de que “editoriales que no eran simpáticas para el régimen”⁴⁵ publicaban a Camus: si algo muestran los trabajos de Giuliani es hasta qué punto Gonzalo Losada, centro neurálgico de la CAL y gran estrategia, negocia, aprovecha, concede, hace trabajar la asociación para “maximizar las condiciones de difusión y de comercialización de los catálogos de las casas asociadas y también de demanda colectiva institucionalizada por medidas estatales favorables al sector” (2021, p. 2). Por lo que en rigor habría que reemplazar la consigna de “libros o alpargatas” por el fenómeno que Giuliani describe sintéticamente como “libros y divisas”. La mejor muestra de todo esto, claro, es que las primeras traducciones y ediciones de Camus al castellano se hacen en Buenos Aires, principalmente entre 1946 y 1954, porque en España los libros de Camus permanecen prohibidos por la censura franquista hasta 1957.⁴⁶

De este modo el breve viaje de Albert Camus a la Argentina, en 1949, no puede leerse por fuera de una serie de contextos personales, culturales y políticos, nacionales e internacionales, que inscriben ese episodio en un conflicto mucho más amplio. Cuando se sale del relato consagratorio o partidario, las trayectorias son sinuosas, complejas, porque los hechos suceden sobre varios escenarios, o varios frentes: son plataformas simultáneas que hoy se leen desde un sintagma, *el viaje de Camus a la Argentina*, pero que suponen un juego de posiciones múltiple y de circunstancias complejas que todos los actores conocen de modo fragmentario. La pregunta –en todo caso la pregunta que buscamos hacernos– es por el modo en que esas líneas se interceptan, intersecan, y no por cuadros y relatos cerrados que excluyen la forma híbrida, evasiva, de la experiencia histórica.

2019, ASIMETRÍAS

Sachez, mais je crains que cela ne vous amuse pas assez, que la belle Vittoria Ocampo
a enlevé Roger Caillois. Les voilà partis tous deux pour l'Argentine.
Sartre, *Lettres au Castor*, julio de 1939

En realidad, el comentario de Sartre a Beauvoir sobre “Vittoria”, mujer rica cubierta de hombres, no interesa tanto por su misoginia banal, operante en ambos lados del Atlántico, como por la indiferencia que revela: el nombre italianizado, el pérfido “temo que no le divierta lo suficiente”. De algún modo la cita es representativa de una dinámica también presente en el viaje de Camus: el episodio de 1949 existe en la cultura argentina, pero no existe en la cultura francesa. No hay mayor registro del paso de Camus por Buenos Aires en la cronología de La Pléaide (Levi-Valensi, p. LXXXVII); apenas unas líneas de su principal biógrafo (Todd, p. 499); ninguna mención en la biografía en *Livre de poche* (Tanase, p. 245). Ese desinterés puede interpretarse de varias formas. Se puede decir, con Ezequiel Martínez en el catálogo de la muestra de la BNA (2019, p. 9), que la omisión es intencional: “Todd elude con enfática ambigüedad” el viaje, “enigmas y silencios” deben ser explicados. Otra opción es aceptar la indiferencia y analizar los aspectos asimétricos de la relación cultural con Francia presentes, como se sabe, desde un principio: “Este es, mi querido doctor, el lugar que en la opinión pública ocupan nuestros asuntos del Plata”, le escribía en 1846 un Sarmiento desahuciado a su amigo Aberastain desde París (*Viajes*, p. 105).

En agosto de 2019 se organizó en Buenos Aires la conmemoración de los setenta años del viaje. Elisa Mayorga, miembro de la Fundación SUR, jugó un papel central en el contacto con la Succession Camus, que en 2018 propone la edición, en Buenos Aires, de un festival que ya había tenido lugar en New York y en São Paulo, bajo el nombre “Albert Camus, un Extranjero en...”. Una importante red institucional se involucra en la organización del ciclo: la Embajada de Francia, la Biblioteca Nacional, la Fundación Sur, el Observatorio

UNESCO Villa Ocampo, la Alianza Francesa, el MALBA y el Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos, creado en 2015 bajo la presidencia de Mauricio Macri y entonces a cargo de Hernán Lombardi. Asimismo, Random House/Sudamericana, con el concurso de la Fundación Sur, publica la correspondencia inédita entre Camus y Victoria Ocampo: la traducción es de Elisa Mayorga y Juan Javier Negri, quien además prepara el anexo documental y gran parte de las notas.



