

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Facultad de Humanidades

Departamento de Literatura Comparada

El personaje avatar como estrategia narrativa en La peste de Camus

Tesis como requisito parcial para el grado de

Maestría en Literatura Comparada

Defensa de tesis: 10 de diciembre de 2021

Víctor Manuel Nieves Cintrón

Comité compuesto por:

Dr. Elidio La Torre Lagares (director)

Dra. Ada María Vilar Piña (lectora)

Dr. Noel Luna Rodríguez (lector)

© 2021 Derechos de autor reservados.

Índice

Hoja de aprobación...	i
Resumen...	ii
Sobre el autor...	iii
El <i>personaje avatar</i> como estrategia narrativa en <i>La peste</i> de Camus...	2
Reconocimientos...	3
Introducción...	4
La obra, en resumen...	11
Dos rostros del existencialismo absurdo...	12
El <i>personaje avatar</i> ...	15
Los paralelos narrativos...	18
Tras los <i>deslices</i> del narrador...	24
Los privilegios discursivos del <i>personaje avatar</i> ...	26
Colegas, amigos y hermanos...	30
Conclusión...	33
Bibliografía...	39

Hoja de aprobación

El personaje avatar como estrategia narrativa en *La peste* de Camus

Tesis presentada como requisito para obtener el Grado de Maestría en Artes. Sometida al Departamento de Literatura Comparada, el 10 de diciembre de 2021.

Aprobada con la calificación Aprobado Sobresaliente con recomendación para publicación.

Comité de Tesis

Elidio La Torre, Ph.D.
Directora de Tesis

Ada M. Vilar, Ph.D.
Lectora

Noel Luna, Ph.D.
Lector

Marla Pagán Mattos, Ph.D.
Directora Interina

Resumen

Desde su publicación en 1947 hasta entrada la década del 1970, la crítica de *La peste* de Albert Camus se concentró sobre los vínculos entre el pensamiento filosófico existencialista del autor y su obra literaria. Desde 1970 la obra se ha leído más por su valor estético abriendo espacio a nuevas lecturas. En este trabajo, siguiendo esta última corriente crítica compuesta por académicos como, Edwin Moses, Laurence Porter, John Krapp y David Stromberg, entre otros, se identifica un ejemplo novel de estrategia narrativa: el *personaje avatar*. Este concepto surge para definir el rol del personaje Jean Tarrou quien actúa como “un otro” del narrador-personaje Rieux autocensurado a dar opiniones o hablar de sí mismo. Este dispositivo del *personaje avatar* le permite lograr todos sus objetivos sin quebrar el contrato narrativo haciendo posible a su vez una novela en la que convergen el arte y la filosofía en perfecta concomitancia.

Sobre el autor

Víctor Manuel Nieves Cintrón nació en San Juan, Puerto Rico. Es escritor, documentalista, fotógrafo conservacionista e historiador. Estudió Literatura Comparada en la Universidad de Puerto Rico y realizó estudios en Historia del Arte en el exterior. Es además publicista y relacionista público licenciado, especialista en educación comunitaria y programas de reinversión social. Con este trabajo completa los requisitos al grado de maestría del Departamento de Literatura Comparada, y ha sido aceptado al programa de doctorado en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Facultad de Humanidades.

Como historiador, documentalista y fotógrafo de las reservas naturales de Puerto Rico ha publicado los libros *El Yunque, una mirada a la maravilla natural*, *Puerto Rico 365*, *Mona: una leyenda entre el mar el sol*, *Vieques y Culebra: tesoros del archipiélago de Puerto Rico*. Todos sus libros han sido reconocidos entre los mejores de sus respectivos años por la prensa local, y han sido favoritos de venta. Ha obtenido el reconocimiento del Instituto de Literatura Puertorriqueña por los libros sobre Mona y el Yunque. También fue editor y coautor del libro *Ausencias*, que narra las historias humanas detrás de los casos más emblemáticos de accidentes causados por conductores ebrios en Puerto Rico. Su trabajo fotográfico ha sido publicado en diversidad de revistas y libros tanto en Puerto Rico como internacionalmente.

El *personaje avatar* como estrategia narrativa en *La peste* de Camus

Reconocimientos

Quiero reconocer con especial afecto y genuino agradecimiento a todas las personas que hicieron posible esta investigación.

Al Dr. Elidio La Torre Lagares, quien ha sido un excelente director de tesis, le agradezco su confianza y la inmensa cantidad de ilusión y sabiduría con la que me ha guiado a hacer este trabajo. Ha sido un profesor memorable en la sala de clases y excelente guía en este proceso. ¡Gracias por todo, en especial por las gratas conversaciones!

A la Dra. Ana María Vilar Piña, quien fue mi primera maestra de literatura comparada, y quien me introdujo a usar la narratología como una valiosa herramienta de lectura. Hoy en el cierre de este nuevo grado vuelve a ser mi maestra, y en su clase nació la idea de esta investigación. Por si fuera poco, me ha regalado el honor de acompañarme hasta completar el trabajo con el nivel de detalle y disposición que la caracteriza. No son suficientes las palabras para agradecerle su apoyo.

No menos agradecido quedo del Dr. Noel Luna Rodríguez, de quien he aprendido lecciones valiosas como estudiante. Gracias por apoyar el proyecto con entusiasmo desde su propuesta y por la bondad de aceptar ser uno de sus lectores.

Mis palabras de gratitud quiero extenderlas a la Dra. Marla Pagán, directora interina del Departamento de Literatura Comparada, por su disponibilidad y cooperación en todo momento para lograr esta presentación.

¡A todos y a todas, infinitas gracias!

*Si entre las cuatro paredes de la alcoba hay un espejo,
ya no estoy solo. Hay otro. Ahí el reflejo que arma en el alba un sigiloso teatro.*

“Los espejos” de Jorge Luis Borges

El personaje avatar como estrategia narrativa en *La peste* de Camus

Introducción

Desde su publicación en 1947 hasta entrada la década del 1970, las lecturas críticas de *La peste* de Albert Camus se concentraron, por tradición, sobre los vínculos entre el pensamiento filosófico del autor y su obra literaria¹. Desde 1970 la obra se ha leído con mayor interés en su valor estético², aunque en la actualidad, con la reciente pandemia del COVID-19, ha vuelto a cobrar protagonismo inspirando nuevas lecturas de corte antropológico, psicológico y social³.

Camus fue un importante pensador, creador del *existencialismo absurdo*, un giro de la corriente filosófica existencialista que evolucionó del pensamiento del filósofo danés Søren Kierkegaard (1813-1855) y que alcanza hacia la primera mitad del siglo XX en Francia su máximo brillo como expresión filosófica y como vanguardia literaria con autores-filósofos como Jean Paul Sartre y el propio Camus. En ese contexto histórico, *La peste* se ha leído repetidamente

¹ Ver en la bibliografía Stephen Spencer, Germaine Brée, Richard Lehan, Thierry Maunkier, George Jagger, Roland Barthes.

² Este trabajo se insertará en la tradición crítica precisamente de este segundo grupo, Edwin Moses, John Krapp, David Stromberg.

³ Durante el tiempo de la pandemia la obra ha cobrado un auge significativo desde el 2020 en varios países. Ana Abelenda, periodista de *La Voz de Asturias*, confirma que la novela ha revivido con fuerza de superventas en toda Europa.

a la sombra del existencialismo filosófico, más como una obra didáctica-filosófica que como texto literario. Los esfuerzos por analizar su construcción artística se relegaron, y quizás todavía hoy, ante los estudios que se concentran en el pensamiento camusiano, imponiéndose así la fama del filósofo sobre la del brillante escritor, que no hay que olvidar que por sus buenos oficios creativos obtuvo el Premio Nobel de literatura en 1957.

De la constante tensión entre arte y filosofía en la obra de Camus, surgen invenciones del genio literario en el campo narrativo que no llegan a identificarse ni a estudiarse con la profundidad que merece uno de los autores más brillantes del siglo XX. Obras como *La peste*, reiteradamente leídas también como un libro sobre la solidaridad humana, esconden ejemplos noveles de estrategias narrativas, como la idea de un *personaje-avatar*, que ocupará nuestro análisis en estas páginas y que faculta la creación de una novela en que convergen el arte y la filosofía en perfecta concomitancia.

Curiosamente, desde las páginas iniciales de *La peste*, antes que cualquier propuesta filosófica, el lector se enfrenta con un particular entramado narrativo, en que el narrador, desde un auto proclamado anonimato, propone llevar a cabo un proyecto de absoluta objetividad, una suerte de código ético narrativo⁴ autoimpuesto para transmitir con rigurosidad y verosimilitud los acontecimientos vinculados a una epidemia de peste bubónica que tuvo lugar en la ciudad de Orán en tiempos pasados.

Por lo demás, el narrador, que será conocido a su tiempo, no tendría ningún título que arrogarse en semejante empresa si la muerte no le hubiera llevado a ser depositario de numerosas confidencias y si la fuerza de las cosas no le hubiera mezclado con todo lo

⁴ Es pertinente distinguir en este trabajo *código ético* de *código ético narrativo* toda vez que el existencialismo filosófico es en parte una suerte de *código ético* o una actitud con la que se ve y enfrenta la vida, mientras que el *código ético narrativo* se refiere al pacto de objetividad que el narrador de *La peste* propone al lector de la obra.

que intenta relatar. **Esto es lo que le autoriza a hacer trabajo de historiador.** (Camus 12; énfasis añadido)

Bajo esta premisa, el narrador se distancia de cualquier intento de su parte por crear ficción de los sucesos narrados, argumentando que escribe desde los rigores del historiador o cronista y no desde las licencias o libertades estéticas de un creador literario. Según él, sólo serán consideradas en la narración las voces de los testigos del suceso, por medio de sus testimonios orales o las memorias que se desprenden de escritos, diarios, cartas, periódicos, bitácoras y documentos. Lo anterior, sin otorgar privilegios a voz alguna y cerrando la puerta a cualquier dato que no pudiera ser verificable mediante la evidencia recopilada, así como cualquier elemento o gesto que pudiera violar la pretendida imparcialidad narrativa. En otras palabras, estamos frente a una obra que despierta la atención desde el primer instante por la forma en que presume de su hechura, la manera en que nos hace conscientes de las reglas con que se rige y la promesa de su agenda narrativa: una novela que juega a no serlo, un primer juego de ilusiones en cuanto al género literario en el que se sitúa, en lo que supone un gancho creativo que lanza el autor cautivando nuestra curiosidad mientras nos introduce a la primera incertidumbre del texto.

