

con las armas en la mano ha llegado a salvo a Ravenspurgh... Y todos los servidores de la casa del rey van a unirse a Bolingbrooke.

Y es ahora cuando la reina al nombrar a Bolingbrooke y llamarle HIJO (el funesto heredero nacido de mi pesar), cierra a nivel puramente simbólico las fuerzas edípicas —la tensión edípica— que unifica las relaciones de los tres grandes protagonistas. Exclama la reina (corroborando nuestra tesis):

Green has sido la partera de mi dolor. Y Bolingbrooke, el funesto heredero nacido de mi pesar. Ya mi alma ha lanzado al mundo su monstruo y yo madre apenas parteada jadeo bajo el peso del infortunio.

Bolingbrooke no es sólo el hijo metafórico de la reina, e hijo odiado de la reina, sino que lo es a nivel más profundo, puesto que esta declaración —todo lo oculta que se quiera bajo el simbolismo y la metáfora— completa perfectamente el vértice materno de la estructura edípica. Una estructura que al advertirla en estado latente, convierte a esta obra en una de las más síquicamente sutiles de todo Shakespeare, y que leída desde esta óptica enriquece y universaliza su sentido.

ELEMENTOS DE LA TECNICA NARRATIVA DE «UNDER THE VOLCANO»

Susana ONEGA JAEN

Hojeando cualquier introducción crítica a la literatura inglesa de postguerra es fácil advertir que el énfasis suele recaer sobre el tipo de literatura realista y humorística producida por autores como Kingsley Amis, John Wain, Philip Larkin o Thom Gunn, por citar sólo algunos de los escritores más representativos del «Movement», el movimiento literario que se gesta en Oxford en la década de los años 40 y que alcanza su punto álgido a partir de 1951, cuando los poetas y novelistas que componen este grupo comienzan a ser conocidos en Inglaterra como la nueva generación llamada a terminar con la estética Modernista de novelistas como Virginia Woolf o James Joyce y con el neo-romanticismo de poetas como Dylan Thomas y Henry Treece.

Esta visión del desarrollo de la literatura inglesa de postguerra, que se mantiene, por ejemplo, en *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*, de Frederick R. Karl¹; en *Postwar British*

¹ *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*, Frederick R. Karl, (1959) 1963 Londres.

Fiction: New Accents and Attitudes, de James Gindin²; o en *The Reaction Against Experiment in the English Novel, 1950-60*, de Rubin Rabinowitz³, presenta el panorama literario del momento como un época de escasas ambiciones estéticas, de mediocridad y, en general, de recuperación de fuerzas tras la brillante fase Modernista. Aparentemente, los escritores modernos están decididos a crear una literatura nacionalista, separada de las corrientes europeas contemporáneas, marcadas de cosmopolitanismo y experimentalismo, para afirmar su «little Englandism», su provincialismo y su rechazo de la cultura en su acepción tradicional.

Pero, si bien es cierto que el realismo es la nota predominante dentro del panorama literario de los años 40 y 50 en Inglaterra, no es menos cierto, como apunta Malcolm Bradbury en su introducción a *The Contemporary Novel*⁴, que sería limitar en exceso, e incluso tergiversar los hechos el dejar de reconocer la existencia de otra corriente paralela, continuadora de la tradición experimental, que aparece, en las obras de escritores como Lawrence Durrell, William Golding, Iris Murdoch, Samuel Beckett y Malcolm Lowry, entre otros. Estudios como el de Malcolm Bradbury, o los de David Lodge⁵, Bernard Bergonzi⁶ o Ronald Binns⁷ ponen de relieve la dificultad de encuadrar bajo una sola etiqueta a un importante número de autores ingleses de primera fila que han ido evolucionando individualmente hacia sus propias posiciones estéticas, influidas a menudo por las tendencias literarias del continente europeo o de Norteamérica.

La carrera literaria de Malcolm Lowry constituye un buen ejemplo de evolución a espaldas de las tendencias predominantes en Inglaterra. Auto-exilado en México y Canadá durante una importante parte de su vida, Lowry perpetúa en su obra la tradición experimen-

2 *Postwar British Fiction: New Accents and Attitudes*, James Gindin, 1962, Londres.

