

A TRADUCIÓN DE *A PESTE*: UN CLÁSICO QUE NOS INTERPELA MÁIS CA NUNCA

Xavier Senín

xaviersenin@gmail.com

Isabel Soto

azos2012@gmail.com

[Recibido 02/04/20; aceptado 06/07/20]

Resumo

Partindo da consideración de *A peste* de Albert Camus como clásico, ausente no sistema literario galego até a súa publicación en 2018 pola editorial Hugin e Munin, os tradutores abordan neste artigo o reto que supuxo transvasar os diferentes tons e elementos discursivos da novela sen perderen a funcionalidade que posúen na lingua orixinal. Deste xeito, achegan claves de lectura que iluminan o texto e que tiveron en conta na súa translación. Detéñense na análise dos personaxes, que encarnan cadansúa actitude representativa do ser humano ao se veren enfrontados á traxedia, e apuntan as conexións existentes entre *A peste* e outros textos de Camus, os cales revelan como a novela, dende a ficción, complementa o expresado en diferentes ensaios. Reparán así mesmo no papel das personaxes femininas segundo a súa presenza ou a súa ausencia. Conclúen salientando as connotacións alegóricas e polisémicas do concepto *peste*.

Palabras clave

Albert Camus, alegoría, clásico, Hugin e Munin, intertextualidade, polisemia, sistema literario galego, tradución ao galego.

Abstract

Assuming the fact that Albert Camus' *The Plague* is a classic - absent in the Galician literary system until its publication in 2018 by Editorial Hugin and Munin - the translators will broach the difficult question of transferring the different tones and discursive elements of the novel without losing the functionality they have in the original language. In this sense, they will provide reading keys that shed light on the text and have been taken into account in their translation. They will next draw attention to the analysis of the characters, each one of which embody a particular and representative attitude of the human being towards tragedy; they will also point out the connections

between *The Plague* and other Camus' texts, which reveal how the novel, from fiction, complements what is expressed in different essays by him. The translators will focus on the role played by female characters, according to their presence or absence, and will conclude by emphasizing the allegorical and polysemic connotations of *plague* as a concept.

Keywords

Albert Camus, allegory, classic, Hugin e Munin, intertextuality, polysemy, Galician literary system, translation to Galician.

1. A tradución dun clásico e a súa relectura nun contexto de crise

Escribimos este artigo en marzo de 2020, en plena crise do coronavirus, no medio do illamento forzado da poboación no Estado español e noutros territorios de todo o planeta. Alguén pode pensar que esta aclaración está de máis nun traballo destinado a unha publicación académica, pero, ao noso parecer, que a nosa relectura de *A peste* de Albert Camus cadrase con estas dramáticas e preocupantes circunstancias, non fixo senón constatar, unha vez máis, a vixencia desta obra e a súa condición de clásico, calquera que sexa a definición que manexemos entre as múltiples existentes entre os teóricos da literatura, pois está lonxe de provocar indiferenza ou de esgotar o que ten que dicirnos e a súa interpelación ao lector actual. Como tradutores desta obra, concordamos de maneira particular coas formulacións de Italo Calvino (1991)¹, que adquiriron nestes días, a nivel persoal e teórico, aínda maior sentido e que se adecúan ao que tratamos de expresar:

3. Os clásicos son libros que exercen una influencia particular, sexa cando se impoñen por inesquecibles, sexa cando se agochan nos recantos da memoria uníndose ao inconsciente colectivo ou individual [...].²
6. Un clásico é un libro que nunca remata de dicir o que ten que dicir [...].
8. Un clásico é unha obra que suscita un incesante po de discursos críticos, que a obra, no entanto, sacode de enriba decontino.
9. Os clásicos son libros que, canto máis cre un coñecelos de oídas,

1 A tradución ao galego é nosa.

2 Á hora de traducir *A peste* influíron de maneira especial as nosas respectivas vivencias persoais coa obra. Ambos compartimos a devoción por esta obra dende a primeira lectura na mocidade (de feito, manexamos, entre outras edicións, o vello exemplar en francés de Xavier Senín, cargado de anotacións), que nos acompañou en diferentes ocasións e por diferentes motivos ao longo dos anos. A análise e o achegamento tan particular a un texto que require a tradución fíxonos comprender moi ben o sentido das palabras de Calvino: «Por iso na vida adulta debería haber un tempo dedicado a repetir as lecturas máis importantes da mocidade. Se os libros seguen a ser os mesmos (malia que tamén eles muden á luz dunha perspectiva histórica que se transformou), sen dúbida nós mudamos e o encontro é un acontecemento totalmente novo. Toda relectura dun clásico é unha lectura de descubrimento coma a primeira».

tanto máis novos, inesperados, inéditos resultan ao lelos de verdade [...].

13. É clásico o que tende a relegar a actualidade á categoría de ruído de fondo, pero ao mesmo tempo non pode prescindir dese ruído de fondo.

14. É clásico o que persiste como ruído de fondo mesmo alí onde a actualidade máis incompatible se impón.

2. Traducir para unha editorial especializada

Curiosamente, *A peste*, traducida, entre moitas outras, a linguas como o alemán, o árabe, o armenio, o bengalí, o catalán, o chinés, o coreano, o dinamarqués, o esloveno, o español, o finlandés, o frisio, o grego, o hindi, o inglés, o gujarati, o italiano, o neerlandés, o persa, o polonés, o portugués, o ruso, o sueco ou o xaponés –nalgún caso con varias versións dispoñibles–, ficaba ausente do sistema literario galego. O Premio Nobel francés de 1957 si contaba, con todo, con traducións doutras das súas obras á nosa lingua realizadas por Xosé Manuel Beiras, M^a Dolores Cabrera, Valentín Arias e Inma López Silva³.

Coa intención de reparar esta inexplicable ausencia en lingua galega dunha das grandes novelas do século XX, *A peste* pasou a formar parte en 2018 do catálogo de Hugin e Munin, editorial especializada en tradución. Nunha rápida valoración do labor desta empresa nacida en 2011, conséntase a conformación dunha escolma literaria caracterizada pola heteroxeneidade de xéneros, temáticas, estilos e épocas, o cal, lonxe de revelar arbitrariedade, pon en valor a literatura con maiúsculas, a que vén da man de autores tanto clásicos coma contemporáneos⁴, en coidadas edicións; un conxunto de propostas coas que a editorial pretende seducir o público interesado do mercado galego.

Cómpre destacar a especial sintonía dos tradutores con esta editorial, na que xa asumiran anteriormente, en colaboración, retos como *Locus Solus* (2012), de Raymond Roussel e *A Eva futura* (2014), de Auguste Villiers de L'Isle Adam⁵. Estas e outras achegas débense ao feito de compartirmos criterios profesionais e de edición, entre os cales salienta de maneira especial o coidado

3 En tradución de Xosé Manuel Beiras: *Catro cartas a un amigo alemán* (Grial, 1967; Trifolium, 2018); *Os xustos* (Cadernos da Escola Dramática Galega, 1985) e *Calígula* (Cadernos da Escola Dramática Galega, 1992). En tradución de M^a Dolores Cabrera: *A caída* (Xerais, 1989). En tradución de Valentín Arias: *O estranxeiro* (Edicións do Cumio, 1991); e de Inma López Silva: *O malentendido* e *Calígula* (Galaxia, 2009).

4 Entre os que se contan George Eliot, Émile Zola, Thomas Hardy, George Sand, Mary Wollstonecraft, August Strinberg, Jules Verne, Stefan Zweig, Somerset Maugham, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, H. G. Wells, Joseph Conrad, Willa Carter, Louisa May Alcott, Hjalmar Söderberg, Karin Boye, Henry James, Jean-Paul Sartre, Isaac Asimov, John Fante, Alexandros Papadiamandis, Yasmina Reza, Uxue Alberdi, Harkaitz Cano, Ioanna Karistiani, Juanra Madariaga, Siri Hustvedt, entre outros. O labor desta editorial pode verse na súa web: <http://huginemunin.gal/>

5 Para as traducións realizadas para esta editorial remitimos tamén á súa páxina web: <http://huginemunin.gal/>

da lingua, para nós fundamental nunha sociedade que non deixa de maltratala, así como a concepción do labor tradutolóxico como un factor indispensable de normalización cultural, partindo da premisa de que unha sociedade que non lle concede valor á elaboración incesante dun amplo e rigoroso corpus literario neste eido, ten un problema grave.