Según Edwin Moses, uno de los críticos que primero hace un estudio narratológico de la obra, "...*The Plague* is not an existentialist tract in literary dress, but a triumphant artifice." (Moses 429). Con esta expresión el autor invita a recordar los quilates de *La peste* como arte, y lo hace mediante un ensayo que produciría un importante giro en el modo en que se había leído la obra. Para la década de 1970, Moses va más allá de las lecturas filosófico-didácticas y biográficas previamente hechas y se adentra en aspectos formales de la narración de *La peste*, como novela, cuestionándose si los esfuerzos del narrador para alcanzar la objetividad absoluta

que promete al lector se cumplen cabalmente, una vez que identifica algunas *fisuras*⁵ en la narración que levantan preguntas sobre la *ética narrativa* del narrador principal de la obra. Estas *fisuras* son el equivalente a riesgos que asume la voz narrativa que amenazan su objetividad y en última instancia su confiabilidad. De su análisis, que más adelante veremos en detalle, Moses argumenta que las *fisuras* narrativas de *La peste*, lejos de hacer fracasar el plan del narrador o restarle méritos, más bien enriquecen la obra desde el aspecto artístico mostrando un juego de estrategias narrativas que son todas justificables en el macro del texto. Sin embargo, son esas *fisuras* narrativas las que han motivado que se hurgue con más profundidad en la intrigante construcción de la obra. A partir de este acercamiento crítico de Edwin Moses surge un renovado interés narratológico por la obra. Es así como los enfoques tradicionales pasaron a fijarse en la construcción del texto, es decir, el cómo lo hace, en lugar de qué dice, como punto de origen al análisis de este.

En igual ánimo que Moses, y siguiendo una importante tradición de críticos como Laurence Porter y John Krapp, quienes también identifican la tensión entre ética y estética de la voz narrativa en la novela, el investigador David Stromberg, en 2014, problematiza aún más el tema al mirar entre las brechas de esas *fisuras* o *deslices* del narrador de *La peste*, fijándose cómo cada una de ellas resulta estar en el texto en función del pensamiento ideológico del autor biográfico de la obra, estableciendo paralelos extratextuales entre la novela y el escritor. Lo mismo también podría expresarse de la siguiente manera: la novela se debate entre la poética y la doctrina, tal como Camus lo hace entre el yo pensador y el yo creador. Desde su punto de vista, una vez más se justifica el proceder del narrador de *La peste* concluyendo que el logro estético

⁵ Cuando se habla en este trabajo de *fisuras* o *deslices* narrativos se refiere a mi traducción de “flaws”, y otros términos con los que la crítica se refiere a ciertas contradicciones en las que entra el narrador de *La peste* en contra su propia propuesta narrativa. Sobre el tema ver, Moses 419-429, Stromberg 81-94 and Olson 93-109, y la discusión posterior en este trabajo.

de la novela radica precisamente en la dificultad del narrador para cumplir con su propio código de honor, es decir, la tensión constante del narrador con su propio juego de reglas. Stromberg lo expone así: “The novel’s aesthetic success, paradoxically, relies on the fictional narrator’s fallibility against a backdrop of honorable narrative aims...” (Stromberg 90).

Lo interesante es que, en los trabajos de los críticos antes aludidos, los llamados *deslices éticos* en la narración se han visto y analizado como episodios aislados que se pueden explicar independientemente. Dicho de otra manera, el narrador se las arregla para subsanar sus *deslices*, ya que compra las indulgencias necesarias con el lector como para salvar su credibilidad. Aunque todo lo anterior es corroborable, son argumentos que se enfocan más en los *deslices* como un asusto ético de la narración y no como maniobras narrativas planificadas acorde al proyecto artístico-narrativo.

Es mi impresión que las llamadas *inconsistencias* o *deslices* del narrador de *La peste*, lejos de ser aleatorios o pequeños descuidos, son parte de una estrategia narrativa superior para insertar en el relato un dispositivo que, a mi entender, es la gran osadía del enigmático narrador de *La peste*: la creación de un *avatar* suyo en la historia, la configuración de un *personaje-avatar*, de una dualidad suya encarnada en un personaje paralelo, capaz de darle en el texto la voz que él se niega a sí mismo mediante su complicado juego de reglas ético-narrativas. Este trabajo persigue probar cómo el andamiaje de todos los recursos narrativos de la novela opera y, más aún, cómo estos recursos están orquestados en función de hacer posible la existencia de un *binomio narrativo*: de un narrador “primario” u “oficial” que hace los oficios creativos en la narración y de su *avatar* en el plano actancial que se convierte, por momentos, en sus “ojos” y en su “voz” en el relato⁶. Lo anterior, como se probará adelante, le permite al narrador infringir el

⁶ Hacemos aquí una distinción entre *focalización* (“ojos”, punto de vista y origen/motor de la información), y *voz*, (la instancia que expresa/provee esa información) en el análisis del andamiaje narrativo, siguiendo el deslinde de esas

pacto narrativo establecido con el lector al comienzo de la novela. De esta manera, este puede lograr sus objetivos didácticos y estéticos a través de una especie de prestidigitación narrativa que le permite jugar con las reglas que él mismo ha establecido. Además, miraremos con detenimiento la importancia que reviste este complejo mecanismo en el contexto de la tradición filosófico-literaria en la que fue escrita la novela y las circunstancias históricas del autor biográfico.

Los méritos de una ilusión bien creada se valoran justamente según la dificultad que suponga desentrañarla. El análisis que aquí realizamos requiere un mismo nivel de creatividad, como ya lo hemos referido; llegamos a este punto tras las observaciones que despertaron la curiosidad de otros críticos que reaccionaban a aspectos contradictorios de la narración, y posteriormente, a la visión de un crítico que hurga entre esas contradicciones intertextuales para establecer conexiones extratextuales con el autor biográfico. El tercer elemento que habría que mencionar es la insistencia de tantos críticos⁷ en vincular de diversas formas la figura del narrador Rieux y el personaje Jean Tarrou desde la publicación de la obra, sin que nadie haya llegado a un análisis profundo de esa relación.

A continuación, se comenzará por dar cuenta sobre los hallazgos previos de la crítica, para luego lanzar una mirada sobre las pistas que estos aportan, y otras que se desprenden de la investigación aquí realizada, relacionándolas unas con otras, logrando así un cuadro más amplio de los recursos literarios usados en la obra. Nos centraremos, sobretodo, en los paralelos del

dos funciones que hace Gérard Genette. En el estudio que aquí se realiza del aparato narrativo de *La peste*, se asume esta distinción entre ambas funciones, aunque este no es nuestro tema principal. Los dos agentes del binomio narrativo ejercen ambas funciones, tanto *voz* como *focalización*, algo que se señalará cuando sea pertinente.

narrador y su *personaje avatar*, término este último que, ante la ausencia de un referente teórico que describa ese tipo de personaje en la literatura disponible⁸, esbozaremos aquí una definición.

Siguiendo este orden de trabajo, me propongo demostrar cómo, con un sistema de recursos narrativos hábilmente orquestado que incluye caracterización, mediación del discurso, focalización, relaciones de espacio y tiempo, entre otros, el narrador principal de *La peste* consigue posicionar implícita y exitosamente, su visión de mundo en la obra a través de un personaje construido a su semejanza. Para ello será preciso contestar: ¿Cuántos y cuáles con los paralelos que existen entre el narrador y el *personaje avatar* que dan paso a creer que son una misma instancia? ¿Cómo se extiende la voz del narrador a este *personaje avatar* y qué supone para la recepción del texto la forma en la que se hace? ¿Cómo contrasta la forma en que se obtiene el testimonio de otros personajes versus las zonas discursivas del *personaje avatar*? ¿Cuáles son las pistas claves que evidencian el vínculo entre narrador y personaje? ¿Cómo reacciona el narrador a las expresiones de su *avatar* y viceversa? ¿Cómo se despista al lector de la existencia de un binomio narrativo?, y finalmente, ¿Qué mérito y/o sentido tiene esta operación narrativa en el contexto de la novela como género, así como en el terreno del existencialismo absurdo? Además, se examinarán las nociones de espacio y tiempo vinculadas al personaje en cuestión y se expondrá cómo estas nociones inciden en su proyección en la narración.

⁸ Después de buscar extensivamente entre la literatura a nuestro alcance sobre el tema sin resultados, desarrollaremos en este trabajo una definición teórica del *personaje avatar*, concepto de mi autoría, con la que podremos hacer el análisis propuesto. Lograr identificar y definir la figura antes, cómo se identifica y cuáles son sus particularidades, será una de las aportaciones al campo de la narratología que persigue ofrecer este trabajo, o cuando poco, despertar la atención hacia el fenómeno.