3 *The Reaction Against Experiment in the English Novel, 1950-1960*, Rubin Rabinowitz, 1967, Londres.

4 *The Contemporary English Novel*, Malcolm Bradbury and David Palmer, ed. (1979), 1980, Londres.

5 «The Modern, The Contemporary and the Importance of Being Amis», David Lodge, en *Language of Fiction*, (1966) 1967, Londres, pp. 243-267.

6 *The Situation of the Novel* Bernard Bergonzi, (1970), 1979, Londres.

7 «Beckett, Lowry and the Anti-Novel», Ronald Binns, en *The Contemporary Novel*, pp. 89-111.

talista de las novelas psicológicas de entreguerras, manteniendo la actitud romántica del poeta maldito, acosado por la necesidad de escribir y su incapacidad para expresarse, angustiado por la certeza de su genio y su inseguridad como escritor.

De la obra literaria de Lowry, fragmentaria y reducida, sobresale netamente su novela *Under the Volcano*. El núcleo originario de la obra es un relato corto que Lowry escribió en 1936 y que viene a ser una versión irónica de la Parábola del Buen Samaritano. Lowry re-escribió y alargó esta historia varias veces entre 1936 y 1946 hasta convertirla en una novela. En la versión definitiva la Parábola del Buen Samaritano ocupa el capítulo octavo: tres de los cuatro protagonistas, Geoffrey Firmin, su medio hermano Hugh e Yvonne, se dirigen en autobús a una tienda de toros en Tomalín. En un momento dado, el autobús se detiene bruscamente para evitar atropellar a un hombre que se desangra en medio de la carretera. Alguien le ha pegado un tiro y le ha abandonado agonizando: los viajeros descienden del autocar, pero nadie se atreve a ayudarlo por temor a infringir la ley mexicana que prohíbe tocar a un moribundo como medida de protección a éste. Pronto el autobús reanuda la marcha, dejando al herido en la cuenta. Un pasajero se ha atrevido a tocarle, pese a todo, pero no lo ha hecho para aliviarle o confortarle, sino para robarle unas monedas.

El episodio apunta y resume el contenido de toda la obra: lo mismo que el mexicano moribundo, Geoffrey Firmin, ex-cónsul inglés en Quauhnahuac (Cuernavaca), México, alcohólico y profundo conocedor de las ciencias ocultas, vive el último día de su vida, que coincide con la vuelta de su ex-esposa Yvonne y de su medio hermano menor Hugh. Yvonne ha venido decidida a reanudar una nueva vida con él. Hugh, apasionado e idealista, con su fe intacta en la solidaridad humana, desea también contribuir a la regeneración de Geoffrey. Pero el Cónsul sabe que es demasiado tarde para retroceder. Por ello rechazará a su pesar el amor de Yvonne —lo único que realmente le importa— y en el último momento se negará a escuchar los susurros de anónimos amigos que le advierten del peligro que está corriendo con el grupo paramilitar que terminará por asesinarle lo mismo que al mexicano anónimo.

En su versión definitiva. *Under the Volcano* es técnicamente una novela de «stream-of-consciousness»; sin embargo, en la versión de 1940, Lowry había utilizado una técnica convencional de novela realista con narrador omnisciente. El hecho de que Lowry pensara en

re-escribir la novela incluyendo los monólogos interiores de los cuatro personajes principales sólo después de tener escrita una versión convencional explica hasta cierto punto algunas características formales de la obra en su formato actual. Las novelas convencionales suelen descansar en el acuerdo, asumido tácitamente por autor y lector, de que debe existir un narrador omnisciente, capaz de conocer, comentar e interpretar todos y cada uno de los movimientos de sus personajes. Las novelas de «stream-of-consciousness» más primitivas se limitaban a ampliar el campo de omnisciencia del narrador, incluyendo no sólo las acciones de los personajes, sino también y especialmente, sus procesos mentales. La mayor dificultad con que se encontraron autores como Edouard Dujardin en *Les lauriers sont coupés*, o Dorothy M. Richardson en *Pilgrimage* radicaba en la necesidad de dar una sensación de verosimilitud en la descripción de los procesos mentales de los personajes a pesar de mantener la voz en «off» de un narrador que nos habla desde fuera en estilo indirecto. En ambas novelas la solución del problema se obtuvo a base de limitar la narración a los pensamientos de un único personaje con el que obviamente se identificaba el narrador.