A este respecto, é inevitable aludir á case total ausencia de repercusión da novela no sistema literario galego, tanto en termos de recepción crítica⁶ coma en canto ás cifras de vendas. Dende a súa publicación a finais de decembro de 2018 e até o de agora, mediado o mes de marzo de 2020, aínda está lonxe de esgotar a primeira tiraxe de 500 exemplares, o que ilustra as eivas do sistema e as debilidades da industria editorial en lingua galega⁷.

3. O reto de captar o ton e respectar os recursos discursivos de

A peste

Enfrontámonos a unha historia centrada na epidemia de peste que se desata na cidade de Orán dende as súas primeiras mostras o 16 de abril de 194... até o seu remate en febreiro do ano seguinte. Trátase dun texto de ficción pero que tamén inclúe pensamento abstracto, é dicir, un traballo no que conviven, entrelazados e con idéntica importancia, acontecementos e ideas expresadas polo autor en traballos ensaísticos de todo tipo. O reto consiste ademais en trasladar as particularidades do discurso narrativo no referido á perspectiva e á focalización, obxectiva e testemuñal, aos elementos cos que estas se plasman e aos variados tons, dende o sobrio do discurso obxectivo ao lírico, e mesmo o irónico nalgún caso.

6 Entre a repercusión na prensa da novela cóntanse a nota sobre a súa publicación asinada por Daniel Salgado («Camus e as ratas mortas que inzan a cidade», *Nós*, 11/01/2019); e as recensións de Lorena Domínguez Mallo, «A peste dentro», en http://culturagalega.gal/lg3/extra_recension.php?Cod_extrs=3714&Cod_prsa=&Cod_prdccc=3166 (15/03/2019); e de Xosé M. Eyré, en <https://ferradura.blog/2019/09/23/critica-de-a-pesto-albert-camus-huguine-munin/> (23/09/2019). Tamén se falou da novela no programa *Diario Cultural* da Radio Galega o 07/01/2019 (<http://www.crtvg.es/rg/destacados/diario-cultural-diario-cultural-dodia-07-01-2019-4003799>).

7 Resulta reveladora neste sentido a información difundida en marzo de 2020 por varios medios franceses (véxase, por exemplo, <https://www.actualite.com/article/monde-edition/les-ventes-de-la-pesto-ou-albert-camus-au-temps-du-coronavirus/99546>): *A peste*, que acadara os 160.000 exemplares vendidos en 1948 e 1949 e cuxa lectura forma parte do plan lector en centros educativos de Francia, viu reactivadas as vendas durante a epidemia mundial do coronavirus: a finais de xaneiro de 2020, segundo datos do portal Edistat, que recompila estatísticas sobre libros, acadou as 1.700 copias nunha semana, cun aumento do 40% na editorial Gallimard respecto á cantidade vendida nun ano. Ocorreu o mesmo en Italia, onde o libro ascendeu dende a posición 71 da listaxe de IBS, unha das redes de librerías meirandes do país, ao terceiro lugar, triplicando as vendas (véxase: <https://elpais.com/cultura/2020-03-04/el-brote-de-coronavirus-dispara-las-ventas-de-la-pesto-de-albert-camus.html>).

3.1. Focalización e perspectiva

A novela arrinca co retrato dunha «cidade coma calquera, unha prefectura francesa da costa alxeriana e máis nada» (p. 11)⁸, fragmento que instala un discurso realista e un narrador en terceira persoa de voz e ollada precisa que afirma o seu desexo de conformar unha crónica certa do sucedido en Orán, dando conta dos feitos en orde cronolóxica: «A súa tarefa consiste soamente en dicir: ‘Isto aconteceu’, cando sabe que en efecto aconteceu» (p. 14). Neste sentido, todo leva a pensar que a pretensión de Camus é achegarse máis á perspectiva do historiador ca á do escritor de ficción e, asemade, tratar de reflectir, mediante unha narración obxectiva, tanto no ton coma nas perspectivas adoptadas, as múltiples capas da realidade, renunciando a un punto de vista único e constante.

Deste xeito, recorre á estratexia de se apoiar, igual que fai un historiador nos documentos, nas «confidencias de todos os personaxes da crónica e nos textos que acabaron por caer nas súas mans» (p. 14), inserindo variadas modalidades discursivas, cos seus correspondentes puntos de vista, conformadas por conversas, escritos, informacións xornalísticas, comunicados oficiais, prédicas relixiosas etc. Ocupan un espazo especial os cadernos de Tarrou, que completan e dotan de verdade a crónica con detalles secundarios (p. 34): descrições detalladas da cidade e do comportamento dalgúns personaxes, visitas e encontros, ambientes, consideracións persoais, diálogos..., os cales navegan entre a transparencia, reflectindo feitos insignificantes, ao modo dun «historiador do que non ten historia» (p. 34), e que inclúen abstracción de certos «xogos de lingua e pensamento» (p. 36), a mestura de temas que volve a escritura pouco lexible (p. 295) ou mesmo con signos da fatiga do autor (p. 300).

No entanto, esta obxectividade do condutor do relato, perceptible, por exemplo, na súa capacidade para transmitir, con distancia e frialdade, os graos da febre –reflectido de maneira simbólica na cuberta elixida pola editorial–, as cifras de ratas mortas ou as das persoas falecidas⁹, axiña se pon en cuestión cando agroma o seu status de testemuña non tan imparcial, dado que filtra e interpreta os feitos. Este aspecto é visible na maneira de captar a atmosfera que caracteriza a cidade e as súas progresivas mudanzas –como

8 Todas as citas están tomadas da nosa tradución en Hugin e Munin, 2018.

9 «Tiña trinta e nove graos e medio de febre (p. 29)»; «a febre descendera até os trinta e oito graos» (p. 31); «subira de repente até os corenta graos» (p. 31); «6.231 ratas recollidas e queimadas só na xornada do 25» (p. 25); «unha recolla por volta das 8.000 ratas» (p. 25); «En catro días, non obstante, a febre deu catro saltos sorprendentes: dezaseis mortos, vinte e catro, vinte e oito e trinta e dous (p. 76)»; «Ese mesmo día contáronse corenta mortos» (p. 77); «durante uns cantos días contáronse unha decena de mortos soamente. Despois, de pronto, subiu coma unha frecha. O día que a cifra de mortos acadou outra vez a trintena» (p. 78); «o anuncio de que a terceira semana da peste se contabilizaran trescentos dous mortos [...] A quinta semana ofreceu en efecto trescentos vinte e un mortos e a sexta trescentos corenta e cinco (p. 94)»; «a centena de mortos cos que cargaba a cidade decotío» (p. 129); «cando deixou de anunciar centenas de mortos por semana, para pasar a noventa e dous, cento sete e cento vinte ao día» (p. 129).

se mostra no capítulo inicial e ao longo de toda a narración. Ese narrador testemuña esfórzase á procura de manter un estilo neutro, na súa condición de «historiador dos corazóns esgazados e esixentes» (p. 150) que tamén quere «recoller os seus sentimentos» (p. 321), e que vai mudando e afianzando a súa presenza co paso das páxinas até chegar a encarnar a voz da cidade enteira e desvelar, ao cabo, a súa misión: «falar por todos» (p. 322) ou, con maior precisión, «testemuñar en favor dos pestíferos» (p. 328).