La obra, en resumen

Brevemente expuesta, la novela comienza cuando, concluida una epidemia de peste bubónica hacia la década de 1940 en la ciudad de Orán, en Argelia, un narrador, que no revela su identidad hasta casi el final de la obra, reconstruye, hilvanando el testimonio de un grupo de ciudadanos voluntarios en el manejo de la crisis salubrista, una memoria histórica. El narrador anónimo resultará ser el doctor Bernard Rieux según él mismo lo revela hacia el final de la obra. Es el Dr. Rieux, médico destacado en la ciudad, quien dirige la emergencia desde la aparición de algunas ratas muertas en la calle, hasta el final de nueve funestos meses de constantes muertes humanas. Entre el puñado de personajes atrapados en la ciudad, y que le rodearán en la narración, se destaca Jean Tarrou, un extranjero hospedado en Orán que se ofrece a asistirlo, primero como estadístico, y luego manejando directamente los pacientes, mientras lleva también una crónica escrita de los sucesos. El periodista Rambert, también de visita en Orán, desesperado por huir de la ciudad en busca de su prometida y quien se suma a los voluntarios mientras logra su propósito. Grand, paciente del Dr. Rieux, un asistente sanitario, aspirante a escritor. Otros personajes notables son el cura Panelaux, quien promueve la idea de la enfermedad como un castigo divino al ser humano que se ha distanciado de Dios, mientras Cottard, un fugitivo condenado a la pena capital y conocido traficante, aprovecha la epidemia para enriquecerse mientras prolonga su ejecución.

Los personajes principales de *La peste* son tan diversos como lo es la sociedad de Orán, a quienes la amenaza de una enfermedad mortífera, en una ciudad aislada, ha logrado que adquieran conciencia de grupo. Ellos representan, en su conjunto, la ciudad impersonal e indiferente que suele ser Orán tal como el narrador lo advierte al describirla por primera vez: “Lo que es preciso subrayar [de la ciudad] es el aspecto frívolo de la población y de la vida.” (Camus

11). Sin embargo, la peste hará reconsiderar a estos personajes sus códigos morales llevándolos de sus respectivos individualismos a adoptar una actitud de empatía ciudadana. La novela, que en un comienzo se concentra en el día a día de una peste en desarrollo, hace un giro hacia el mundo interior de individuos que se ven forzados a reflexionar sobre sus ideologías particulares en el abismo de la enfermedad. El Dr. Bernard Rieux asume una neutralidad práctica ante los eventos con la única conciencia de que lo importante es hacer bien su trabajo, aunque no haya esperanza alguna. Esta actitud, que demuestra el doctor, y que reverbera en Jean Tarrou, encarna la orientación de la vertiente del existencialismo de corte nihilista que conocemos como el *existencialismo absurdo* atribuido principalmente a Albert Camus el filósofo.

Dos rostros del existencialismo absurdo

En la visión filosófica camusiana, si bien la existencia es absurda en cuanto carece de explicación o sentido, el ser humano, al tomar conciencia de esa realidad, puede enfrentarse a ella de manera activa y conferirle un sentido particular a la vida. Desde ese punto de vista, vivir es independiente de comprender los misterios de la existencia. En *La peste*, las acciones del Dr. Rieux, son motivadas por un sentido de obligación ciudadana o humana que va por encima de cualquier precepto político, económico o religioso, y que llega a trascender, inclusive, su capacidad física. Por eso, al este asumir el rol del narrador de las memorias de la plaga, es preciso para él suprimir en todo lo posible sus ideologías. Tómese en cuenta que si el narrador de *La peste* no tuviera un mecanismo que le permitiera expresar sus ideologías de forma alterna, tendríamos un narrador didáctico que, a su vez, inclinaría la obra literaria hacia una lectura fundamentalmente filosófica. En ese sentido, Rieux es la praxis de ese existencialismo propuesto por Camus en la novela, mientras que Tarrou, además de exhibir también una misma praxis

como personaje de la trama, es la expresión verbal de la doctrina mediante su discurso⁹. Rieux, en el rol del narrador objetivo, no puede expresar lo que Tarrou como actante puede. De aquí la importancia de este personaje que se convierte en un *avatar* del narrador.

Ni Rieux ni Tarrou tienen un sistema de creencias religiosas, ni aceptan la idea de un dios: el uno y el otro operan a base de un código moral enfocado en la empatía humana. Ambos se abrazan a sus obligaciones sin esfuerzo tan pronto comienza la plaga, algo que los demás personajes no harán hasta que la crisis les obliga a hacerlo. Es la afinidad de su conducta, no solo propia del existencialismo camusiano, sino la base que hace compatible la amistad entre ellos, una mancuerna entre pares, equidistantes, entre verdaderos semejantes. Esa reciprocidad afectiva es el puente por el que tienen acceso privilegiado el uno con el otro según lo evidencia el texto, pero es también la forma en la que se nos despista, agazapando bajo un halo de amistad la existencia del *avatar*, que no es realmente amigo sino una refracción del narrador en el texto. Por eso el narrador que presume de su objetividad tiene que construir diligentemente la reputación de quien será su otro yo. En el proceso de hacerlo, el narrador privilegia la caracterización de Tarrou sobre la de los otros personajes de la trama de los que solo recibimos datos escuetos que apenas dan para que el lector construya siluetas de ellos.

Otro detalle que confirma la afinidad ideológica del binomio Rieux/Tarrou lo provee el crítico George Jagger, apenas un año después de la publicación de *La peste*. Este identifica en una reseña un interesante paralelo sobre cómo la lucha ulterior de ambos contra la muerte se da de formas similares:

⁹ Cuando se habla de ser una voz del *existencialismo absurdo* en la obra, se refiere a que Jean Tarrou no solo expresa una actitud acorde a los principios propios de mencionada doctrina, sino que hace expresiones concretas, directas o indirectas, así como preguntas que fuerzan la discusión de conceptos del *existencialismo*. Esto último va a tener mucho peso en su función binominal con el narrador, pues como *personaje avatar* esta constantemente incitando el diálogo, desde su iniciativa, con cuestionamientos sobre temas que el narrador no puede permitirse la iniciativa de exponer.

“Tarrou too confesses his great preoccupation with death, particularly the death of those condemned by society. He reveals that he has spent all his life fighting against a society which he believes to be founded on the institution of capital punishment. He also says that for a person such as himself, who is striving for sainthood although he doesn't believe in God, only death can give him meaning as a human being. At the same time, death is for him the same ineluctable defeat which has confronted Rieux as he battled the plague.” (Jagger 127)

Si el Dr. Rieux, en su carácter de médico-científico, viene obligado a atender la muerte producto de la enfermedad corporal, Tarrou, desde una perspectiva moral y filosófica, es un combatiente de la muerte de orden social que proviene del ejercicio cruel de la justicia aplicado a los menos afortunados. Así las cosas, Tarrou, que no deja de desempeñar un papel clave en la lucha contra la enfermedad física en la obra, un mal contra el que él perderá la batalla eventualmente, ensancha en la obra, desde su perspectiva, el concepto de plaga a uno que incluye la justicia social. Además, amplía el concepto de muerte más allá de lo que se relaciona a la peste bubónica en el discurso del narrador para incluir la muerte capital. Un bacilo no es lo único que mata, la sociedad también lo hace, y contener la muerte conforma para este binomio un mismo sentido de propósito dentro del absurdo existencial. Se advierte así cómo Tarrou trabaja para el equipo, insuflando su perspectiva moral y judicial, que le permite su conocimiento de la ley y sus experiencias de vida, complementando así la voz del científico Rieux quien se limita a hablar desde su propio campo de conocimiento, aunque a la postre consolidan ambos un mismo discurso.

El *personaje avatar*

Ya que hemos comenzado a ver la similitud ideológica entre Bernard Rieux¹⁰ y Jean Tarrou¹¹, conviene en este apartado puntualizar la naturaleza de esa correlación que facilitará la comprensión de la argumentación que prosigue. El concepto del *personaje avatar* surge para definir el rol del personaje Jean Tarrou quien actúa como “un otro” del narrador-personaje Rieux, construido a su semejanza, y quien complementa las limitaciones del narrador “objetivo”, autocensurado a dar opiniones o hablar de sí mismo.

Ante la ausencia de literatura¹² que defina un personaje de las características de Tarrou en cuanto a su compleja construcción como *avatar* de otro personaje, se propone aquí el término *personaje avatar* y la lógica a la que obedece su creación. Se pensaría razonable utilizar el término *alter persona* o *alter ego*, palabras recurrentemente empleadas en la crítica y teoría literaria, mas éstas se remiten a tópicos particulares en la psicología además de resultar insuficientes para este propósito. El *avatar* no es una proyección, no es un ‘otro yo’, ni un desdoblamiento de personalidad, no es un mellizo y tampoco es un clon. El *personaje avatar* es la encarnación de una entidad en otra, cuya existencia es complementaria de esa primera entidad, construida en absoluta coherencia con las coordenadas textuales, cuyo objetivo ulterior es, en este caso, salvaguardar la congruencia del texto, trabajando en función de la instancia de la que es uno y parte. Por todo lo anterior, la única palabra que recoge el sentido de lo que aquí

¹⁰ El doctor Rieux que hemos identificado como quien narra desde la distancia temporal los sucesos que acontecieron durante la plaga, es a su vez, en el plano temporal de esos sucesos, personaje. Por eso aquí estaremos haciendo la distinción entre Rieux-narrador, el que hace la crónica y el Dr. Rieux cuando se refiere al personaje.

¹¹ Jean Tarrou, actúa como personaje y como cronista; tanto su crónica escrita como su participación en la trama tienen lugar en los eventos pasados. EL concepto *personaje avatar* se refiere a él todo el tiempo.

¹² Una búsqueda exhaustiva del concepto de *personaje-avatar*, o por lo menos de una figura literaria parecida que se haya descrito previamente, nunca arrojó precedentes de este concepto tal como se propone en este trabajo. (ver nota 8 para más detalles).

queremos significar tiene lazos con lo divino en la milenaria religión hinduista: *avatar*, del sanscrito *avatāra*, que denota descender, y con la que el *brahmanismo* expresa la corporeidad en un plano existencial de una misma deidad con la que coexiste.