Rápidamente aparecen en el evento dos lógicas distintas: una institucional y otra política. La lógica institucional apostó a la pluralidad, y a su vez se mantuvo dentro de la obligación de reserva del servicio público. Así, las conferencias y charlas de la Embajada y la Biblioteca Nacional celebraron lo más neutralmente posible a Camus: el teatro de Camus; Camus y el fútbol; el absurdo; el vínculo de Camus con Victoria Ocampo y *Sur*, sin detenerse demasiado sobre *El malentendido*. Por caso, la bella historia gráfica preparada por Rep para el ciclo "Fenêtres culturelles" del Institut Français omite el episodio de la censura.⁴⁷ Invitada por Elisa Mayorga y por Mateo Schapire, presenté una versión embrionaria de este artículo en una de las mesas redondas de la BNA.⁴⁸

En paralelo, la lógica política en torno al evento refracta en diversas variables: las principales fueron la comunicación del sistema federal de medios y la edición de la *Correspondencia*. Son discursos ideológicamente situados en la tradición del antiperonismo, con intereses coyunturales: centralmente, la fecha cercana de las elecciones primarias nacionales, que definirían luego la elección presidencial de 2019. Desde ahí puede entenderse el espíritu reparador con que la Secretaría de Medios montó la puesta de *El malentendido* o los tweets de Hernán Lombardi citando a Camus;⁴⁹ o la mesa redonda en el MALBA, el 12 de agosto, al día siguiente de las elecciones que gana el peronismo, con el cierre a cargo de Juan Javier Negri y la lectura del párrafo de Victoria: "Camus sabía perfectamente a quién daba su adhesión y por qué [...]. Comprendía muy bien, además, que nosotros estábamos ya maduros para el simbolismo de *La Peste* y que éramos un país paralizado por una creciente plaga [...]"⁵⁰ La propia edición de la *Correspondencia* hecha por Negri inscribe el episodio del viaje en el esquema antitotalitario que antes analizamos; por decirlo con sus términos, en la oposición entre "la cultura del invernáculo" (el peronismo) y "la cultura del trampolín" (*Sur*). En este aspecto, también puede estudiarse la *Correspondencia* (1946-1959) como un libro político, en el sentido en que lo estudian Ezequiel Saferstein (2021) o Micaela Baldoni (2022): una lectura del pasado como intervención sobre el presente.

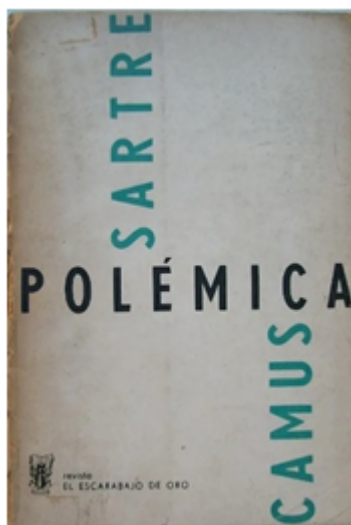
Estas dinámicas son atendibles, esperables: ciertamente no es la función de las embajadas tomar posición histórica en la política local ni desmitificar a sus héroes nacionales; tampoco es sorprendente que funcionarios de gobierno como Hernán Lombardi o Juan Javier Negri defiendan su agenda política. El problema es cuando esa agenda editorializa los archivos, como sucede con la correspondencia Camus-Ocampo, y reduce u omite la complejidad de los contextos históricos. Metodológicamente hablando, esas omisiones son un efecto de la lectura centrada en los individuos, y de la potencia del "prisma Victoria" que impregna al editor del

epistolario. Por lo demás, al centrar el análisis en la relación exclusiva entre Camus y Ocampo se omiten múltiples espacios de significación: se toman dos figuras que coinciden y a la vez son dos nodos de redes, pero no se describen esas redes, ni el funcionamiento de esas figuras por fuera de ese vínculo. Paradójicamente, es una perspectiva que termina jugando en contra de Ocampo. Es la perspectiva individual, telescópica, lo que genera las omisiones y perpetúa las asimetrías, porque en el orden simbólico, legitimante y desigual de la república mundial de las letras, así como en el orden de las relaciones culturales internacionales, Camus tapa a Ocampo, tapa el contexto argentino e impone su propia sacralización, a su vez basada en la omisión de otros contextos.

Voluntariamente hemos ilustrado este artículo con imágenes colectivas, mirando a cámara: el público de Xirgù, frente al escenario de *El malentendido* en Montevideo; la librería Rive Gauche en París, con los peatones sin cara; el auditorio atento en São Paulo, escrutando al orador. En los rostros americanos que miran a Camus hay una salida de la lógica individual y sacralizante: del retrato de Cartier-Bresson (Camus, impermeable y cigarrillo) y de sus equivalentes conceptuales, que hacen de Camus un modelo. La pregunta, ante el problema de la lógica individual, es qué hacer desde la investigación en la Argentina, cómo aportar a la construcción del saber sin refrendar las omisiones, sin naturalizar las asimetrías. Un primer momento implica la reposición de contextos, tarea que intentamos cumplir en las páginas que preceden. Los contextos de 1942 y de 1949 muestran en efecto hasta qué punto el posicionamiento crítico de los escritores es el resultado de un entramado complejo de principios, intereses, conflictos y pactos, de actos de violencia y de operaciones de legitimación, que exigen ser estudiados por fuera de las fábulas y los relatos de época, incluso por fuera de las propias adhesiones explícitas de sus actores principales.