A nivel discursivo, tal conxunción de perspectivas inflúe en aspectos como a recorrencia no orixinal francés á impersonalidade mediante o pronome *on*¹⁰, que posúe un sentido indefinido con valores e referentes diversos que se identifican grazas ao contexto. En función dos casos pode designar unha soa persoa ou varias de identidade indeterminada, a especie humana en xeral, un grupo de xente que constitúe a norma, unha opinión común... Este recurso contribúe á polifonía de voces que subxace no relato baixo a aparencia dunha voz única. Na tradución ao galego reflíctense estes recorrendo ás distintas expresións da impersonalidade (verbos, pronomes indefinidos ou persoais), á primeira persoa do plural ou a fórmulas dirixidas ao lector para implicalo no discurso. Transloce así un propósito de universalidade, de abranguer o conxunto de seres humanos, nos que atoparían representación tanto o cronista coma os habitantes de Orán. Velaquí algúns exemplos:

(1)

Au demeurant, on ne doit rien exagérer [...] Mais on passe ses journées sans difficultés aussitôt qu'on a des habitudes. Du moment que notre ville favorise justement les habitudes, on peut dire que tout est pour le mieux [...] Du moins, on ne connaît pas chez nous le désordre [...] Cette cité sans pittoresque, sans végétation et sans âme finit par sembler reposante et on s'y endort enfin [...] (pp. 15-16)¹¹.
Polo demais, non se debe esaxerar nada [...] Pero non ben un adquire hábitos, os días pasan sen dificultades. Dende o momento no que a nosa cidade favorece precisamente os hábitos, pódese dicir que todo vai ben [...] cando menos entre nós, non se coñece a desorde [...] Esta cidade sen nada de pintoresco, sen vexetación e sen alma acaba por semellar apracible e ao fin un adormece nela [...] (pp. 13-14).

(2)

et qu'il vient toujours une heure où on se lasse des prisons, du travail et du courage pour réclamer le visage d'un être et le cœur émerveillé de la tendresse (p. 282).
e sempre chega un momento no que un cansa de cárceres, do traballo e do valor para reclamar o rostro dun ser e o corazón encandeado pola tenrura (p. 280).

10 Mounga e Dendale (2016) estudan as diferentes funcións do pronome *on* no discurso narrativo de *A peste* e chegan a contabilizar 427 aparicións.

11 As citas en francés corresponden a esta edición: París: Gallimard, 347ª ed., 1955.

(3)

Et quelques-uns d'entre eux, comme Rambert, arrivaient même à imaginer, on le voit, qu'ils agissaient encore en hommes libres, qu'ils pouvaient encore choisir (p. 185).

È algúns deles, como Rambert, incluso chegaron a imaxinar, polo que se deduce, que actuaban de novo como homes libres, que aínda podían escoller (p. 185).

(4)

Et tout aurait été pour le mieux, si l'épidémie ne s'était pas étendue, comme on l'a déjà vu (p. 192).

E todo iría de marabilla se a epidemia non se estendese, como xa vimos (p. 192).

En (1), co pronome *on* evócase a voz dun conxunto para describir os costumes compartidos pola comunidade. En (2), o narrador pasa dunha experiencia singular –a de Grand choroso que se retrata nesta escena– a unha que pode vivir *un* ser humano calquera: é unha observación universal, común a todos, unha verdade xeral. En (3) e (4), o narrador arrastra o lector á diéxese para que non perda o fío da narración a través de dúas fórmulas de implicación.

Outro trazo salientable que incide na focalización é a frecuente utilización do discurso indirecto ou diálogo implícito para reflectir ou resumir conversas, diálogos ou testemuños, os cales pasan polo filtro da instancia narrativa. Créase así certa monotonía no relato, acentuada polas constantes repeticións de verbos declarativos (dicir, asegurar, declarar, responder, manifestar, subliñar, preguntar etc.).

Na tarde dese mesmo día, ao comezo da consulta, Rieux recibiu un mozo do que lle dixeron que era xornalista [...] Investigaba para un gran xornal de París sobre as condicións de vida dos árabes [...] Rieux díxolle que non era boa. [...] Con tranquilidade, Rieux dixo que en efecto unha reprobación semellante non tería fundamento [...] Rieux, sen elevar o ton, dixo que el non sabía nada diso [...] O doutor estreitoulle a man e díxolle que se podería facer unha curiosa reportaxe [...] (pp. 21-22).

Percíbese tamén a utilización dunha linguaxe que bota man de clixés, como tal, os propios das crónicas meteorolóxicas –«grandes brumas», «choivas torrenciais», «calor tormentosa», «bruscas balloadas», «ceo brumoso», «calor húmida...» (pp. 41-42)–, do estilo xornalístico ou da crónica –evidentes na insistencia de apelacións como «a nosa pequena cidade», «a nosa cidade», «os nosos concidadáns». Nesta mesma liña situaríase a presenza reiterada de modalizadores que afianzan a veracidade das afirmacións. Na nosa tradución, malia que nos obrigar a repetir determinados termos, tentamos respectar estes trazos pola súa funcionalidade no discurso. Referímonos aos múltiples «naturalmente», «xaora», «a dicir verdade», «en efecto», correspondentes aos «naturellement», «bien entendu», «á vrai dire» e «en effet», respectivamente,

do orixinal. O mesmo cabe dicir da gran cantidade de «por suposto», «por razóns evidentes», «era evidente», «é evidente», «evidentemente» ou «polo visto».

3.2. O ton lírico

A focalización dese particular cronista e o ton impasible anunciado no arrinque da novela ao que nos referiamos liñas arriba, vanse crebando consonte avanza a novela. Así, como compilador e testemuña dos feitos non fica indiferente ante os cada vez máis tráxicos efectos da praga, as penas dos seus coñecidos e as sucesivas desgrazas da cidade, de maneira que, en ocasións, non logra conter a emoción e distánciase do frío estilo da crónica para cargar a súa prosa de imaxes.

Para Rivas Vergara (2018), o ton lírico xorde porque a única linguaxe posible para vivir no absurdo e resistilo é a da imaxe, a descrición literaria ou poética da experiencia, algo que se axusta ao pensamento de Camus, que, como afirma Blanco Ilari (2006: 28), está pegado ás imaxes e ás palabras que producen imaxes. Tanto é así que o autor confesa: «Pourquoi suis-je un artiste et non un philosophe? C'est que je pense selon les mots et non selon les idées» (*Carnets*, en Camus, 2006b: 1029) ou: «On ne pense que par image. Si tu veux être philosophe écrit des romans» (Íbidem: 800).

A forza evocativa agroma, por exemplo, no retrato dos estraños convois de tranvías sen viaxeiros bambeándose por riba do mar (p. 196), na escena dedicada á morte de Tarrou (p. 309) ou na descrición do falecemento do actor sobre o escenario da Ópera, xusto na escena entre Orfeo e Eurídice, cargada de movementos, acenos do público, silencio, murmurios e alusións a obxectos:

[...] escolleu ese momento para avanzar cara aos focos dunha maneira grotesca, cos brazos e pernas separados, no seu atavío clásico, para esvaecerse no medio dos bucólicos decorados, que nunca deixaran de ser anacrónicos pero que, aos ollos dos espectadores, o foron por vez primeira e dun xeito terrible. Pois, asemade, a orquestra calou, a xente da platea ergueuse e comezou paseniño a evacuar a sala, ao primeiro en silencio, como se abandona unha igrexa cando remata o servizo, ou dunha cámara mortuoria logo dunha visita, as mulleres recollendo as saias e saíndo coa cabeza gacha, os homes guiando as súas acompañantes polo cóbado, evitándolles tropezos cos asentos baixados. Mais, pouco e pouco, o movemento precipitouse, o murmurio deveu en exclamación e a multitude afluíu cara ás saídas e atropelouse alí, para acabar empurrándose entre berros. Cottard e Tarrou, que só se levantaran, quedaron sós fronte a unha das imaxes do que era a súa vida de entón: a peste no escenario baixo o aspecto dun histrión desartellado, e na sala todo un luxo que tornara inútil baixo a forma de abanos esquecidos e encaixes esgazados sobre o encarnado das butacas (p. 217).