El concepto *avatar* ha venido a ponerse de moda desde la última década del siglo XX y las primeras del siglo XXI, según han avanzado las tecnologías virtuales, en las que se han llamado *avatares* a las imágenes digitales que representan, en un medio virtual, la identidad de los usuarios. La etimología del término se remite, sin embargo, a varios milenios antes, y es el idioma inglés el que la recoge en el sentido más próximo a su origen místico ya que el vocablo entra en dicha lengua durante el período de hegemonía británica sobre India. El diccionario Merriam- Webster expone las siguientes acepciones de la palabra *avatar*, que citamos en su totalidad por la pertinencia que estas tienen para el uso que aquí se propone de la palabra para referirse al personaje.

- 1:** the incarnation of a Hindu deity (such as Vishnu)
- 2**
 - a:** an incarnation in human form
 - b:** an embodiment (as of a concept or philosophy) often in a person

She was regarded as an *avatar* of charity and concern for the poor.
- 3:** a variant phase or version of a continuing basic entity / the latest *avatar* of the conservative movement
- 4:** an electronic image that represents and may be manipulated by a computer user (as in a game) (Merriam-Webster Online)¹³

¹³ Citado idéntico en el orden, énfasis y sangrado según el texto original: www.merriam-webster.com.

Primero tenemos el sentido de encarnación, que supone el *avatar* como una extensión mística de la deidad, que, aunque duplica su existencia en planos diversos sigue siendo la misma entidad. Luego tenemos el concepto de la encarnación en una forma humana, y la posibilidad de que una persona pueda darle corporeidad a un concepto o una filosofía. Incluso en su tercera acepción abre espacio para considerar *avatar* como una variante o versión de un movimiento. En todo lo que significan estas tres acepciones son útiles para nuestra definición del *personaje avatar* en cuanto su caracterización no está basada en convertirse en un clon físico, ni en un disfraz o alguna forma de identidad alterna de un ‘otro’, sino en **la dualidad de una sola entidad al que le es inherente todo su sistema de valores, ideologías, carácter, visión de mundo y sentido de propósito, con una misma capacidad actancial representativa en un mismo espacio o en espacios diversos** (énfasis añadido).

Hacemos la distinción sobre el sentido del término *avatar* que queremos utilizar por ser esta palabra una muy explotada comercialmente en tiempos recientes por los videojuegos, el cine y la industria del entretenimiento en general, quienes han diversificado considerablemente su significado¹⁴. La definición de *personaje avatar* parte de la premisa de que, como en el

¹⁴ Con los primeros video juegos de acceso por internet, en los que podían participar jugadores virtuales de todas partes el mundo simultáneamente surge la necesidad de crear mecanismos de identidad para los jugadores. “When we visit a virtual world, we do so by inhabiting a body that exists there, and only there. The virtual body, like the Earth body, is an *avatar*. When visiting a virtual world, one treats the *avatar* in that world like a vehicle of the self, a car that your mind is driving. ... The *avatar* mediates our self in the virtual world: we inhabit it; we drive it; we receive all of our sensory information about the world from its standpoint.” (Castronova 5).

Los primeros *avatares* virtuales para video juegos aparecieron en 1996 en un juego de 3DO Studios llamado Meridian 59, Edward Castronova explica que: “Tens of thousands of people came to the world of Meridian 59, the world’s first large scale 3D first-person multiplayer game...Meridian 59 was the result of a rapid development of shared virtual reality spaces that first began to emerge on networked computers in the late 1970s.” (Castronova 1)

Una de las posibles razones por las que no existe literatura abundante sobre la figura del *avatar* en los juegos de video pudiera tratarse precisamente del hecho de que la función del *avatar* es puramente práctica, en el sentido de identidad. Sin embargo, en la coyuntura de estos días en los que se plantea que la propuesta de futuro de las empresas virtuales buscará centrarse en la creación de *avatares* virtuales para las redes sociales, donde habrá la posibilidad de participar de mundos y sociedades virtuales en las que el *avatar* va a estar atado a la existencia del usuario en todos los sentidos, seguramente aparecerán estudios que se centren en esa figura y en las relaciones *avatar*-usuario.

significado místico, existe un dios-creador, que en la literatura este sería la figura del escritor, que como en el caso místico crea un *avatar* suyo para cumplir un propósito. La existencia de una relación verificable en el texto entre *creador / avatar* es trascendental para poder identificar la figura del *personaje avatar*. El *personaje-avatar* ostenta, además, una caracterización sistémica y en niveles cuyo propósito en el caso de *La peste* se camufla entre el andamiaje poético de la obra, haciendo posible que se cumplan los objetivos del narrador. Por eso identificarla requiere, como hacemos aquí, mirarla en su relación con el andamiaje total del texto y en todos sus niveles de caracterización.

Los paralelos narrativos

El primer gran paralelo entre Bernard Rieux y Jean Tarrou es que ambos son narradores en la obra. Tarrou es un narrador “alterno” que con su diario complementa la crónica de Rieux-narrador “oficial”, pero que ambos comparten vivencias y una misma curiosidad por la ciudad de Orán, en el tiempo de los eventos de la plaga. En ambos personajes se refleja un mismo interés documentalista que les es natural a sus personalidades. A eso se suma la forma en que ejercen sus oficios de cronista y cuán próximas son sus formas de ver. Como cuestión de hecho lo primero que conocemos del narrador, y posteriormente de Tarrou en sus respectivos discursos, es su visión de Orán. Estos son los únicos personajes que reportan el paisaje citadino, y lo hacen con una

En el caso del cine el *avatar* ha adquirido proyecciones diferentes, en la que primordialmente funciona como *alter ego* del sujeto u otras veces como vehículo de acceso a otros mundos. Algunas veces se representa en la figura de un animal exótico, una figura mitológica, en fin, una representación ficticia de otro con funciones tan diversas como guardián, amigo, consejero, escudero, vehículo a otro mundo, identidad virtual, etc., rara vez vinculadas al significado del término original. En los últimos años este tipo de fantasía a proliferado en series de televisión, cine y otros medios con gran éxito. El concepto moderno de *avatar* ni siquiera exige ser una extensión de una persona o entidad, sino que sencillamente es un otro que nace destinado, o no, a la convivencia con el personaje. En otras ocasiones el *avatar* es una suerte de alma gemela en el cuerpo de un ser fantástico que cohabita con el personaje. En cualquier caso, es nuestra intención hacer notar el sentido puntual en el que queremos usar la palabra *avatar* en este trabajo partiendo de la definición mística original.

mirada prolija sobre su clima, la ausencia de vegetación, el estado de sus casas, el ímpetu comercial, entre otras particularidades. Desde el oficio de narrador, Rieux dice al comienzo de la historia:

La ciudad, en sí misma, hay que confesarlo, es **fea**. ... ¿Cómo sugerir, por ejemplo, **una ciudad sin palomas, sin árboles y sin jardines**, donde no puede haber aleteos ni susurros de hojas, un lugar neutro, en una palabra? (Camus 9; énfasis añadido)

Posteriormente, con la introducción de las memorias de Tarrou en la narración, el narrador reporta:

Las primeras notas tomadas por Jean Tarrou datan de su llegada a Orán. Demuestran desde el principio una curiosa satisfacción por el hecho de encontrarse en una ciudad tan **fea** por sí misma. ... Se encuentra en ellas la descripción detallada de leones de bronce que adornan el Ayuntamiento, consideraciones benévolas sobre **la ausencia de árboles, sobre las casas deplorables y el trazado absurdo de la ciudad.**” (Camus 31-32; énfasis añadido)

Hacemos notar, que según se reporta aquí, Tarrou, si bien coincide casi con exactitud con Rieux en lo que ve, asume una actitud de comodidad con el entorno de Orán que parece diferir de la que asume Rieux, hasta que unas líneas más adelante el narrador pone en duda esa actitud benevolente diciendo, que es difícil saber de sus notas “lo que pueda haber de serio en ellas.” (Camus 33). Es decir que al final, la complacencia con la que mira Tarrou la ciudad, es cuestionable, lo que validaría que vis a vis ambos ven idéntico el paisaje citadino, aunque Tarrou sea más condescendiente. El anterior también es un buen ejemplo de una estrategia que se repite a lo largo del texto, en la que se nos hace creer brevemente que estos personajes tienen pequeñas diferencias, que finalmente no tienen. Esto tiene un efecto de dejarnos con una duda constante sobre la similitud absoluta entre ellos, acción que despista nuestra atención de identificar la operación del binomio en el texto.

Tarrou entra en la narración coincidiendo con el narrador en su forma de ver y lo que escogen ver, pero, también coinciden ambos en hacer de Orán su hogar voluntariamente, siendo conscientes de la naturaleza incómoda e impersonal del lugar. Para el existencialismo la vida es la misma independientemente del entorno, y el caos de Orán como telón de fondo tiene un efecto dramático al demostrar cómo el ser humano tiene que enfrentar la adversidad dando por descontado que el lugar puede cambiar las cosas. Convenientemente los personajes son extranjeros allí, lo que agudiza el extrañamiento de su mirada a las particularidades de la urbe y su sociedad, pero también les permite medir su temple ideológico ante un ambiente desfavorable.