Una segunda pregunta es qué sucedió con Camus y la Argentina, en el lapso que va de 1949 a 2019. Quedan puntos centrales por estudiar, en ese tiempo que no estuvo vacío: los usos de la polémica con Sartre (Schvartzman, 2017), entre Guerra fría y tercera posición; el debate sobre la descolonización; el debate sobre la legitimidad de la violencia política; la productividad de su pensamiento para la teoría de los dos demonios, en la postdictadura (la crítica a la “casuística de la sangre”, que Camus desarrolla en una de sus crónicas argelinas). Muchas son las líneas posibles: historizar a Camus en la revista *El Escarabajo de oro*, que en 1964 publica en libro todos los textos de su polémica con Sartre (fig. 11); o como contrafigura implícita de la edición de 1963 de *Los condenados de la tierra*, de Fanon, con el prólogo de Sartre, en Fondo de Cultura Económica (fig. 12). En el contexto antiimperialista de los años sesenta y setenta en la Argentina, con “La batalla de Argelia” de Gillo Pontecorvo en los cines, la figura de Camus gana una politicidad compleja cuando se la activa desde Argelia. En vez (o además) de pensar a Camus desde París, pensarlo desde el Maghreb, algo que por otra parte Victoria Ocampo no olvidaba: “Albert Camus, francés y africano” es el título del homenaje de 1960. Los propios archivos piden trascender la relación personal y francocéntrica: sin ir más lejos, en la Colección Bioy Casares–Silvina Ocampo de la BNA figura un ejemplar de 1960 de *Problemas de nuestra época: crónica argelina*, de Camus. En 2013, por los cien años de su nacimiento, se escriben en los diarios frases como esta, de Horacio González: “Camus no tenía razón, pero su forma de no tenerla aún nos interesa”. En todos esos escenarios reaparece su nombre; lo notable es que esas líneas resitúan sus ideas en una densidad nueva, polémica, que hace dialogar su pensamiento filosófico y político con el presente. Sartre, para anularlo, dijo que Camus era un moralista de la edad clásica que le daba la espalda a la historia. El estudio de los conflictos y polémicas en la Argentina pone sus ideas en un espacio de vigencia y revitalización que a su vez dialoga, sin subalternidad, con las lecturas más estimulantes hechas hoy en Francia (Bove 2014; Crépon y Worms 2015). Estas son, en suma, algunas de las preguntas que desde la academia deberíamos poder hacernos, a setenta años de ese único y frustrado viaje a la Argentina.

FIGURA 11



Biblioteca El Escarabajo de Oro, Liliana Heker Dir., G. Dávalos /D.C.
Hernández librereros editores (tapa). 1era ed., Buenos Aires, 1964 (3000 ej.)

FIGURA 12



Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, trad. de Julieta Campos, FCE, 1963.

REFERENCIAS

- “Sólo de paso llegó ayer a Buenos Aires M. Albert Camus”, *La Nación*, 13/8/1949, p. 4.
- “Un visitante fugaz”, *La Nación*, 14/8/1949, p. 4.
- “De paso para Chile llegó a esta capital el escritor A. Camus”, *La Prensa*, 13/8/1949, p. 5.
- “Liste Otto : ouvrages retirés de la vente par les éditeurs ou interdits par les autorités allemandes” (1940). Recuperado de: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb370215967>
- Biblos. *Publicación de la cámara argentina del libro*. (1949) VII, números 31 a 36.
- Aguilar, G. y Siskind, M. (2002). Viajeros culturales en Argentina (1928-1942). En N. Jitrik (Dir.) y Gramuglio M. T. (Coord.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (pp. 367-391). Buenos Aires: Emecé.