O exemplo máis paradigmático desta utilización da imaxe quizais sexa unha das pasaxes culminantes e dramáticas, incluída na cuarta parte do

libro, pola súa beleza e pola súa carga ideolóxica, na que, cun progresivo aumento da tensión, gran lentitude e detalle na recreación, se relata a morte dun neno, e que conclúe así:

Mais, de socato, os outros enfermos calaron. O doutor recoñeceu entón que o berro do neno se debilitara, que ía esmorecendo até que parou. Na súa contorna, as queixas recomenzaban, pero dun xeito xordo e como un eco distante daquela loita que acababa de finalizar. Porque finalizara. Castel pasara ao outro lado do leito e dixo que concluíra. Coa boca aberta pero muda, o neno xacía engruñado entre as mantas desordenadas, empequeneado de repente, con restos de bágoas na cara (p. 235).

3.3. Pinceladas de ironía

Por veces asoma tamén no discurso a ironía, ben a través de frases mordaces («Si, é o mesmo enterro, pero nós facemos fichas. O progreso é incontestable»), dille Rieux ao prefecto na páxina 193 cando este afirma que «no fin de contas, aquilo era mellor ca as carretas de mortos conducidas por negros, tal como se recollía nas crónicas das antigas pestes»), ben nas descrições, como cando se describe a burocracia que arrodea a organización dos enterramentos (foias comúns ao primeiro e posteriormente fornos crematorios), mesmo rozando a parodia:

Estaba a foia dos homes e a das mulleres. Dende este punto de vista, a Administración respectaba os convencionalismos, e non foi até moito máis tarde, pola forza dos acontecementos, que este último pudor desapareceu e se soterraron ás toas, uns sobre os outros, homes e mulleres, sen se preocupar da decencia (p. 193).

Tampouco están exentas de ironía outras escenas como a descripción da casa de Grand, tendo en conta que se trata dun home duns cincuenta anos que posúe un andel de madeira ocupado por dous ou tres dicionarios e un tableiro cunhas palabras borradas: «avenidas floridas» (p. 42); ou o tratamento da familia do xuíz Othon: o pai descrito como un enterrador (p. 20) e un home curuxa (pp. 37, 131); a esposa como un rato negro (p. 37); e os fillos como cans sabios (pp. 38, 131), aos que o proxenitor trata de vostede, consonte o seu carácter estrito e distante.

4. Os personaxes

Os personaxes de *A peste* preséntase de maneira fragmentaria, de xeito que se van definindo aos poucos polos seus comportamentos e a súa maneira de estableceren afinidades propiciadas polos contactos que manteñen. Grazas a este desenvolvemento, adquiren consistencia e evolucionan. Como vimos, o seu papel cumpre tamén a función de multiplicar ou diversificar a perspectiva do «cronista» principal. Camus semella querer sortear así a posible monotonía dunha voz única, plasmar diferentes experiencias e, ao tempo,

explorar as posibilidades da linguaxe, pois os personaxes encarnan tanto unha maneira de participar na loita como de contala, e ilustrar con actitudes concretas as súas ideas filosóficas¹².

Os personaxes que sustentan o peso do relato son Bernard Rieux, Raymond Rambert, Jean Tarrou, Joseph Grand, Cottard, Paneloux e Othon. Como vemos, son homes, todos menos tres están identificados polo seu nome e apelido e contan cunha dedicación profesional explícita: médico, xornalista, viaxante/escritor, empregado municipal/escritor afeccionado, representante de viños e licores (p. 68), crego e xuíz, respectivamente.

Neste universo, o rol preponderante corresponde, por mor do seu status particular, ao doutor Rieux. Os seus pensamentos, accións, conversas e interaccións chégannos a través da utilización da voz narrativa en terceira persoa e do discurso directo en forma de diálogos. Todo o universo actancial xira ao seu redor, e todos os membros deste contan cunha atención bastante proporcionada en termos de espazo, para iluminar actitudes diversas, de maneira que o interese de Camus parece dirixirse á análise dun grupo de seres humanos unidos pola dor perante a traxedia, ao retrato do sufrimento, a angustia e o absurdo da vida.

Rieux caracterízase polas súas calidades humanas e morais. Así, por exemplo, mostra unha fe inquebrantable na humanidade e nos seus valores; para el o esencial é «facer o seu oficio» e desenvolveo dende a honestidade, consonte a concepción de Camus (1957b: 11): «Quelles que soient nos infirmités personnelles, la noblesse de notre métier s'enracinera toujours dans deux engagements: le refus de mentir sur ce que l'on sait et la résistance à l'oppression».

Deste xeito, o doutor entrégase por completo ao seu labor e loita con todos os medios contra os estragos da peste e a morte que provoca, algo que sitúa lonxe de calquera clase de heroísmo.

Alí estaba a certeza, no traballo de todos os días. O resto pendía de fíos e movementos insignificantes, era imposible contemplalo. O esencial era que cadaquén fixese ben o seu oficio (p. 53).

[...] aquí non se trata de heroísmo. Trátase de honestidade. É unha idea que pode facer rir, pero a única maneira de loitar contra a peste é a honestidade.

–Que é a honestidade? –dixo Rambert cunha expresión moi seria de pronto.

–En xeral non sei o que é. Pero no meu caso, sei que consiste en facer o meu oficio (p. 180).

12 Blanco Ilari (2006: 44) sinala que esta preocupación metodolóxica é transversal na obra de Camus. En 1957, ao recibir o premio Nobel, confesou que, cando comezou a escribir, tiña un plan preciso para desenvolver a súa obra, conformada, de feito, por tres ciclos, malia non encadraren estes a totalidade dos seus textos. *A peste* intégrase no ciclo da rebelión, canda as pezas teatrais *L'État de siège* (1948) e *Os xustos* (1950) e mais o ensaio *L'Homme Révolté* (1951), o que non quita que nela se introduzan ideas fundamentais do seu pensamento reiteradas noutros escritos.

Tal honestidade faise patente na conversa que mantén con Rambert, o xornalista estranxeiro que queda atrapado en Orán por mor do peche da cidade pola epidemia. Cando se coñecen, manteñen un diálogo cordial: Rambert pídelle o seu parecer sobre a situación sanitaria da cidade para escribir un artigo. Rieux négase a colaborar, pois afirma aceptar só testemuños sen reservas, isto é certo, o cal lle impide apoiar o que pode escribir Rambert, quen non está en condicións de expresar unha reprobación absoluta no xornal parisiense para o que traballa con respecto ás condicións de vida dos árabes. Rambert replica entón: «Esa é a linguaxe de Saint-Just», co que alude á pretendida intransixencia do médico. Rieux acláralle que a súa negativa é produto da súa inclinación aos seus semellantes e ao seu rexeitamento da inxustiza e as concesións.

Neste sentido, Rieux axústase ao expresado por Camus en *L'Homme révolté* a respecto do político revolucionario Louis Antoine Léon de Saint-Just (Decize, 1767-París, 1794):

L'exigence supposait de sa part un don total et sans réserves, disant de lui-même que [...] 'ceux qui font le bien' ne peuvent dormir que dans le tombeau [...]. Ce serait peu de choses qu'une vie dans laquelle il faudrait être le complice ou le témoin muet du mal (Camus, 2008a: 170).

Con respecto a esa posición de Rieux sobre a verdade, o personaxe vén expresar que un xornalista non pode renunciar a contala, namentres Rambert acata a ideoloxía do medio para o que traballa. Son moitos os episodios da novela nos que o doutor manifesta o seu rexeitamento á información parcial, a reticencia a nomear a praga, a mentir por omisión... Neste sentido el é o *homme révolté* definido por Camus («L'Homme Révolté», en Camus, 2008a: 71): «Qu'est-ce qu'un homme révolté? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas: c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement». O labor da prensa fronte á verdade tamén adquire sentido revisando as opinións expresadas por Camus no xornal *Combat* o 31 de agosto de 1944:

Notre désir... était de libérer les journaux de l'argent et de leur donner un ton et une vérité qui mettent le public à la hauteur de ce qu'il y a de meilleur en lui. Nous pensions alors qu'un pays vaut souvent ce que vaut sa presse. Et s'il est vrai que les journaux sont la voix d'une nation, nous étions décidés, à notre place et pour notre faible part, à élever ce pays en élevant son langage.