El siguiente paso en la evolución de la novela psicológica consiste en hacer que el narrador sea capaz de recrear los pensamientos de uno o varios personajes, de forma directa, no diferida, es decir, limitándose a reproducirlos tal y como fluyen en las mentes de los personajes, engarzados entre sí por medio de asociaciones libres de ideas, no en secuenciación lógica. Robert Humphrey denomina este tipo de narración «técnica de monólogo interior indirecto»⁸. El salto definitivo de narrativa convencional a «stream-of-consciousness» radical, pese a todo, se da en el paso siguiente —lo que Humphrey denomina «técnica de monólogo interior directo»⁹— que consiste en prescindir por completo del narrador, situando al lector directamente dentro de la mente del personaje, es decir, escribiendo la novela en primera persona narrativa. Grandes novelas psicológicas como *The Sound and the Fury*, por ejemplo, están narradas en primera persona, desde la mente de los protagonistas.

Teniendo estos datos en cuenta, es evidente que la técnica na-

rrativa que Malcolm Lowry empleó en *Under the Volcano* constituye una regresión desde el punto de vista experimental, explicada tal vez, al menos en parte, por la necesidad de tener que partir de una primera versión de la novela escrita con técnica tradicional y transformarla en una novela de «stream-of-consciousness». Lowry debía elegir entre desechar los pasajes descriptivos —que tienen mucha importancia en la obra— o mantener el narrador, renunciando a emplear la primera persona narrativa. El autor se decidió finalmente por mantener la estructura original, ampliando la obra para introducir los monólogos interiores de sus personajes principales. Según avanzamos en la lectura de *Under the Volcano* es posible advertir cómo Lowry se va sintiendo cada vez más seguro en el empleo de la nueva técnica, pasando de una primera parte con gran predominio de la descripción sobre el diálogo o el monólogo interior, a una segunda parte caracterizada por los monólogos interiores con reducción sustancial de los pasajes descriptivos:

Tomemos el primer capítulo:

«Two mountain chains traverse the republic roughly from north to south, forming between them a number of valleys and plateaux. Overlooking one of these valleys, which is dominated by two volcanoes, lies, six thousand feet above sea-level, the town of Quauhnahuac. It is situated well south of the Tropic of Cancer, to be exact, on the nineteenth parallel, in about the same latitude as the Revillagigedo Islands to the west in the Pacific, or very much farther west, the southernmost tip of Hawaii —and as the port of Tzucux to the east on the Atlantic seaboard of Yucatan near the border of British Honduras, or very much farther east, the town of Jugernaut, in India on the bay of Bengal». (p. 1).

Para la novela experimental este comienzo no puede ser más sorprendente. Con detallismo minucioso, el narrador nos va situando geográficamente en el lugar donde se desarrollarán los hechos, ofreciéndonos incluso su longitud y su latitud, para continuar en el párrafo siguiente describiéndonos Cuernavaca, con sus calles, sus iglesias y sus «cantinas», sus albercas y sus espléndidos hoteles venidos a menos.

Desde el punto de vista estilístico, no hay duda de que nos encontramos ante una descripción en la más pura tradición realista y si tuviéramos que juzgar la obra sólo por su comienzo, tendríamos dificultades para sostener que *Under the Volcano* es una novela de «stream-of-consciousness». Casi la totalidad del primer capítulo está escrita de la misma manera, en estilo indirecto, sin apenas diálogo, y cuando por fin el narrador nos ofrezca los pensamientos de M. Laruelle, lo hará acompañándolos de comentarios propios que revelan su presencia intrusiva:

8 *Stream-of-consciousness in the Modern Novel*, Robert Humphrey, 1954, Berkeley-Los Angeles-Londres. Sobre este punto ver el capítulo segundo: «The Techniques», pp. 23-61.