- Andreu, J. (1992). Un rendez-vous manqué : le voyage d'Albert Camus en Amérique du Sud (1949). *Caravelle*, 58, 79-97.
- BNA. (2019). *Albert Camus: un extranjero en Buenos Aires* [Catálogo de la muestra en la BNA, Buenos Aires, agosto-diciembre 2019]. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Bove, L. (2014). *Albert Camus. De la transfiguration. Pour une expérimentation vitale de l'immanence*. París: Publications de la Sorbonne.
- Camus, A. (2008). *Œuvres complètes IV (1957-1959)*. Raymond Gay-Crosier (ed.). París: Gallimard.
- Camus, A. (2006). *Œuvres complètes I (1931-1944)*. Jacqueline Lévi-Valensi (ed.). París: Gallimard.
- Camus, A. y Grenier, J. (1981). *Correspondance, 1932-1960*. M. Dobrenn (ed.). París: Gallimard.
- Camus, A. (1979). *Diarios de viaje*. Trad. Rafael Aragó. Buenos Aires: Losada.
- Camus, A. (1978). *Journaux de voyage*. Ed. Roger Quilliot. París: Gallimard.
- Camus, A. y Pia, P. (2000). *Correspondance: 1939-1947*. Y. M. Ajchenbaum (ed.). París: Fayard.
- Celotto, E. (2015). Albert Camus et la démocratie comme alternative aux totalitarismes du XXe siècle. *Carnets*, 4. <https://doi.org/10.4000/carnets.1536>
- Cérisier, A. (2009). *Une histoire de La NRF*. París: Gallimard.
- Christofferson, M. S. (2014). *Les intellectuels contre la gauche*. París : Agone.
- Char, R. (1983). *Œuvres complètes*. París: Gallimard.
- CNL (1990). *Histoires d'un livre, L'Étranger d'Albert Camus* [Catálogo de la muestra en el CNL París, octubre-noviembre 1990]. París: IMEC éditions.
- Crépon, M. y Worms, F. (2015). *La philosophie face à la violence*. París : Equateur.
- Cruces Colado, S. (2006). Las traducciones de Camus en España durante el franquismo: difusión y censura. *Transitions: Journal of Franco-Iberian Studies*, 2, 82-113.
- Cruz, J. (2003). Teatro del absurdo y nuevo realismo argentino. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXVIII, 375-386.
- Diego, J. L. de (2014). 1938-1955. La 'época de oro' de la industria editorial. En J. L. de Diego (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2010* (pp. 97-133). Buenos Aires: FCE.
- Dugas, G. (Dir.) (2015). *Edmond Charlot, passeur de culture*. Pézenas: Domens.
- Figuero, J. (2008). *Albert Camus, exaltación de España*. Barcelona: Planeta.
- Fiorucci, F. (2011). *Intelectuales y peronismo. 1945-1955*. Buenos Aires : Biblos.
- Fouché, P. (1987). *L'édition française sous l'Occupation 1940-1944*. París: Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7.
- Giuliani, A. (2018). *Editores y política. Entre el mercado latinoamericano de libros y el primer peronismo (1938-1955)*. Buenos Aires: Tren en movimiento.
- Giuliani, A. (2021). Estado y mercado editorial en la Argentina de mediados de siglo XX. En *Actas del IV Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición* (Paraná, octubre 2021). Paraná: UNER. Recuperado de: <https://www.fcdu.uner.edu.ar/?p=56160>
- Grégoire, V. (2009). Camus, l'écrivain naissant face à la censure allemande. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 63(1), 36-50.
- Guérin, J.-Y. (Dir.). (1990). *Camus et le premier Combat (1944-1947)*. París : Erasme.
- Heller, G. (1981). *Un Allemand à Paris. 1940-1944*. París: Seuil.
- Kaplan, A. (2000). *The Collaborator: the Trial and Execution of Robert Brasillach*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kaplan, A. (2016). *Looking for The Stranger: Albert Camus and the Life of a literary Classic*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Korn, G. (2017). *Hijos del Pueblo. Intelectuales peronistas: de la Internacional a la Marcha*. Buenos Aires: Las cuarenta.