Rieux revélase ademais como o home ateo, pois non pode crer nun Deus que cala (p. 145); de crer nel «deixaría de curar os homes, deixándolle daquela a el ese coidado» (p. 143). Négase a pertencer a unha creación na que os nenos son torturados (p. 236) e existe o sufrimento: «sigo sen afacerme a ver morrer» (p. 144). Son ideas en claro contraste coas do padre Paneloux. Ambos representan dous mundos opostos, a ciencia e a relixión, e poñen de manifesto a imposibilidade de unir medicina e Deus.

Malia manter a mesura e o control das emocións, a indignación de Rieux acada un dos puntos culminantes na pasaxe centrada na agonía e morte dun neno. A perda provoca nel unha ira inhabitual até ese intre, debida á tensión, o desconsolo e o esgotamento físico e emocional, que o leva a espetarlle unha frase ao padre Paneloux (p. 236) e a engadir: «Eu teño outra idea do amor e rexeitarei até a morte amar esta creación na que os nenos son torturados» (p. 236), un pensamento emparentado co que Camus defende en *Le Mythe de Sisyphe* (1942). A voz narrativa pon a énfase ademais na súa impotencia e a súa dor: «Tiña gana de berrar de novo para desfacer por fin o violento nó que lle estrullaba o corazón» (p. 236). A escena plasma o cambio de actitude dun home equilibrado e calmo que, consonte avanza a praga, se rebela cada vez máis.

O enigmático Jean Tarrou, instalado en Orán sen que ninguén puidese dicir «de onde viña nin por que estaba alí» (p. 33), representa outro camiño cara á responsabilidade. Dende a postura da observación e a escrita dos seus cadernos pasa a abrazar a loita solidaria e establece unha íntima amizade con Rieux. Alleo á peste ao comezo, ao igual ca Rambert, entende que a peste lles concirne a todos. Contra o final, o relato do seu pasado explica o seu carácter e a súa maneira de actuar (p. 265 e seguintes), así como a súa humanidade, un trazo valorado por Cottard: «Con el pódese falar porque é un home. Un sempre se sente comprendido» (p. 212).

En efecto, Tarrou rexeita sacrificar a vida humana pola defensa dunha causa e fala en particular da pena de morte, cuxo carácter premeditado a converte en máis atroz ca o acto que pretende castigar: «Por iso decidín rexeitar todo o que, de lonxe ou de preto, por boas ou malas razóns, fai morrer ou xustifica que se faga morrer» (p. 272). O personaxe representa así o expresado por Camus (1957a: 1055) cando afirma que ningunha causa lexítima o asasinato, igual que a fin non xustifica os medios: «la vie humaine est le droit naturel de tout homme même du pire». Por outra banda, a inesperada morte de Tarrou cando boa parte dos demais se salvaron aumenta aínda máis o absurdo e a inxustiza da vida que Camus tratou polo miúdo.

No que concirne a Rambert, quen «semellaba estar a gusto na vida» (p. 21), a súa evolución vai da indiferenza ao desespero por non poder marchar, o cal desencadea que recorra a todos os medios ao seu alcance, incluso recursos á marxe da lei, da man de Cottard, para conseguilo. Porén, a súa transformación prodúcese cando por fin está a piques de cumprir a súa arela: nese momento acorda renunciar á liberdade, avergoñado ante o egoísmo de poder gozar dunha felicidade que lles nega aos demais, pois comprende que «un pode avergoñarse de ser o único en ser feliz» (p. 226). Xa que logo, nel esperta a solidariedade co próximo. O seu simbolismo está explícito na carta que Camus lle dirixe a Barthes con motivo da crítica deste á novela¹³:

13 Roland Barthes escribe unha crítica sobre *A peste* intitulada «Annales d'une épidémie ou roman de la solitude?», na que lle reprocha ao autor situarse á marxe da historia. Camus respóndelle cunha carta datada en París o 11 de xaneiro de 1955 na que se reafirma na súa confianza no compromiso colectivo e distingue a historia tal como a conciben os seus contemporáneos, do presente no que se inscribe a súa fábula.

La Peste marque sans discussion possible le passage d'une attitude de révolte solitaire à la reconnaissance d'une communauté dont il faut partager les luttes [...] le thème de la séparation... est à ce sujet très éclairant. Rambert, qui incarne ce thème, renonce justement à la vie privée pour rejoindre le combat collectif («Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur *La Peste*», en Barthes, 2002: 547).

Cottard, pola contra, representa o egoísmo. Entra no relato polo seu contacto con Grand, pero axiña íntima con Tarrou e pasa a formar parte do grupo de Rieux. Do seu intento de suicidio ante o temor a ser detido pasa a sentirse cada vez máis cómodo co adiamento da burocracia, pois facilítalle a maneira de escapar da xustiza. Mantense á marxe de calquera actuación para deter a praga e vela polos seus asuntos, configurando «a viva imaxe da satisfacción» (p. 212), prosperando e enriquecéndose (p. 279). En consonancia, a medida que a doenza remite, constérnase, decae e vai do mal humor ao abatemento (p. 297), até acabar toleando (p. 323). O seu idiolecto caracterízase por unha expresión misteriosa para ocultar os seus actos e intencións.

Pola súa parte, o padre Paneloux preséntase como a encarnación da resignación cristiá, pois acepta a peste e interprétaa como castigo divino. As súas prédicas trasládanse ben a través do discurso directo ben a través do indirecto, filtradas polo narrador. O seu idiolecto caracterízase pola linguaxe grandilocuente típica de sermóns e discursos, a retórica de persuasión propia da oratoria coa intención de instalar nos oíntes conceptos como pecado ou culpa, as frases longas ou o *exemplum*...

O sermón que ocupa o terceiro capítulo da segunda parte adquire ademais unha dimensión teatral, pois as transicións entre os parlamentos do crego dedícanse a describir os seus ademáns, case a modo de indicacións escénicas:

Daquela Paneloux ergueuse, respirou fondo e continuou cun ton cada vez máis acentuado (p. 110).

Alguén bufou na nave coma un cabalo impaciente. Tras unha curta pausa, o padre proseguiu nun ton máis baixo (p. 111).

Neste intre Paneloux tendeu os seus curtos brazos en dirección ao adro, coma se sinalase algo detrás da cortina movediza da choiva (p. 111)

Ao termo do seu longo período, o padre Paneloux parou, co cabelo na fronte, o corpo axitado por un tremor que as súas mans lle comunicaban ao púlpito e proseguiu, de maneira máis xorda, pero cun ton acusador (p. 112).

A figura de Grand non está lonxe da actitude do narrador de non traizoar a realidade e tender á obxectividade, pois, en calidade de escritor afeccionado, mantén unha loita constante coa linguaxe á busca da «palabra exacta». Isto créalle problemas no traballo, incapaz de escribir a carta de reclamación que lle permitiría mellorar no seu posto como humilde empregado do Concello:

Polo que contaba, sentíase especialmente impedido para empregar a palabra «dereito», sobre a cal non estaba seguro, e a palabra «promesas», que implicaría que reclamaba o que se lle debía e por conseguinte revestiría un carácter de ousadía pouco compatible coa modestia das funcións que desempeñaba. Por outra banda, rexeitaba utilizar os termos «benevolencia», «solicitar», «gratidade», que consideraba que non cadraban coa súa dignidade persoal. Xa que logo, por non dar coa palabra exacta, o noso concidadán seguiu exercendo as súas escuras funcións até unha idade bastante avanzada (p. 59).