En cuanto a sus personalidades, Tarrou actúa con precisión estadística e historiográfica, lleva apuntes precisos, procede con sentido de orden y rigor. En una reseña de 1951 sobre *La peste*, Germaine Brée identificaba paralelos en la función de Rieux-narrador y de Jean Tarrou como recopiladores de datos y, además, sobre su nivel de objetividad. “Rieux and Tarrou merely record facts; they set down, with the same objectivity and on the same level, the inner facts and the outer facts concerning their encounter with the plague.” (Brée 99). Según lo observa esta autora, estos dos personajes son comparables también en cuanto a su función de cronistas: los dos están comprometidos con los mismos estándares. Por ello, el propio Rieux-narrador construye un aura de credibilidad sobre el testimonio de Tarrou al validar el retrato que este último hace de él en sus apuntes: “A título de documento podemos, en fin, reproducir el retrato del doctor Rieux por Tarrou. **A juicio del narrador, es muy fiel.**” (Camus 37) [énfasis añadido]. El *personaje avatar* asume la voz para hacer el retrato directo y personal de un narrador imposibilitado de hablar de sí mismo. Poco después, el narrador que todavía se mantiene incógnito en ese punto señala lo siguiente: “Las cifras de Tarrou eran exactas. El doctor Rieux

sabía algo de eso.”, guiño con el que corrobora las competencias de ambos: las de él y las de su fidedigno *avatar*.

Curiosamente son Rieux-narrador y Tarrou quienes único definen directamente algunos personajes, pero en especial entre ellos mismos. Como narrador Rieux hace una *definición directa*¹⁵ de Jean Tarrou, y de él mismo como Rieux-personaje, esto último lo logra citando la bitácora de Tarrou en la que hace uso precisamente de la caracterización directa para describir a Rieux. “Definition [direct definition] is akin to generalization and conceptualization. It is also both explicit and supra-temporal. Consequently, its dominance in a given text is liable to produce a rational, authoritative and static impression.” (Rimmon-Kenan 60). Esto significa, siguiendo la línea de la autora, que se da una caracterización subjetiva de Tarrou desde el dictamen que Rieux-narrador hace del personaje.

Dice Rieux-narrador sobre las notas de Tarrou en el rol de cronista: “Sus apuntes, en todo caso, constituyen también una especie de crónica de este período difícil. Pero son una crónica muy particular, que parece obedecer a un plan preconcebido de insignificancia.” (Camus 31). Decir lo previo es clave porque desvincula los apuntes de Tarrou de algún compromiso o interés ulterior, que es lo que también declara el propio Rieux-narrador como principio de su objetividad narrativa al principio de la obra: son personajes sin agenda, simples observadores y documentalistas desinteresados, o lo que es lo mismo, cronistas que asumen su rol narrativo con un mismo sistema de valores.

Además, Rieux reconoce en Tarrou su aptitud para fijarse en detalles que el propio Rieux no considera como importantes y que cualifica de “insignificantes”. En ese sentido, Tarrou

¹⁵ Bajo este concepto de Shlomith Rimmon-Kenan la narratóloga define un tipo de caracterización que imprime en el personaje valoraciones que la voz narrativa hace, esto es, no lo dice el personaje de sí mismo, sino que lo sabemos mediante el discurso del narrador.

ofrece una visión complementaria en el texto, ampliando el proyecto objetivo de Rieux-narrador en cuanto aporta información diferente y confiable. El narrador lo confirma así: “A primera vista se podría creer que Tarrou se las ingeniaba para contemplar las cosas y los seres con los gemelos al revés. En medio de la confusión general se esmeraba, en suma, en convertirse en historiador de las cosas que no tenían historia.” (Camus 31). Cabe subrayar que, si bien es cierto que Rieux-narrador incide en la caracterización directa de Tarrou mediante sus expresiones discursivas, también los gestos estratégicos del segundo lo equiparan con él, que es quien corrobora la percepción suya mirando en una misma dirección, compartiendo con él un mismo interés documental, colaborando en la noción de confiabilidad y afinidad de ambos personajes en un tipo de validación cruzada o recíproca.

De otra parte, Rieux-narrador también se asegura de desvincularse de algún deseo de lucro que no sea escribir con rigor histórico los sucesos de los que fue parte y de una vez defiende la iniciativa de redactar sus memorias antes de iniciar los oficios:

“Por lo demás, el narrador, que será conocido a su tiempo, no tendría ningún título que arrogarse en semejante empresa si la muerte no lo hubiera llevado a ser depositario de numerosas confidencias y si la fuerza de las cosas no lo hubiera mezclado con todo lo que intenta relatar. Esto es lo que lo autoriza a hacer trabajo de historiador.” (Camus 12-13).

El contrasentido de la cita anterior es uno de los notables *deslices* del narrador, en este caso vemos como confunde al lector diciéndole cosas que apuntan en la dirección contraria de lo que son. De un lado dice la voz narrativa que hace trabajo de historiador, al mismo tiempo que se reconoce como narrador y personaje de una crónica hecha mediante un proceso creativo deliberado. Está ambigüedad aparente del género literario con la que juega el narrador en *La*

peste, hay que mirarla en el contexto amplio de las obras de Albert Camus como acertadamente lo identifica Peter Dunwoodie:

Like *L'Etranger* (1942) which is/ is not a diary, *La Chute* (1956) which is/is not a dialogue, or 'Le Renégat' (1957) which is/ is not a stream-of-consciousness narrative, *La Peste*, which is/ is not a novel, draws attention to what it is by being other than what it seems. The affected impersonality of the narrator via a purportedly self-effacing récit is aimed at occulting (or, at the very least, sidelining) the addressor, thus leaving the text in-itself as the locus of a putative exchange with the addressee. (Dunwoodie 2)

En el discurso del narrador se nos hace creer que leemos una crónica, mientras la ejecución técnica del texto responde a la de una novela, lo que nos deja con la sensación de un escrito que transita entre la novela y la *crónica*, aunque es totalmente confirmable que tiene todos los atributos de ser la primera¹⁶. Un juego similar es el que logra hacer con las figuras del narrador y el *personaje avatar* como seguiremos viendo adelante.

Al hecho de que el narrador enfatice su objetividad y declare que él no es un hombre de letras, Edwin Moses observa que esto ayuda a que el lector no perciba que Rieux ha utilizado la desgracia de la peste como material literario. Esto último abona a que es una estrategia del narrador para proteger la congruencia moral del personaje. La crónica, asociada como género al testimonio, resulta más apropiada para el narrador que la novela, género vinculado al

¹⁶ Independiente de la opinión expresada por el narrador, el resultado final de *La peste* gravita hacia el género de la novela, en su extensión, la forma en que se maneja el lenguaje, la construcción de un mundo alterno, el trabajo creativo, el desarrollo profundo de personajes, su alcance y apertura. En una definición de *W. Commons* elaborada sobre las ideas del historiador literario José García López: "La novela se distingue por su carácter abierto y su capacidad para contener elementos diversos en un relato complejo. Este carácter abierto ofrece al autor una gran libertad para integrar personajes, introducir historias cruzadas o subordinadas unas a otras, presentar hechos en un orden distinto a aquel en el que se produjeron o incluir en el relato textos de distinta naturaleza: cartas, documentos administrativos, leyendas, poemas, etc. Todo ello da a la novela mayor complejidad que la que presentan los demás subgéneros narrativos." Esta última cita explica puntualmente de lo que se trata el sistema narrativo de *La Peste*.

entretenimiento, por lo que aprovecha el carácter modelable de la novela para disfrazarla de la primera.

Tras los deslices del narrador

Edwin Moses aborda su descripción de los *deslices* del narrador llamando la atención sobre lo inusual que supone ser el que un doctor en medicina, del que no se informa que tenga interés alguno por la escritura, trabaje en una crónica de orientación histórica en la que él figura como uno de los personajes. Comenta, por ejemplo, el uso del “yo confiable” en la narración, que supone un “yo” que ofrece resistencia a la libre creatividad, complicando así el trabajo del narrador para favorecer un punto de vista. Lo anterior le da pie a preguntarse sobre la contradicción de que el narrador reclame que no hará cosas fuera de sus posibilidades: “... why have Rieux *claim* that he is an objective reporter if he is not to be allowed to be one?” (Moses, 421). Se plantea además el efecto que tiene convertir a Rieux en otro personaje más entre los personajes cuando puede permanecer en el anonimato. Además, ¿para qué se usa a Jean Tarrou como un narrador secundario para reportar cosas fuera del conocimiento personal del narrador principal si en otras instancias este último reporta sin limitación otras cosas que están fuera de su propio conocimiento?

Aunque Moses identifica efectivamente el *desliz* de la voz narrativa al cuestionar la función de Tarrou en el texto, nunca llega al fondo del asunto, y lo justifica como una inconsistencia que encuentra explicación en la misma historia. El autor se refiere en una instancia en que Rieux-narrador cuenta una visita de Cottard y Rambert a un contrabandista, un evento totalmente fuera de su campo de participación, pero que él reporta mediante discurso

directo. Pero además de reproducir el diálogo, narra la percepción climática y del espacio de forma retórica:

“Era una de esas horas en que la peste se hacía invisible. Aquel silencio, aquella muerte de los colores de los movimientos podía ser igualmente efecto del verano que la peste. No se sabía si el aire estaba preñado de amenazas o de polvo y de ardor. Había que observar y que reflexionar para descubrir la peste, pues no se traicionaba más que por signos negativos.” (Camus 162)

Luego el narrador, como justificación, aclara con posterioridad que lo reportado antes fue el recuerdo de lo que Rambert le había contado paso por paso días después del evento.

Para discernir el contraste entre lo que el narrador propone como práctica y lo que finalmente termina haciendo en algunas instancias, recordemos sus palabras sobre los procedimientos usados para armar su crónica:

“Así pues, dicho sea entre paréntesis, por no traicionar nada, el cronista ha tendido a la objetividad. No ha querido modificar casi nada en beneficio del arte, excepto en lo que concierne a las necesidades elementales de un relato coherente” (Camus 205).