- Leonardi, Y. (2008). La programación de los teatros oficiales en el primer peronismo: educar al pueblo a través del teatro. En *Actas de VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina* (pp. 1-6). La Plata: UNLP.
- Leonardi, Y. (2010). Disidencias y modos de réplica ideológicas: el Teatro Independiente durante la primera gestión peronista (1946-1955). *Telón de fondo*, 11, 1-16.
- Leonardi, Y. (2012). El campo teatral durante la primera gestión peronista: autonomía, polémica y polarización. En O. Pellettieri (Ed.), *Territorios teatrales* (pp.149-158). Buenos Aires: Galerna.
- Loiseaux, G. (1984). *La littérature de la défaite et de la collaboration*. Paris : Publ. de la Sorbonne.
- Lottman, H. (1979). *Albert Camus: A Biography*. New York: Doubleday.
- Lottman, H. [1981] (1994). *La rive gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*. Barcelona: Tusquets.
- Maranghello, C. (2004). La censura cinematográfica en la Argentina (1932-1962). En D. Oubiña (ed.), *La censura en el cine hispanoamericano* (pp. 11-30). Buenos Aires: FFyL UBA.
- Mas, R. (2014). Emilio P. Siri: una aproximación al primer intendente peronista de la Ciudad de Buenos Aires (06/06/1946-16/11/1949). En *IV Congreso de Estudios sobre el Peronismo, Red de Estudios sobre el Peronismo*. Recuperado de: <http://redesperonismo.org/articulo/emilio-siri-una-aproximacion-al-primer-intendente-peronista-de-la-ciudad-de-buenos-aires-1946-1949/>
- Mas, R. (2022). *El peronismo en la ciudad de Buenos Aires: la intendencia de Emilio P. Siri (1946-1949)*. (Tesis de Maestría). IDAES, UNSAM.
- Mollier, J.-Y. (2004). Les intellectuels et le système éditorial français pendant la Seconde Guerre mondiale. En A. Betz y S. Martens (eds.), *Les Intellectuels et l'Occupation, 1940–1944. Collaborer, partir, résister* (pp. 200-207). Paris: Collections Autrement.
- Mollier, J.-Y. (2011). L'édition française dans la tourmente de la Seconde Guerre mondiale. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 112, 127-138.
- Mollier, J.-Y. (2015). L'Édition française à la Libération : De la régénération à la résilience. En G. Dugas (coord.), *Edmond Charlot, passeur de culture* (pp. 109-127). Pézenas: Domens.
- Nállim, J. A. (2014). *Las raíces del antiperonismo. Orígenes históricos e ideológicos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Neiburg, F. (1998). *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires: Alianza.
- Ocampo, V. (1960). Albert Camus, francés y africano. *Sur*, 264, 5-10.
- Ocampo, V. y Caillois, R. (1999). *Correspondencia (1939-1978)*. Felgine, O. y Ayerza de Castilho, L. (eds.). Buenos Aires: Sudamericana.
- Ocampo, V. y Camus, A. (2019). *Correspondencia 1946-1959*. E. Mayorga y J. J. Negri (trads.). Buenos Aires: Sudamericana.
- Pelletieri, O. (1999). Peronismo y teatro (1945-1955). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 588, 91-102.
- Peralta, R. (2000). Gori Muñoz y las compañías teatrales del exilio español de 1939 en Buenos Aires. En *El exilio teatral republicano de 1939*. Barcelona: Grupo de Estudios del Exilio Literario.
- Reichman, A. (2015). De Bakou à New York, sur les traces de Jacques Schiffrin. *Les Temps Modernes*, 686, 55-79.
- Rein, R. y Panella, C. (2013). *La segunda línea. Liderazgo peronista 1945-1955*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Rivera, J. (2000). Borges, Ficha 57.323. En *Territorio Borges* (23-36). Buenos Aires: Atuel.
- Rodrigo, A. (1974). *Margarita Xirgù y su teatro*. Barcelona: Planeta.
- Rosenzweig, G. (2021). Les premières éditions en espagnol de *La Peste* et *L'Étranger*, d'Albert Camus. *Chroniques Camusiennes*, 32, 16-22.
- Sapiro, G. (1999). *La guerre des écrivains. 1940-1953*. Paris : Fayard.
- Sartre, J.-P. (9 sept. 1944). La République du silence. *Les Lettres françaises*, 20, 1.
- Schwartzman, J. (2017). Catorce tesis sobre polémica. *Patrimônio e Memória*, 13(2), 4-13.
- Tanase, V. (2010). *Albert Camus*. Paris: Gallimard.

Todd, O. (1996). *Albert Camus, une vie*. París: Gallimard.