Esta teima repercute tamén na súa vida persoal, pois é a responsable de que perdesa a Jeanne por non saber expresarlle o seu amor: «Nun momento dado debín atopar as palabras que a reterían, pero non puiden» (p. 98). A súa fala incorpora decote clixés da linguaxe administrativa como «este estado de cousas» (p. 58); «a xestión que as circunstancias esixían» (p. 59); «a vida material asegurada» (p. 59); e nas súas confidencias recorre a frases curtas e sinxelas:

Casara moi novo cunha rapaza pobre da súa veciñanza. Para casar mesmo interrompera os estudos e buscara un emprego. Nin Jeanne nin el saían nunca do barrio. El ía vela á casa dela, e os pais de Jeanne rían un pouco daquel pretendente silencioso e torpe. O pai era ferroviario. Cando estaba de descanso, sentaba decote nun recanto a carón da fiestra, caviloso, mirando o movemento da rúa, coas súas enormes mans pousadas nas coxas. A nai andaba sempre a facer as angueiras da casa. Jeanne axudábaa. Era tan miúda que Grand non podía vela atravesar unha rúa sen sentir anguria (p. 97).

En Grand concéntrase o maior número de reflexións sobre a linguaxe. Tenta xustificar o suicidio de Cottard chamándolle «o desesperado», comprendendo que ten problemas persoais, e mesmo emprega a expresión «resolución fatal» para se referir ao ocorrido e alude ás súas «tristuras íntimas» (p. 43). Recoñece ter problemas cos adxectivos e as conxuncións: «Enténdame ben, doutor. En rigor, é bastante doado escoller entre *mais* e *pero*. Máis difícil resulta optar entre *máis tarde* e *logo*. A dificultade é meirande con *logo* e *despois*. Pero seguramente, o que resulta máis difícil é saber se cómpre poñer *e* ou non é necesario» (p. 118). Mesmo posúe unha frase caracterizadora: «Señores, de quitar o sombreiro!» (pp. 117, 119, 153, 208, 281).

A súa fixación chega ao extremo de modificar decontino unha única frase para unha obra futura, repetida en diferentes momentos do relato e coa que procuramos manter o equilibrio entre os cambios na redacción e a achega de matices presente no orixinal. Resulta significativo que ao final tome a decisión de suprimirlle todos os adxectivos (p. 325).

«Nunha fermosa mañá do mes de maio, unha elegante amazona percorría, sobre unha soberbia besta alazá, as avenidas floridas do Bosque de Boulogne» (p. 99).

«Nunha fermosa mañá de maio, unha esvelta amazona, montada sobre unha soberbia besta alazá, percorría as avenidas floridas do Bosque de Boulogne» (p. 127).

«Nunha fermosa mañá de maio, unha esvelta amazona montada sobre unha suntuosa alazá percorría as avenidas cheas de flores do bosque de Boulogne» (p. 128).

Xa que logo, dende a posición central que ocupa Rieux, o home honesto, responsable, rebelde, partidario da verdade, vemos como Tarrou e Grand pasan da inacción á responsabilidade. Ademais, Tarrou encarna as ideas de Camus a respecto da xustiza. Paneloux, pola súa parte, é o contrapunto de Rieux, pola falta de cuestionamento da doutrina católica. Con ambos os personaxes entran no relato a filosofía de Camus sobre Deus. Así mesmo, entraría nesa evolución o xuíz Othon, quen, se ben nun principio se amosa inflexible, partidario da condena dos delitos (p. 164) e atopa a posición do padre Paneloux «absolutamente irrefutable» (p. 115), tras vivir a dor e a soidade do campo de illamento en primeira persoa, muda e quere colaborar para poder esquecer a morte do fillo.

5. As personaxes femininas en *A peste*: o silencio e a distancia

É doado deducir do exposto no apartado 4 que en *A peste*, malia o afán expreso de abranguer un colectivo humano e o desexo de obxectividade, todas as voces e puntos de vista aos que lles outorga entidade corresponden a personaxes masculinos.

Incluso no eido da identificación nominal, esta limitábase a Nicole (p. 38), a filla do xuíz; a señora Loret (p. 104), nai dunha camareira que traballa no hotel de Tarrou; e a Jeanne, outrora a esposa de Grand, a que conta con máis aparicións (pp. 97, 98, 208, 209, 280, 282 e tamén 325, na que por erro aparece «Jean» por «Jeanne»). En canto ás profesións que exercen, á parte da alusión á camareira, as figuras femininas son coidadoras de enfermos ou amas de casa. É o caso da nai de Rieux, que acode a Orán para: «ocuparse da casa do seu fillo na ausencia da enferma [a muller do doutor]» (p. 19). Nin sequera hai mulleres enfermeiras, un papel profesional bastante habitual nos hospitais¹⁴. Así mesmo, recórrase aos tratamentos que vinculan as mulleres aos homes: «a súa muller» ou «a muller de...», «a súa nai»; ou ben «señora» seguido do apelido do home, como acontece coa «señora Rieux», que designa tanto a nai coma a esposa do doutor. De feito, nunca se menciona o nome da muller de Rieux, malia se indicar nunha ocasión: «chamou a muller polo nome» (p. 20). Privadas de nome propio e tratadas pola súa relación coa figura masculina, as mulleres carecen tamén de trazos específicos e, por suposto, de voz.

Todo isto non é nada novo, pois, dende posturas encontradas, tense destacado da obra de Camus en xeral, e de *A peste* en particular, tal ausencia

14 Hai unha mención casual a unha enfermeira que recolle e acompaña a muller do doutor Rieux: «Cando o doutor entrou na casa, a enfermeira xa chegara» (p. 19).

de representación do mundo feminino¹⁵. Nesta liña, Montgomery (2004: 168), por exemplo, sinala que a ausencia non é absoluta, pois a meirande parte dos seus textos presentan personaxes de mulleres nos papeis de nai, amante ou esposa, aínda que simplemente bosquexadas e cunha presenza fragmentaria ou fuxidía, mesmo «borradas», ausentes ou, ao cabo, mortas. En opinión de Montgomery esas ausencias e silencios convértense na maneira na que a súa presenza se fai sentir.

Secasí, para abordar este aspecto, resulta moi interesante a perspectiva de Edwards (1988) que caracteriza as mulleres da novela empregando o binomio presenza-ausencia, pese a que en ambos os casos queda de relevo un papel secundario, estático e dependente da figura masculina.

Así, as mulleres presentes calan, miran para o chan, choran, agarran os brazos do doutor, tapan a boca cun pano, parecen atónitas, fican en silencio, tranquilas, son coma sombras, discretas ou semellan non reflexionar nunca. Parte destes trazos cadran por exemplo cos da muller do xuíz Othon cando Rieux visita o seu fillo enfermo (pp. 229-230) ou son os que Jean Tarrou destaca da nai de Rieux:

Tarrou insistía, sobre todo, na discreción da señora Rieux; na súa maneira de expresalo todo con frases sinxelas; no particular gusto que demostraba por certa xanela que daba á tranquila rúa e detrás da cal sentaba polas tardes, algo ergueita, coas mans quedas e a mirada atenta até que o solpor invadise a peza, converténdoa nunha sombra negra entre a luz gris que escurecía paseniño e disolvía a silueta inmóbil; na lixeireza coa que se desprazaba dun cuarto a outro; na bondade da que nunca dera mostras precisas diante de Tarrou, pero cuxo fulgor el recoñecía en todo o que facía e dicía; no feito, en definitiva, de que, ao seu ver, o sabía todo sen reflexionar nunca, e de que con tanto silencio e tanta sombra, podía permanecer á altura de calquera luz, mesmo a da peste (p. 296).

As intervencións desta muller son contadas e, en efecto, é coma unha sombra nun segundo plano, sempre pendente coa mirada e con concisas preguntas das coitas do fillo. Con todo, é coñecida a significación e a recorrenza á figura da nai na obra de Camus. De feito, esta escena xunto á xanela non deixa de lembrar as que describe da súa propia nai na novela autobiográfica *Le Premier Homme* (1994)¹⁶.

15 Non deixa de resultar curioso, tendo en conta que Camus, criado nun dos barrios máis pobres de Alxer, medrou rodeado de mulleres, baixo a mirada tenra da nai e a severidade da súa avoa menorquina.