Hay que recordar que este es un narrador que trabaja constantemente en su confiabilidad y en la de Tarrou, siempre que puede. En otros momentos del relato el narrador se ha asegurado de exhibir sus escrúpulos, como cuando usa el testimonio de su personaje-*avatar* en momentos en que Rieux-personaje no tuvo acceso de primera mano a la información: “Sucede que el cronista ocupado en otros sitios no los ha conocido y por esto no puede citar aquí más que el testimonio de Tarrou.” (Camus 270). En cuanto a lo que Moses identifica como un *desliz* cuando el narrador reporta a su manera eventos a los que no tuvo acceso, ciertamente quiebra su compromiso de qué reportar y cómo hacerlo. Es difícil creer que él se haya memorizado el

diálogo de una conversación en la que no estuvo, es innegable el uso retórico dentro de la narración en la que reporta dicha plática, pero siempre el narrador consigna con certeza el nombre de la fuente y la forma en la que obtuvo la información y con eso recupera la credibilidad. Pero lo más importante es que haber hecho lo anterior sirve una vez más para despistar al lector de ver a Tarrou como sus únicos ojos alternos, i.e. *focalización* alterna de lo narrado. Es un “desliz” (comillas añadidas) fríamente calculado, que despierta curiosidad sobre el proceder del narrador, pero el saldo no es negativo sino más bien efectivo para probar que les ha dado espacio a otras voces en la *crónica* y despistar sobre el binomio Rieux/Tarrou como únicos cronistas.

Los privilegios discursivos del personaje avatar

Uno de los *deslices* narrativos que este trabajo aporta a la lista de los identificados por otros críticos, supone uno de los más velados y subliminales: la forma en que se reporta el testimonio oral de Tarrou durante una larga e intensa alocución en la que este le cuenta su vida a Rieux-personaje y le revela todo un manifiesto sobre su credo y su ambición de ser un santo. Resulta un buen ejemplo en esta discusión para ilustrar el trabajo sistemático con que el narrador primario quiebra su código ético narrativo sin hacer evidente el engranaje en acción del dispositivo narrador/*personaje avatar*.

Por eso la escena antes aludida es clave en cuanto a los privilegios discursivos que Tarrou. Primero, tenemos los personajes solos en un mismo lugar: la azotea de la casa de un paciente de Rieux, elevados sobre el nivel de la ciudad, algo que ya tiene visos alegóricos. Luego, el largo discurso citado entre comillas, como discurso directo, que el narrador reproduce, lo hace de memoria, una práctica poco usual para un “historiador” que se ha basado más en los

documentos escritos de su testigo estrella. Sin embargo, lo anterior tiene el efecto de ubicarnos directamente en la escena como auditorio de las expresiones de Tarrou. Aquí, el narrador que antes reportaba los discursos del sacerdote Paneloux en el púlpito y los interrumpía para expresar su opinión al respecto, se refugia en el silencio y es todo oídos. El narrador más bien prepara cuidadosamente la escena que tendrá lugar en una terraza que de un lado conecta con las otras casas, y de otro lado, ofrece vistas sobre el nivel de la ciudad hacia un horizonte unificador:

“...un horizonte, en el que el cielo y el mar se unían en una palpitación idéntica.”, “... un ligero viento soplaba sin ruido.”, “en el cielo barrido y pulido por el viento brillaban las estrellas puras y la claridad lejana del faro esparcía de cuando en cuando una ráfaga cenicienta. La brisa traía olores de especias y de rocas. El silencio era absoluto.” (Camus 276-277)

El discurso se pronuncia desde una perspectiva especial, que ubica a los personajes en un mismo nivel, mientras que la vista refleja figuradamente la empatía entre los elementos naturales. Dicho en otras palabras, Rieux-narrador crea el ambiente para lo que será un evento memorable entre ambos personajes que comienza con una validación de su amistad.

En sus expresiones, Tarrou narra su historia desde la infancia, valida el origen de su ideología moral y luego la defiende con argumentos, para finalmente comunicar mediante una retórica efervescente su proyecto de vida que resulta ser la santidad. Son palabras extraídas de la memoria del interlocutor Rieux-personaje, que Rieux-narrador reporta como palabras textuales de Tarrou y que curiosamente conservan el orden y calidad de una discursividad retórica de valor literario, lo que llama la atención sobre el manejo y reporte objetivo del discurso. La sensibilidad a flor de piel en la expresión de Tarrou no se reproduce a partir de cuadernos como en el resto de la historia, ni se nos da la impresión de estar mediatizada por el discurso narrativo, es puro

privilegio expresivo en el clímax de la obra. Se da en directo, como si se sostuviera por sí misma, sin filtro narrativo alguno.

Sin embargo, el discurso de Tarrou está enmarcado por el mismo narrador que insiste siempre en ser meticuloso con lo que narra, sobre todo cuando reporta el discurso de otros personajes: cuando reproduce los sermones del sacerdote Paneloux, por ejemplo, lo hace de forma fragmentada, interrumpiendo su flujo con digresiones sobre el entorno de la iglesia, o bien reaccionando con su opinión e incluso haciendo valoraciones de las imágenes que usa en el sermón: “Aquí, el Padre volvió a tomar con más amplitud la imagen patética del azote.” (Camus 111). En otras palabras, el narrador torpedea el *momentum* de los sermones, no solo por la forma en que lo reproduce, sino por cómo los interviene y hasta cómo proyecta la forma en que se reciben los mensajes por los feligreses. Lo anterior contrasta con la forma en que se reproducen las zonas discursivas de Tarrou, único personaje con acceso pleno a la expresión, y único personaje del que conocemos su historia desde niño según la cuenta él mismo. Rieux y Tarrou son los personajes de los que más información se tiene en el texto y son los que se escuchan en directo, ya sea en la zona verbal de la narración o del discurso del personaje mismo. Tarrou tiene espacio verbal ininterrumpido para hablar sobre su vida y creencias; sus expresiones son alegóricas de lo que el narrador piensa, aunque desde un ángulo diverso, que como se explicó antes amplía el pensamiento existencialista en la obra.

Es preciso mirar también que el discurso se produce por iniciativa de Tarrou, quien lleva la iniciativa de confirmar su amistad con Rieux. “¿Quiere usted que este momento sea el momento de la amistad?” (Camus 278), le pregunta Tarrou a Rieux, quien responde con una sonrisa. Nótese de este gesto como Rieux se muestra mas bien en la cortesía de escuchar una confesión que surge como un acto espontáneo de Tarrou. Sin embargo, en el nivel estructural de

la novela, este episodio servirá de puerta al clímax de la obra, que culminará, poco después del evento, precisamente con la muerte de Tarrou. Esto sugiere un cálculo puntual del momento adecuado para presentar un discurso medular que expone conceptos de la ideología que favorecen el narrador y el *personaje avatar*. Es de especial interés que en el desarrollo de la obra se superponga el momento de mayor cercanía entre el narrador y su *personaje avatar* como clímax, en una historia cuyo eje de acción son los eventos de una peste.

Tras un largo discurso que ocupa diecinueve párrafos sobre la biografía e ideales de Tarrou, sigue una emblemática escena que confirma el sello de su amistad tomando juntos un baño de mar a iniciativa de este. En el mismo nivel de sintonía que antes tuvieron el mar y el cielo en el horizonte contemplado desde la terraza, los personajes ahora se desplazan a la playa:

Se desnudaron. Rieux se zambulló el primero. Fría al principio el agua le fue pareciendo tibia a medida que avanzaba. Después de unas cuantas brazadas sintió que el mar de aquella noche era tibio, con la tibieza de los mares de otoño, que tomaban a la tierra el calor almacenado durante largos meses. Nadó acompasadamente. Un pesado chapoteo le anunció que Tarrou se había zambullido. Rieux se echó boca arriba y se quedó inmóvil de cara al cielo lleno de luna y de estrellas. Respiró largamente, fue oyendo cada vez más claro el ruido del agua removida, extrañamente claro en el silencio de la soledad del mar; Tarrou se acercaba, empezó a oír su respiración. Rieux se volvió, **se puso al nivel de su amigo y nadaron al mismo ritmo...con la misma cadencia y el mismo vigor**, solitarios, lejos del mundo, liberados al fin de la ciudad y de la peste.

(Camus 291). [énfasis añadido]

Lo anterior ilustra, la noción de paralelos y complementariedad que construye la voz narrativa, su complicidad, su parecido, las perspectivas desde las que miran y todo ello se hace en un

manejo del espacio, el tiempo y el uso de un lenguaje estético, que figuradamente proyecta la sincronía de la naturaleza como una extensión de la compenetración de los personajes.

Colegas, amigos y hermanos

La amistad que hemos visto sellarse nadando desnudos a un mismo ritmo en el mar es la culminación de un proceso en la historia que nace sobre las bases de la admiración mutua, pero sobre todo de su representación como pares. La desnudez en ese sentido es alegórica de que ya se han llegado a conocer tal como son cada uno en el nivel de la historia. Su amistad parece fundamentada en conceptos aristotélicos clásicos de la amistad, en los que se exalta la superioridad de la *amistad virtuosa*, que hermana a los hombres buenos. La amistad, como se da en la narración de *La peste*, se sostiene sobre los principios que comparten Rieux y Tarrou, tal como lo expone Aristóteles¹⁷, quien además ve en la amistad una necesidad apremiante, entre otras cosas, porque el amigo es consuelo en los tiempos de miseria. En el momento de la plaga las iniciativas de Tarrou por confirmar la amistad de Bernard Rieux parecerían una necesidad comprensible en la historia. Sin embargo, desde una mirada narratológica, en la creación de un *personaje avatar*, hay una noción tácita de dependencia. Se trata de una manifestación de la entidad que se crea porque se le necesita. La proyección de la idea de amistad entre los integrantes del *binomio narrativo* en el nivel de la historia, de una parte, es conveniente y de sentido común entre actantes afines, pero de otra, despista sobre su naturaleza funcional como recurso literario en el entramado narrativo, lo que también significa una ventaja para la instancia narrativa.

¹⁷ Aristóteles esboza su definición sobre la Amistad virtuosa, en la *Ética a Nicómaco*. En el texto distingue este tipo de amistad especialmente sobre la amistad por conveniencia. La *amistad virtuosa* se da entre pares, gente de un mismo nivel quienes pueden tener reciprocidad entre las partes.