NOTAS

- 1 “Deseosos de contribuir a una atmósfera más sana [...] los editores franceses han decidido retirar de las librerías y de las ventas los libros que figuran en la lista siguiente [...]. Se trata de libros que por su espíritu mentiroso y tendencioso envenenaron de forma sistemática la opinión pública francesa, [...] en particular las publicaciones de refugiados políticos o de escritores judíos que al traicionar la hospitalidad que Francia les había acordado empujaron sin escrúpulos a una guerra de la que esperaban sacar beneficios con fines egoístas. Las autoridades alemanas registraron con satisfacción la iniciativa de los editores franceses [...]” (Preámbulo de la “Lista Otto”, 28/10/ 1940). Para un análisis de la colaboración de los editores franceses, ver Mollier, 2011.
- 2 Lottman, 1994, p. 221; Sapiro, 1999, p. 34; Kaplan, 2016, p. 34; Cérésier, 2009, p. 419.
- 3 Antiguo combatiente de la Primera guerra mundial, sucesivamente europeísta, socialista, antisemita y pro-alemán, Drieu encarna el recorrido de muchos intelectuales de la época hacia las formas más radicalizadas de la derecha nacionalista. *L’homme couvert de femmes* (título de una de sus novelas) fue amante y luego amigo de Victoria Ocampo, con quien disiente ideológicamente y mantiene una correspondencia que editó Julien Hervier en 2009, traducida en 2022 por Juan Javier Negri (*Amarte no fue un error. Correspondencia Victoria Ocampo-Pierre Drieu la Rochelle, 1929-1944*, Buenos Aires, Fundación Sur, 2022). Múltiples son las interpretaciones de la entrega de *La NRF* a Drieu. Los alemanes primero piden el 51% del capital de la editorial; ante la negativa, cierran la empresa. La reapertura de la editorial habría estado supeditada a la incorporación de Drieu a la revista.
- 4 Dos lecturas opuestas de esa negociación en Cérésier 2009, pp. 407-451 (“Le choix de Drieu”) y en Lottman, 1994, pp. 221-235 (“La toma de *La NRF*”).
- 5 Sobre la librería, ver Kaplan 2000, p. 44; Lottman 1994, p. 307. Sobre el ataque de la Resistencia a la librería, que dirigía Maurice Bardèche: <http://www.resistance-ftp.net/chimie/pages/louis-coquillet.html#note>
- 6 Por ejemplo, en 1946 en “La paradoja de Apollinaire”: “antes de redactar una línea, el escritor francés [...] se pregunta (digamos): ¿Qué tipo de sonetos debe emitir un joven ateo, de tradición católica, nacido y criado en el Nivernais pero de ascendencia bretona, afiliado al partido comunista desde 1944?”.
- 7 Notable vida de los poemas en tiempos de guerra: sortean la escasez de papel porque son textos cortos que se editan en folletos o sueltos; se los memoriza y recita, en voz alta o voz baja.
- 8 Un retrato de Edmond Charlot puede verse en Dugas 2015.
- 9 El tema se discute en París y en la clandestina *Les Lettres françaises*: ver el testimonio de Beauvoir en *La force de l’âge* y Sapiro 1999, pp. 21-68.
- 10 CNL, 1990; Abbou en Camus 2006, pp. 1243-1261. El propio relato de Camus en carta a Jean Grenier (28/7/ 1942, Camus-Grenier 1981, pp. 58-59).
- 11 Otro hubiera sido el destino financiero de Charlot, señala Mollier (2015), si hubiera contado en su catálogo con *L’Étranger* (principal long seller, junto con *Le Petit Prince*, de Gallimard).
- 12 Un retrato más bien benévolo de Heller “amigo de Francia” puede hallarse en Lottman (1994, pp. 271-281); otro más preciso del eficaz funcionario Heller, miembro del partido nazi desde 1934, en Loiseaux (1984) y en Mollier (2011). Ni Todd, ni Loiseaux, ni Grégoire ponen en duda su testimonio sobre Camus.
- 13 Quien le aconseja el texto a Drieu es Paulhan. Si bien Paulhan rehúsa publicar en *La NRF*, su antigua creatura, porque estaba vedada a escritores judíos, tampoco quiere vaciarla. Un análisis de la progresiva pérdida de legitimidad de *La NRF* de Drieu, en Sapiro 1999, pp. 394-422.
- 14 Camus-Pia 2000, p. 75: « Je ne crois pas que vous envisagiez sérieusement d’y faire figurer votre signature. C’est un lieu plus puant que jamais ».
- 15 Camus-Pia 2000, p. 80-81. Ver también la carta del 16 de marzo de 1942: « [...] cela vous éviterait des ennuis d’un remaniement qui si habile et si réussi qu’il soit, frustrerait toujours Kafka de la place qui lui revient » (p. 84). Sin embargo la decisión de publicar en París, bajo esas condiciones, ya estaba tomada. En carta a Jean Grenier del 7 de marzo de 1942, Camus escribe: « *L’Étranger*, m’a écrit Gallimard, doit paraître ce mois-ci ou le prochain. Il acceptait aussi de publier mon essai, mais il y a un chapitre (sur Kafka) qui ne peut passer. Malheureusement, je ne suis pas en état de m’occuper de mes affaires. Les choses en restent là. J’aurais mauvaise grâce à m’en plaindre. J’ai été servi par la chance et par mes amis. Pia et Malraux ont tout fait. » (Camus-Grenier, 1981, p. 69).
- 16 Albert Camus, « L’espoir et l’absurde dans l’œuvre de Franz Kafka », *L’Arbalète*, n°7, verano de 1943 (Lyon, dir. Marc Barbezat). La tirada de *L’Arbalète* fue de 400 ejemplares; la de Gallimard en 1942 de 2750 ejemplares (Camus 2006, p. 1273). En 1946, Gallimard publicará una « Nouvelle édition augmentée d’une étude sur Franz Kafka » de *Le mythe de Sisyphe* (Col. Les Essais, n° 12) donde reintegra el ensayo antes censurado: las páginas sobre Kafka aparecen en apéndice.