16 En 1994, a filla do escritor publicou este esbozo dunhas futuras memorias sometidas ao filtro da ficción –cuxo manuscrito levaba nunha carteira cando morreu ao se estrelar o coche no que viaxaba contra unha árbore. Existe unha adaptación da obra á banda deseñada, co mesmo título, realizada por Jacques Fernandez en 2019. Nesta fiel adaptación é posible ver en imaxes esa nai silenciosa e en actitude contemplativa cabo dunha fiestra (por exemplo nas viñetas das páxinas 44-49, 53, 57, 60, 118-119, 166-171, 174), así como as súa maneira de falar.

Do resto das mulleres presentes faise fincapé nalgunha sinxela etiqueta, como a beatería, no caso da locadora do padre Paneloux, unha muller vella e seca coa casa chea de encaixes de gancho, devota da «profecía de santa Odilia» (p. 248), ou na engurrada vella española, seca, vestida de negro que vai «á misa cada mañá» (p. 222); no seu gusto por falar en banda, como a vendedora de tabaco (p.70), unha víbora para Grand (p. 69) ou as veciñas que se xuntan na terraza do vello asmático sen necesidade de saíren da casa (p. 264).

Pola súa parte, as mulleres ausentes teñen certa entidade pero dende a memoria do home. A esta categoría pertencen a esposa de Rieux, quen axiña deixa de estar presente para ir curar a unha estación de montaña. Antes de partir, o seu papel é pasivo: é unha «preocupación» para o seu home (p. 18), inquétase polos gastos do seu tratamento, chora discretamente cando se despide del... Bardante os concisos telegramas que lle envía ao home, pouco máis sabemos dela fóra do espazo que ocupa no ámbito da memoria del. Grazas á separación que o doutor vive nas súas carnes, resúltalle fácil comprender o que significa nas vidas dos demais e tamén o alcance das novas impersoais ou a falla de novas. A dor contida de Rieux chega ao punto culminante contra o remate da epidemia, cando, no medio do xúbilo e a alegría exaltada da cidadanía que celebra a fin dos sufrimentos e os reencontros, recibe un telegrama que lle comunica a morte da esposa e experimenta «a mesma dor» que levaba sentindo había meses polas vítimas descoñecidas e dende había dous días pola morte do seu amigo Tarrou.

Tamén a parella de Rambert é unha muller ausente e recreada na memoria, que se converte na súa motivación para abandonar a cidade. No entanto, interprétaa como a idea da necesidade de amor máis ca como individuo, e mesmo no seu reencontro observa a forma que corre cara a el e a súa felicidade impídelle «verificar se aquela face afundida no seu ombreiro era a daquela coa que tanto soñara ou, en troques, a dunha estraña» (p. 315).

Outras figuras femininas deste tipo son a irmá de Cottard, que vive lonxe, á que lle envía cartos (p. 70); a muller de Grand, Jeanne, que marchou con outro (p. 98), que é unha sorte de musa etérea das súas creacións e á que quere escribirlle unha carta «para que poida ser feliz sen remorsos» (p. 280); a señora Othon na súa primeira corentena (p. 229) e na segunda coa filla (p. 230); ou a segunda figura materna de *A peste*, a nai de Tarrou, que lembra a partir do comportamento que observa na señora Rieux, aludindo tamén ao seu carácter borroso, máis ca adoito:

A miña nai era así, amaba nela a mesma discreción e sempre quixen reunirme con ela. Hai oito anos e non podo asegurar que estea morta. Só se borrou un pouco máis ca adoito, e cando me volví, xa non estaba alí (p. 297).

No aspecto lingüístico e consonte a convención, o narrador emprega o masculino como xénero totalizador cando se supón que se está a referir aos seres humanos. Porén, hai casos nos que este uso provoca estrañeza ao non quedar clara a inclusión de mulleres baixo o plural. Quen son eses

«concidadáns» que abren a novela e dos que se aclara que «gustan das mulleres» (p. 12)? Todo semella indicar, por tal especificación, que pertencen ao xénero masculino e non representan os costumes da poboación en conxunto. O mesmo acontece con apreciacións como que o narrador «quixo unir os homes, os seus concidadáns» (p. 321) ou a alusión de Tarrou a «que [a peste] facía morrer nenos e homes» (p. 322), que leva a preguntarse se as mulleres están incluídas no «homes» ou non foron vítimas da peste. Si hai unha única muller afectada que oulea coma un can, coas éngoas ensanguentadas (p. 65). Son ben concretas as mencións nas que se explicita «as mulleres» ao se referir á poboación en xeral, parte delas debidas ás necesidades de comprensión do propio discurso: «Os homes e as mulleres [...] devóranse ás prèsas no que se chama o acto de amor» (p. 12); «que este último pudor desapareceu e se soterraron ás toas, uns sobre os outros, homes e mulleres, sen se preocupar da decencia» (p. 193); «homes e mulleres se dispersaban por todas as rúas» (p. 203); «Homes e mulleres enganchábanse uns aos outros, co rostro acendido, con toda a enervación e o berro do desexo» (p. 318); e nalgún caso revélanse limitadoras e estereotipadas: «non hai armisticio para a nai amputada do seu fillo ou para o home que enterra o seu amigo» (p. 309).

Secasí, malia nos decatar deste uso e das incoherencias que suscita, os tradutores non empregamos estratexia ningunha de compensación neste sentido, ao considerarmos necesario respectar o estilo do texto orixinal e non alteralo con intervencións que puidesen descontextualizalo ou desvirtuar un uso frecuente na filosofía, terreo propicio ao androcentrismo en múltiples niveis, tamén os expresivos.

6. Linguaxe simbólica e alegoría da peste

Dedicamos este último apartado ao carácter alegórico da obra e ás súas implicacións léxicas, unha alegoría instalada dende a propia cita inaugural. En diálogo coas palabras de Defoe, Camus afirma a súa tentativa como escritor de «representar algo que realmente existe a partir de algo que non existe». Na xa citada carta a Barthes (2002), Camus explica que a súa escolla da alegoría, lonxe de significar unha fuxida da historia, responde a unha reflexión sobre como debe actuar o ser humano fronte a ela, en calquera época. Publicada dous anos despois de rematada a Segunda Guerra Mundial, a alegoría que se presenta en *A peste* resultou bastante transparente para os lectores contemporáneos. Así, por exemplo, Picon (1970: 78) sinala en 1947: «L'épidémie de peste qui éclate à Oran 194..., est de toute évidence le symbole d'une réalité historique que nous avons bien connue»; e Etiemble (1947: 9) comenta: «Il n'y a pas moyen de se tromper. *La peste*, c'est surtout la peste brune, l'univers nazi, l'univers concentrationnaire». Camus avalou esta lectura, estendéndo a calquera forma de opresión.

Je veux exprimer au moyen de *La Peste* l'étouffement dont nous avons souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu. Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion d'existence en général. *La Peste* donnera l'image de

ceux qui dans cette guerre ont eu la part de la réflexion, du silence et celle de la souffrance morale (Camus, *Carnets*, en 2006b: 1400).

La Peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme. La preuve en est que cet ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe [...] La terreur a plusieurs visages, ce qui justifie encore que je n'en aie nommé aucun pour pouvoir mieux les frapper tous. Sans doute est-ce là ce que l'on me reproche, que *La Peste* puisse servir à toutes les résistances contre toutes les tyrannies (Barthes, 2002).

Dende este punto de vista cómpre interpretar todo o que evoca o encerro e a prisión: sentinelas, altos muros de cemento, corentena, excluídos, portas de entrada, intentos de evasión, campos de illamento...; así como as referencias ao control da información, a instauración do toque de queda, as revoltas, as medidas de aprovisionamento, as foias, os cadáveres, o forno crematorio, a comparación coa guerra: «pestes e guerras collen a xente sempre igual de desprecauida» (p. 49). Así mesmo, son funcionais os vocábulos que designan dor, desazo, anguria, inquietude, pesar, estupor, afliximento, malura, desespero...