Una de las formas de despistar sobre el binomio formado por los personajes es mostrar aparentes diferencias que no existen en su fondo entre los personajes. Cuando Tarrou se presenta ante el doctor con la idea de hacerse cargo de crear más escuadrones sanitarios bajo su liderazgo para complementar el trabajo de Rieux que no da abasto con sus obligaciones, ambos sostienen una discusión sobre la existencia de Dios que culmina en una conversación amistosa, más movida por la camaradería que por el enfrentamiento de ideas. Al final ambos concuerdan en que lo importante es salvar vidas. Se nos dice que en la conversación Rieux "...sentía un cansancio inmenso y al mismo tiempo luchaba contra el deseo súbito de entregarse un poco a este hombre singular **en el que había algo de fraternal**" (Camus 146; énfasis añadido). El saldo de la conversación, aparte de acercarlos más, da paso a convertir a Tarrou en administrador de agrupaciones sanitarias, lo que crea otro paralelo entre los personajes, esta vez como colegas en el manejo de la emergencia médica. Tarrou se convierte así en cronista y en un colega que hace voluntariamente el trabajo de líder en la historia, tal como Rieux es cronista y líder voluntario de la operación salubrista.

En cualquier caso, la amistad es el vínculo natural mediante el que ambas figuras pueden aproximarse con el nivel de intimidad que logran. Esto permitirá que el narrador para quien hablar de su madre en la crónica objetiva hubiese sido insensato, se vale de su *avatar* para expresar valoraciones sobre su progenitora.

Tarrou anota también que ha tenido una larga conversación con el doctor Rieux de la que sólo recuerda que tuvo buenos resultados. **Señala también el color castaño claro de los ojos de la madre de Rieux, afirmando caprichosamente que, en su opinión, una mirada donde se lee tanta bondad será siempre más fuerte que la peste,**

y consagra también largos párrafos al viejo asmático cuidado por Rieux. (Camus 134; énfasis añadido)

Jean Tarrou habla como el hijo enternecido de la Sra. Rieux, pero también valida las bondades del viejo asmático que es objeto de visitas recurrentes del doctor Rieux, de quien este último nunca hace expresiones afectivas. Ciertamente la frecuencia con la que el doctor visita a su paciente, así como su cordialidad, demuestran su interés por el viejo amigo, pero de ello solamente hablan las acciones, las palabras que lo validan salen del discurso que se desprende de las crónicas del *personaje avatar*, quien se convierte en estos casos en portavoz de Rieux.

Uno de los momentos más conmovedores de la obra, y el punto que marca su desenlace es la muerte de Tarrou en el seno familiar del Dr. Rieux. Desde su casa, Rieux – personaje, en compañía de su madre, ofrecen cuidados a Tarrou una vez este se contagia con la plaga, justo cuando la epidemia merma para el resto de la ciudad. La muerte del personaje, a tiempo con el retroceso de la enfermedad en Orán es el punto que marca el cierre del ciclo epidémico y el desenlace de la novela. Hasta ese punto el *personaje avatar* está hecho a la medida de lo que necesita el futuro narrador de la obra: muere en el momento en que ya la epidemia, como eje y motor de la novela, es tema del pasado. La muerte de Tarrou en la historia, la epidemia como eje temático y la colaboración narrativa entre narrador primario y el *personaje avatar* tocan su fin casi simultáneamente.

En el nivel de la historia la muerte de Jean Tarrou significa una pérdida muy dolorosa para Rieux que pierde su estimado amigo, así como para su madre, a la que Tarrou reconoce con afabilidad en el lecho de muerte: “La señora Rieux suspiró y el enfermo abrió los ojos, vio la dulce mirada sobre él y bajo las móviles sondas de la fiebre reapareció su sonrisa tenaz.” (Camus 326). La madre que no quiere despegarse del enfermo, y todo el operativo de cuidados sin

descanso, habla de familiaridad, y de un trato que hace al Dr. Rieux salir de su nihilismo habitual para aferrarse a la única esperanza que expresa desde su rol de narrador en todo su discurso en la obra: “El flagelo ya no azotaba el cielo de la ciudad. Pero silbaba en el aire pesado del cuarto. Eso era lo que Rieux escuchaba desde hacía horas. Había que esperar que allí también se detuviese, que allí también la peste se declarase vencida.” (Camus 325). Es notable como aún para expresar su desesperanza este matiza la expresión utilizando el discurso indirecto.

Es de igual manera interesante constatar que la narración parece sugerir que la muerte fractura un vínculo importante con algo trascendental en la existencia de Tarrou: “Y al fin, las lágrimas de la impotencia le impidieron ver como Tarrou se volvía bruscamente hacia la pared y con un quejido profundo expiraba, **como si en alguna parte de su ser una cuerda esencial se hubiese roto.**” (Camus 329; énfasis añadido). Ese volverse hacia la pared, que significa darle la espalda como quien se marcha, rompe la cuerda que los vincula creando un abismo de soledad insondable en el nivel de la historia y rompe el lazo que los unía como *binomio narrativo* en el nivel del discurso. Al tropezar con la mirada preocupada de su madre, Rieux-personaje llega a cuestionarse cuánto del afecto de ella puede salvarlo, y cuando finalmente al otro día de la muerte de Tarrou recibe el telegrama confirmando la muerte de su esposa, que convalecía fuera de la ciudad desde antes de la plaga, lo toma como otra muerte inevitable más.

Conclusión

Como mencionamos en la introducción de este trabajo la crítica encasilló la obra de Camus como una obra ético-didáctica que provocó expresiones como las del crítico Stephen Spender del New York Times en 1948, casi simultáneas a la publicación de la obra:

““The Plague" is parable and sermon, and should be considered as such. To criticize it by standards which apply to most fiction would be to risk condemning it for moralizing, which is exactly where it is strongest. "The Plague" stands or falls by its message.” (Spender 1)

Es de hacer notar que aun así algunos críticos hayan reconocido desde los primeros años una relación particular entre los personajes Rieux y Tarrou en *La Peste*, que se viene señalando hasta el día de hoy cada vez desde nuevas ópticas. Entonces surge obligatoriamente la pregunta, por qué en tanto tiempo nadie se ha dedicado a estudiar profundamente, hasta donde he podido investigar durante la redacción de este trabajo, la proximidad de estos personajes; buscando descifrar sus vínculos y verificando la posibilidad de que estos representaran una estrategia articulada del autor con algún propósito ulterior. ¿Cómo ha pasado desapercibida la figura de un *personaje-avatar* hecho a la medida de necesidades de índole narrativa? Son variadas las posibles respuestas a la pregunta, sin embargo, aquí se defiende la idea de que tiene que ver con el genio de un artista que escribió una obra haciendo los buenos oficios del ilusionista. Un truco bien hecho se valora según la capacidad que tenga el mago para despistar al público del ardid con que creó la ilusión. La figura de un *personaje avatar* no puede ser explícita sin delatar lo que se trae el autor entre manos, y como tal el dispositivo tiene que hacer su función camuflado entre el andamiaje entero de la obra y las cortinas de humo con las que le encubre el narrador. Así, por lo menos, funciona esta figura en *La peste*.

De los críticos y teóricos reseñados en este trabajo, David Stromberg, cuyo trabajo ha sido referente constante de esta investigación, es quien más se ha aproximado a identificar cómo los *deslices* de la narración en *La peste* revelan la astucia de Camus, que pone todo un aparato retórico construido con lenguaje artístico y recursos narrativos al servicio de su visión filosófica

y sus necesidades como autor. Para Stromberg, como antes para Edwin Moses, enfocándose en aspectos estéticos, *La Peste* es una obra de arte literaria, y dentro de sus parámetros creativos la función artística que desempeñan los aparentes *deslices* del narrador principal pone en tensión la llamada “ética narrativa” para bien. Sin embargo, aunque Stromberg identifica que muchos de los *deslices* narrativos tienen que ver con la figura de Rieux y de Tarrou, no indagan mucho más, por lo que no identifican el dispositivo narrativo del *personaje avatar* que se da en el texto ni los elementos del sistema narrativo que se acomodan para que el anterior cumpla exitosamente su función en la obra.

Aquí hemos demostrado que *La peste* es un complejo entramado narrativo, polifónico en el sentido bajtiano de la palabra¹⁸, un armazón fragmentado de tiempos y fuentes discursivas, cuya razón de ser compleja se basa en distraer al lector. Son estas operaciones con las que el autor logra justificar los méritos artísticos de la obra y al mismo tiempo ser un manifiesto del existencialismo absurdo por él acuñado, sin que una cosa se superponga sobre la otra. Dentro de ese intrincado sistema subyace de manera furtiva la figura del *personaje-avatar* que es central para el doble proyecto literario/filosófico creado por Camus.