- 17 Ver Reichman 2015 y las memorias de su hijo, el editor André Schiffrin (*Una educación política*, 2007). Agradezco a Pablo Martín Ruiz el envío desde Estados Unidos de las fotos de la edición de Pantheon Books de 1946.
- 18 Sobre la puesta, ver Rodrigo, 1974, p. 368. Sobre Gori Muñoz, ver Peralta (2000).
- 19 Agradezco a Inés Bosch, jefa del Departamento de Presidencia de la Academia Argentina de Letras, quien tomó las fotos de este frágil testimonio durante la pandemia de 2020. Vaya también mi reconocimiento a Javier González, que hizo de intermediario en esta empresa sutil.
- 20 “El mismo año en que apareció *Calígula* en *Sur*, estando yo en Nueva York vi anunciada una conferencia de Camus. [...] La conferencia y el tono en que fue pronunciada me gustaron tanto como lo que hasta ese momento había leído. [...] Esa tarde, al saludar al conferenciante (“Soy su traductora. SUR. Buenos Aires. *Calígula*.”) tuve la intuición de que así sería [...]” En realidad, quien pone a Victoria previamente en contacto con Camus es Caillois (carta del 15 de marzo de 1946, Ocampo-Caillois, 1999, p. 183).
- 21 Carta del 11 de septiembre de 1946 (Camus-Ocampo, 2019, p. 33). Una lista de las publicaciones de Camus en la revista y la editorial de Ocampo puede encontrarse en la investigación que llevaron a cabo Lucía Cytryn, Javier Planas, Tomás Schuliaquer y Andrés Tronquoy para la muestra de la Biblioteca Nacional (2019, pp. 92-95). Sobre la edición de *El extranjero*, en la que también intervino Bioy Casares, ver Rosenzweig, 2021.
- 22 Ver al respecto las cartas 4, 6, 8 (Camus-Ocampo, 2019). Un primer análisis de ese “rendez-vous manqué” en Andreu 1992.
- 23 Todd 1986, pp. 497-8. La primera conferencia del tour brasileño lleva el rimbaldiano título “El tiempo de los asesinos”. *El Diario de viaje* también menciona una conferencia sobre Chamfort.
- 24 Para los posicionamientos políticos de Camus en el período, ver Todd (p. 420; pp. 448-464); Celotto 2015. Para una arqueología del discurso antitotalitario en Francia, ver Christofferson 2014, pp. 17-60.
- 25 Camus viaja a Argelia inmediatamente después de Setif y Guelma. Publica una serie de artículos en *Combat* donde analiza las causas económicas y políticas del levantamiento y denuncia la represión francesa.
- 26 *Trésor de la Langue Française* : « Plaidoyer : Exposé argumenté, convaincu, en faveur d’une personne, d’une idée, d’une institution ». *Académie, Littre* : « Discours prononcé à l’audience pour défendre le droit d’une partie ». Su antónimo es *réquisitoire*.
- 27 Amigo de Adolfo Bioy padre y de Caillois, con quien funda en 1942 el Institut Français d’Études Supérieures de Buenos Aires, Weibel es nombrado attaché cultural de la Embajada al salir de la guerra. La conferencia prevista era “Nosotros los asesinos” y Camus la expuso en la rueda de prensa (“La conferencia que no pronunciará aquí”, *La Nación*, 13 de agosto 1949, p. 4).
- 28 Ver Todd p. 498: « Camus s’en remet à Gabrielle Mineur, du service des relations culturelles à l’ambassade de France au Brésil. Qu’elle prenne les décisions : « Puis-je vous dire seulement que je désire ne pas parler souvent et que je vous serais reconnaissant de m’éviter autant que possible les manifestations officielles ? »
- 29 Aunque son famosas sus adaptaciones del teatro del Siglo de Oro español, y su madre, Catherine Sintès, era española (pero casi muda por una sordera infantil), Camus “no hablaba castellano ni lo lograría jamás, pero tuvo siempre voluntad de aprenderlo” (Figuro, 2008, p. 66); “por su limitado conocimiento del castellano, nuestro autor tenía que ser ayudado en las traducciones por María Casares” (p. 229).
- 30 El facsímil de la dedicatoria puede verse en BNA, 2019, p. 92. Camus le regala el libro en 1946, en París. Es una dedicatoria lúdica, que abre un listado de fechas que Camus iría completando según los encuentros. En 1949, añade con otra tinta: “4) Buenos Ayres. Août 1949” El ejemplar se encuentra en Villa Ocampo (*L’Étranger*, París, NRF, 1946, ilustr. de Mayo). En el texto de 1960 en *Sur*, Ocampo corregirá el nombre de la ciudad en la transcripción.
- 31 Ver los trabajos de Neiburg (1998), Fiorucci (2011), Nállim (2014), Korn (2017).
- 32 Ver por ejemplo en *Sur* de julio 1949 (nro 177, p. 75) la reseña de María Rosa Oliver sobre *El Señor Presidente* de Asturias: “¿cuál de nosotros no ha vivido o vive bajo el temor de ver a su país sometido al capricho de algún Nerón arbitrario [...]?” Victoria Ocampo había traducido *Calígula* en 1946.
- 33 Agradezco a Rodrigo Mas su disposición y su generosidad ante mis consultas, así como la orientación por los meandros burocráticos de la época. Sus trabajos (Mas 2014 y 2022) son centrales para entender la trayectoria política de Siri y la estructura del municipio durante la primera gestión peronista de la ciudad.
- 34 Aves y conejos parecen más bien un rasgo circunstancial borgeano (la fuente de la anécdota, repetida por todos sus biógrafos, son las “Autobiographical Notes” de 1970). Lo más verosímil es que desde el Municipio le hayan hecho presión para que renunciara por haber firmado una solicitada a favor de la oposición. Ver Rivera 2000, pp. 29-31 y Mas 2022, pp. 90-93.
- 35 Art. 6, Ordenanza 13750, *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, 2/11/1942, XIX, 6697, p. 2272.
- 36 Decreto 3921/946. La Secretaría de Cultura y Policía Municipal, una de las cuatro que conformaban el ejecutivo municipal, había sido instituida en octubre 1943 (Mas 2022, p. 64).
- 37 Ver por ejemplo la desopilante anécdota del censor y la inexistente escena del prostíbulo en una obra de Dostoievski, que recoge Osvaldo Pelletieri (1999, p. 93).