Con todo, a alegoría presentada é polisémica: a peste, ademais de se converter na unidade de medida do tempo, que dende a segunda parte da novela pasa a contabilizarse polas semanas que decorren até a fin da praga, concentra máis significados: é pecado (Paneloux atribúelle unha orixe divina e un carácter punitivo), sufrimento, pena de morte, inxustiza, separación, exilio, fatalidade, destino, terror, crueldade, violencia, a morte dun neno inocente...: «É a vida, iso é todo» (p. 326). O simbolismo, coma no resto de aspectos comentados, convive ao longo das páxinas coa linguaxe médica referencial asociada á doenza, aos síntomas, ás prácticas, etc.: epidemia, prostración, contaxio, profilaxe, síndrome, quentura, dores de cabeza, golsar, supurar, incisións, bubóns, abscesos, ganglios, manchas, fedor, pulso filiforme, pulsátil, remisión matinal...

7. Cabo

Neste traballo, tratamos de achegarnos a algúns dos elementos funcionais de *A peste* que tivemos presentes na nosa tradución, entre eles, as características formais do relato, as da crónica, que abranguen á súa vez outras modalidades discursivas coa pretensión de reforzar a obxectividade narrativa e afianzar a veracidade, xunto a transicións líricas e pincladas de ironía. Así mesmo, tentamos respectar o rexistro que representa a dimensión colectiva da historia, responsabilidade dun narrador cuxa identidade se desvela ao final, dotado dun estilo neutro, sobrio, desapaixonado, reticente a calquera exaltación heroica, no que predomina a impersonalidade como fórmula de ocultación e fusión cunha comunidade; e, asemade, o rexistro da dimensión individual, afondando nos personaxes para evidenciar o estilo máis elíptico

de Tarrou, acorde co misterio sobre as súas orixes e actitudes, até que se desvela o seu pasado; a obsesión lingüística de Grand no ámbito da creación; o estilo máis expeditivo de Rambert e a súa tendencia a ir «dereito ao rego» (p. 21) etc. Atendemos tamén ao carácter alegórico da novela, que remite decontino a sucesivas realidades, sexa o nazismo ou calquera outra tiranía, sexa o populismo cargado de mentiras, pois «o bacilo da peste non morre nin desaparece endexamais» (p. 328) e pode adoptar nomes diversos.

As autoridades que tardan en afrontar a realidade, as medidas de confinamento, as diferentes maneiras de reaccionar: negación, menosprezo, pánico, fuxida... ou o compromiso e a entrega do doutor Rieux levan inexorablemente a establecer concomitancias co contexto presente. Se cadra agora máis ca nunca, sabemos que a peste está moi preto, que o caos pode asolar o ser humano en calquera momento e poñer a proba a nosa solidariedade e a nosa condición de seres humanos. Oxalá descubramos «o que se aprende no medio das pragas: que hai nos homes máis cousas dignas de admiración ca cousas merecentes de desprezo» (p. 328). Talvez, como clásico que é, a partir de agora, *A peste* de Camus adquiera novos significados para todos e todas nós.

Bibliografía

- BARTHES, Roland 2002. *Oeuvres complètes I (1942-1961)*. París: Seuil.
- BLANCO ILARI, Juan Ignacio 2016. «Preservar la experiencia: sobre el imperativo metodológico de Albert Camus». En *Franciscanum*. 166, vol. LVIII, p. 21-48. [Disponible en liña: <http://www.scielo.org.co/pdf/frcn/v58n166/v58n166a02.pdf> – 15/03/2020].
- CALVINO, Italo 1991. *Perché leggere i classici*. Milán: Mondadori.
- CAMUS, Albert 1955. *La Peste*. París: Gallimard (347ª ed.).
- 1957a. *Réflexions sur la Guillotine II*. París: Nouvelle Revue Française.
- 1957b. *Discours de Suède*. París: Gallimard.
- 2006a. *Oeuvres Complètes*. Tomo I. 1931-1944: *Révolte dans les Asturies – L'Envers et l'Endroit. Noces – L'Étranger – Le Mythe de Sisyphe – Caligula – Le Malentendu – Articles, préfaces, conférences (1931-1944). Écrits posthumes: Premiers écrits (1932-1936) – Le théâtre du travail – Le théâtre de l'équipe – La Mort heureuse*. París: Galimard.
- 2006b. *Oeuvres Complètes*. Tomo II. 1944-1948: *Lettres à un ami allemand – La Peste – L'État de siège – Actuelles I, chroniques 1944-1948. Articles, préfaces, conférences (1944-1948). Écrits posthumes: Textes épars (1945-1948) – L'impromptu des philosophes – Carnets 1935-1948*. París: Gallimard.
- 2008a. *Oeuvres Complètes*. Tomo III. 1949-1956: *Les Justes – L'Homme révolté – Actuelles II, chroniques 1948-1953 – Les Esprits – La Dévotion à la croix – L'Été – Un Cas intéressant – La Chute – Requiem pour une nonne – Articles, préfaces, conférences (1949-1956) – Écrits posthumes: Textes épars (1949-1956) – Les Silences de Paris – Recherche et perte du fleuve – Orgueil*. París: Gallimard.

- 2008b. *Oeuvres Complètes*. Tomo IV. 1957-1959: *L'Exil et le Royaume – Réflexions sur la guillotine – Le Chevalier d'Olmedo – Discours de Suède – Actuelles III, chroniques algériennes 1939-1958 – Les Possédés – Articles, préfaces, conférences (1957-1959). Écrits posthumes: Textes épars (1957-1959) – La Postérité du soleil – Le Premier Homme – Carnets 1949-1959. Supplément: Articles divers – Écrits posthumes*. Paris: Gallimard.
- 2018. *A peste*. Tradución do francés de Xavier Senín e Isabel Soto. Santiago de Compostela: Hugin e Munin.
- EDWARDS, H. Peter 1988. «Le portrait de la femme dans *La peste*: dans le vide actantiel». En *Initial(e)s*. Vol. 8, p. 39-43. [Disponible en liña: <https://ojs.library.dal.ca/initiales/issue/view/537-27/03/2020>].
- ETIEMBLE, René 1947. «Peste ou Péché». En *Les Temps Modernes*. N° 26, p. 9.
- FERNANDEZ, Jacques 2019. *El primer hombre*. Tradución do francés de Isabel Soto. Madrid: Alianza Editorial.
- GRÉGOIRE, Vincent 1995. «L'effacement féminin dans les romans d'Albert Camus». En *Dalhousie French Studies*. Vol. 33, p. 97-112.
- GUISAN, Gilbert 1964. «Esquisse stylistique de *La Peste*». En *Cahiers de l'AIEF*. N° 16, p. 31-41. [Disponible en liña: https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1964_num_16_1_2456-19/03/2020].
- MONTGOMERY, Geraldine F. 2004. *Noces pour femme seule: le féminin et le sacré dans l'œuvre d'Albert Camus*. Amsterdam / Nova York: Rodopi.
- MOUNGA, Bauvarie e DENDALE, Patrick 2016. «De l'usage du pronom on dans le discours du narrateur de *La Peste* d'Albert Camus». En *Études Romanes de Brno*. N° 37, p. 167-180. [Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/308858791_De_l_usage_du_pronom_on_dans_le_discours_du_narrateur_de_La_Peste_d_Albert_Camus-18/03/2020].
- PICON, Gaëtan 1970. «Remarques sur *La peste*». En *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris: Garnier Frères.
- RIVAS VERGARA, Matías 2018. «Pensar en imágenes. La escritura de la experiencia como estilo literario y filosófico en Albert Camus». [Disponible en liña: <https://www.teseopress.com/ejerciciosdelpensar/chapter/41/-18/03/2020>].
- SERVOISE, Sylvie 2013. «Langage et vérité chez Camus. Les voix du roman». En *Revue d'histoire littéraire de la France*. Vol. 113, p. 879-892. [Disponible en liña: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2013-4-page-879.htm-20/03/2020>].