Quienes insisten en leer la obra de Camus exclusivamente desde la óptica del filósofo, relegando la obra del literato corren mayor riesgo de perderse los quilates de un escritor fundamental del siglo XX, quien además es clave en la transformación de la novela moderna. *La peste* es una invención, y como toda ficción, posee un aspecto lúdico inherente, un juego con la percepción del lector que Camus usa a su favor para dar congruencia a su proyecto. Lo anterior lo hace dejando pistas generosas en el trayecto desde el epígrafe de Daniel Defoe con que abre la

¹⁸ Se usa aquí el término *polifonía* en el sentido original acuñado por Mijail Bajtín, para referirse a la diversidad de voces y conciencias expresadas en el discurso narrativo.

novela¹⁹. “Tan razonable como representar una prisión de cierto género por otra diferente es representar algo que existe realmente por algo que no existe.” El solo hecho de citar a Defoe, considerado padre de la ficción en la novela británica del siglo XVIII es ya revelador, pero luego la cita tomada de la obra *Serious reflections during the life and surprising adventures of Robinson Crusoe: with his vision of the Angelick World* es elocuente por sí sola desde el ángulo de la creación vanguardista. Es una cita que tiene dos vías de interpretación posibles. Quienes leen *La peste* como una alegoría de la invasión nazi en Francia, entenderán que el confinamiento en una isla, como fue el caso de Crusoe en la novela de Defoe, es una forma alegórica de la prisión con barrotes, lo que se traduce a entender figuradamente que en el caso de *La peste* el confinamiento a causa de la plaga es comparable con el toque de queda militar durante la ocupación de la guerra. Como cuestión de hecho esa ha sido una lectura recurrente de la obra, entre esos críticos y con especial interés: Roland Barthes²⁰ y Jean Paul Sartre. Sin embargo, visto desde el ángulo de la ficción, que me parece central en el pasaje citado, lo que trasciende es el reconocimiento de la ficción como una realidad alterna. Luego hay que entender el contexto del que proviene la cita en cuestión. La misma aparece en el prefacio de un libro secuela, en que Defoe convierte a Robinson Crusoe, protagonista de su famosa novela del mismo nombre, en una suerte de ensayista que reflexiona sobre sus aventuras en el relato original.

En la obra de Defoe el personaje literario ha trascendido a convertirse en una representación del autor, narrador-autorial en este caso, explotando así las posibilidades de quien antes fue solo un actante en la trama de una novela, un gesto que abre las puertas al

¹⁹ Aquí mi reconocimiento al Dr. Elidio Latorre, admirado profesor y mentor de este trabajo por llamar mi atención sobre investigar este importante detalle.

²⁰ En 1954 Roland Barthes escribió una fogosa crítica de la novela *La peste* en la que proponía que, si bien la obra toda podía ser leída como una alegoría de la Segunda Guerra Mundial, la alegoría de la lucha contra una enfermedad era insuficiente para representar una lucha armada, que para él históricamente no era comparable, ni implicaba lo mismo moralmente.

desdoblamiento representativo de una persona en otra. No parece casual que Camus, entre las más de 500 obras de Defoe, algunas de ellas pertinentes al tema de la epidemia, haya escogido un epígrafe de un texto experimental que trastocaba los parámetros típicos de la construcción de personajes, reconocido por ser bastante adelantado a su tiempo. Hay que tomar en cuenta que entre las obras de Defoe resalta también, *A Journal of the Plague Year* (1722) que narra las vivencias de un hombre sobre la gran plaga de 1665 en Londres, lo que identifica un proyecto precursor al de Camus que este debió de haber conocido bien.

De todos los componentes con lo que se arma un relato, Camus también apuesta por el personaje como ingrediente esencial del dispositivo narrativo que ingenia para sostener la dualidad que encarna su novela entre filosofía y arte, tal como le ocurre a él como escritor y filósofo en la vida real. Stromberg analiza así la obra:

The argument can be made that the novels eventual shape emerges from a series of developing realizations that depend on each other a succession of narrative and, more broadly, aesthetic principles and anchors reflecting the process of fitting the form to the thematic substance that would embody the novels moral vision. (Stromberg 88)

Es decir, que Stromberg entiende el efecto que logra la novela, pero no expone el dispositivo que hace posible una obra de esa naturaleza, como él lo reconoce. Para lograr tal resultado se necesita la figura de un narrador central, quien personifica al escritor, tomando control estético de la narración, mientras, en el plano de la historia como personaje, encarna un ideal. Entonces, para poder ejecutar los quehaceres que desafían el orden ético narrativo crea un *avatar* suyo, que tendrá que hacer las veces de: conciudadano, cronista, filósofo, científico, colega, camarada, confidente, amigo y hermano, además de extranjero varado en una ciudad impersonal.

Hacia el final de la novela, cuando la peste comienza a ser cosa del pasado y la ciudad de Orán va recuperando su normalidad, Rieux sube a una azotea. Para entonces ya ha confesado su identidad como narrador de la crónica. Desde la distancia puede apreciar con toda amplitud y detalle la capital argelina en su conjunto, en el sentido sistemático en que funciona su cotidianidad, desde su clima hasta su sociedad. Resulta especialmente alegórico de su poder sobre la narración su presencia en una posición elevada que refleja una perspectiva superior, una visión panorámica del macro con la que ha sabido ver más allá de lo que los demás participantes de la historia vivieron. Estimamos que el complejo sistema narrativo de la obra que hemos tratado de sacar a la luz exige del lector una lectura parecida a la que hace Rieux de la ciudad: una apreciación del macro. Entre ese amplio entramado de estrategias narrativas desdobladas reside el ingenio agudo de Albert Camus en *La peste*, que hace posible, mediante un efectivo dispositivo narrativo, la creación de un *personaje avatar* con el que construye un *binomio narrativo* novel, que logra enlazar de forma sutil e ingeniosa una obra artística con una importante lección de filosofía moral existencialista.

Bibliografía

- Abelenda, Ana. ““La peste” de Camus se propaga en toda Europa”, *La Voz de Asturias*, 26 de junio de 2020. <https://www.lavozdeasturias.es/noticia/cultura/2020/03/14/peste-camus-propaga-lectores/00031584188825148219253.htm>
- Bal, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*, third edition, University of Toronto Press, 2009.
- Brée, Germaine. “Albert Camus and The Plague,” *Yale French Studies*, No. 8, Yale University Press, 1951, pp. 93-100.
- Barthes, Roland. “La Peste, annales d’une épidémie ou roman de la solitude?” *Bulletin du Club du Meilleur Livre*, février 1955, pp. 4-8
- Camus, Albert. *La Peste*, translated by Rosa Chacel, Edhasa, 2020.
- Camus, Albert. “Letter to Roland Barthes on The Plague”, *Lyrical and Critical Essays*, Vintage books, 1970, p. 338–340.
- Castronova, Edward. “Theory of the Avatar”, *SSRN*, Indiana University, 2003, pp. 1-45. SRNN.com, <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.38510>
- Defoe, Daniel. *Serious reflections during the life and surprising adventures of Robinson Crusoe: with his Vision of the Angelick World*, e-pub from Boston Public Library, 1720. *Archive.org*, <https://archive.org/details/seriousreflectio00defo/page/n17/mode/2up>.
- Dunwoodie, Peter. Language and the ‘devoir de mémoire’ in Albert Camus’ *La Peste*, *Academia.edu*, <https://www.academia.edu/4838308/>
- Felman, Shoshana. “Camus' The Plague, or A Monument to Witnessing.”, *Testimony*

- Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, edited by Shoshana Felman and Dori Laub, Routledge, 1992, pp. 93-119.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Cornell University Press, 1983
- Jagger, George. "Camus's *La Peste*." *Yale French Studies*, no. 1, Yale University Press, 1948, pp. 124–27.
- Jiménez Mauro. "La novela existencialista, narrativa filosófica.", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 6, 2020, pp. 50-51
- Katuża, Maciej. "The distance between reality and fiction: Roland Barthes reading Albert Camus", *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia de Arte et Educatione*, 2017, pp. 92-101
- Krapp, John. *An Aesthetics of Morality: Pedagogic Voice and Camus, Conrad, and Dostoevsky*. Columbia: University of South 2002.
- La Penna, Antonio. "Albert Camus o la conversione degli indifferenti", *Belfagor*, vol. 5, no. 6, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 1950, pp. 617–35.
- Lehan, Richard. "Levels of reality in the Novels of Albert Camus.", *Modern Fiction Studies*, vol. 10, no. 3, The Johns Hopkins University Press, 1964, pp. 232–44.
- Maukner, Thierry. "LA PESTE." *Hommes et Mondes*, vol. 4, no. 14, Revue des Deux Mondes, 1947, pp. 157–62, <http://www.jstor.org/stable/44206789>.
- Mazzoni, Guido. *Theory of Novel*, translated by Zakiya Hanafi, Harvard University Press, 2017.
- Moore, Adrian E. *Ethics and Aesthetics of Non-duality: Responses to Nihilism from Nietzsche to Camus*, Ph. D Dissertation, University of Queensland, 2019,
https://espace.library.uq.edu.au/data/UQ_4053caa/s4261079_final_thesis.pdf

- Moses, Edwin. "Functional Complexity: The Narrative Techniques of The Plague.",
Modern Fiction Studies, 20.3, 1974, pp. 419-429.
- Rasoamanana, Linda. "Notes sur trois avatars de la forme brève camusienne : Lamaxime, la formule et l'aphorisme", L'Esprit Créateur, Vol. XLIV, No. 4, Winter, John Hopkins University Press, 2004. pp. 37-46 *Project Muse*, DOI: [10.1353/esp.2010.0426](https://doi.org/10.1353/esp.2010.0426)
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction*, Routledge Taylor & Francis Group, second edition, 2002.
- Olson, Greta. "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators."
Narrative, 11.1, 2003, pp. 93-109.
- Porter, Laurence M. "From chronicle to novel: Artistic Elaboration in Camus's 'La Peste'." *Modern Fiction Studies*, vol. 28, no. 4, The Johns Hopkins University Press, 1982, pp. 589–96.
- Seymour Chatman, *Story Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1978.
- Shryock, Richard. "Discourse and Polyphony in La Peste.", *Symposium* 44, Spring 1990, pp. 58-66
- Spender, Stephen. "Albert Camus, Citizen of the World.", *New York Times Book Review*, 1 August 1948, p.1
- Stromberg, David. "Moral Reserve: Narrative Ethics and Aesthetic Principles in Camus's La Peste.", *French Forum*, Volume 39, Number 1, Winter, 2014, pp. 81-94.
- Tiberghien, Eve. *Albert Camus: Del Ciclo de lo Absurdo a la Rebeldía*, e-book, Lemaitre Publishing, 2017.