- 38 “En los teatros no se hará más sátira política”, *La Razón*, 27/6/1946 (archivo de Rodrigo Mas).
- 39 “Margarita Xirgu dará un estreno el viernes”, *La Prensa*, 8/6/1949, p. 9. Entre el 3 y el 10 de junio, Xirgu repuso en el Argentino *La zapatera prodigiosa* (*La Prensa*, 3/6/1949).
- 40 Decreto 5990/949, *Boletín Municipal*, nro 8594, p. 6258, 1ero de junio 1949.
- 41 Un caso paradigmático se da con el cine: ver Maranghello 2004, pp. 19-30.
- 42 Carta de Victoria a Caillois, 27 de julio de 1950: “Me haces el favor de decirle o hacerle decir a Camus que en Montevideo han representado *Calígula* (en el teatro Solís) en mi traducción (que han preferido a la publicada por el cretino de Losada [la de A. Bernárdez]), sin pedirme la debida autorización.” (1999, p. 212)
- 43 *El águila de dos cabezas* de Cocteau, por la compañía de Lola Membrives, en el teatro Cómico (*La Prensa*, 7/6/1949, p. 10). Ver Leonardi, 2008 para el detalle de la programación de esos años.
- 44 Otro ejemplo: la Comisión para la calificación de publicaciones en la gestión a cargo de Siri y Salinas secuestra ediciones de libros calificados como “inmorales”. Algunos ejemplos de 1948 y 1949: *El muro* de Sartre (decr. 2843/948), *La calle sin nombre* de Marcel Aymé (decr. 12311/949). Pero esos mismos autores aparecen en los catálogos de Losada y Emecé, cuya exportación es fomentada desde Nación. Ver por caso las publicidades de Sartre en tapa de la revista *Biblos*, VI (26) 1948. La edición del *Teatro* de Sartre (Losada, 1948) es premiado en un concurso de la CAL.
- 45 El análisis es de J. J. Negri en la mesa redonda del Malba (12/8/2019), a la que volveremos.
- 46 Para una historia de las ediciones de Camus en España, ver Cruces Colado, 2006. La primera edición española permitida por la censura se da en 1957, después del Nobel (*La peste*, Madrid, ed. Taurus, 1957).
- 47 “Camus et Victoria à Buenos Aires” <https://www.youtube.com/watch?v=PmFg8oC-sBM>
- 48 “Vigencia de Camus en la Argentina: 1942, 1949, 2019”, BNA, 30 de octubre de 2019.
- 49 Tweet del 16 de agosto 2019 de Hernán Lombardi, entre las primarias (que su partido había perdido) y las elecciones: “Nunca he sido tan razonable. Simplemente, sentí en mí de pronto una necesidad de imposible. Las cosas, tal como son, no me parecen satisfactorias. Albert Camus”. (*OCI*, p. 379. La frase la dice Calígula.)
- 50 Puede verse acá: <https://www.youtube.com/watch?v=nBHZ1mC-wqs&feature=share> Participaron en la mesa las periodistas Raquel Garzón y Eugenia Zicavo, Alexandre Alajbegovic (Succession Camus), Juan Javier Negri (Fundación Sur) y Walter Romero (Universidad de Buenos Aires).