9 *Stream-of-consciousness...*

«Careless of his tennis clothes, M. Laruelle climbed the embarkment. Yet he was right, he told himself, as reaching the top he stopped for breath...» (p. 14).

«An abandoned plough, silhouetted against the sky, raised its arms to heaven in mute supplication; another planet, he reflected again, a strange planet...» (p. 15).

«What are you waiting for, he wanted to ask it, feeling a sort of kinship, an empathy, for those tatters of ancient hood flapping...» (p. 19).

A través de señales como éstas, «he told himself»; «he reflected again»; «he wanted to ask it», se nos está recordando la existencia de un narrador fuera de la mente de Laruelle, capaz, desde luego, de acceder a sus pensamientos.

Pese a todo, los pensamientos de Laruelle se engarzan según las pautas de la libre asociación de ideas. Así, por ejemplo, cuando M. Laruelle ve un viejo Ford desvecijado que se apoya pesadamente sobre unos ladrillos que le impiden rodar cuesta abajo, asocia inmediatamente esta visión con la figura de ese otro ser decrepito y acabado en que se había convertido el Cónsul poco antes de ser asesinado y arrojado por la barranca. Al mismo tiempo, la voz de una mujer se interpone entre la visión del Ford y el recuerdo del Cónsul:

«He passed a field where a faded blue Ford, a total wreck, had been pushed beneath a hedge on a slope: two bricks had been set under its front wheels against involuntary departure. What are you waiting for, he wanted to ask it, feeling a sort of kinship, an empathy, for those tatters of ancient hood flapping ... *Darling, why did I leave? Why did you let me?* It was not to M. Laruelle that these words on that long-belated postcard had been addressed...» (p. 19).

Aquí, de nuevo, la voz del narrador se mezcla con los pensamientos de Laruelle, para advertirnos que las palabras asociadas (*Darling why did I leave? Why did you let me?*) no iban dirigidas a Laruelle, sino, por implicación, al Cónsul, y que fueron escritas en una postal que éste tardaría demasiado tiempo en recibir («that long-belated postcard...»).

Según Bergson¹⁰ los contenidos de la mente humana fluyen y se transforman en función de las percepciones sensoriales y de la capacidad de unas ideas para sugerir otras con las que se relacionan u oponen. La mente no está, por tanto, sujeta a ningún tipo de condicionamiento espacio-temporal, sino que es libre para imaginar el futuro o recordar datos del pasado y mezclarlos con el presente y para viajar en un segundo de un extremo al otro del globo. En la

¹⁰ *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Henri Bergson, (1948), 975, París.

práctica novelística, la necesidad de reflejar estas características de la mente conlleva la dificultad de concentrar los pensamientos de los personajes en un solo tema relevante o significativo para el mantenimiento del interés, pues una fidelidad a ultranza de las premisas de libertad espacio-temporal y de contenidos de la mente conduciría a obras como las novelas experimentales de Gertrude Stein¹¹ o el *Finnegans Wake* de Joyce, en los que el mensaje significativo se contrae a las asociaciones evocativas entre líneas, palabras o incluso sílabas dentro de la obra.

A fin de concretar y reducir la capacidad de evocación de la mente de los personajes, los novelistas de «stream-of-consciousness» se ven a menudo obligados a limitar drásticamente el tiempo de desarrollo de los hechos que constituyen la trama. Así, por ejemplo, las peripecias de Stephen Dedalus por Dublín tienen lugar a lo largo de un solo día, y las cuatro secciones en que se divide *The Sound and the Fury* discurren respectivamente a lo largo de una sola jornada.

En *Under the Volcano*, Lowry sigue una técnica similar, concretando los monólogos interiores de tres personajes principales: Yvonne, Geoffrey y Hugh, a las 12 horas que van de las 7 de la mañana a las 7 de la tarde de un único día, el día de Difuntos (1 de noviembre) de 1938. A lo largo de estas 12 horas los personajes se moverán por un espacio concreto: Cuernavaca, Tomalín y Parián, pero sus mentes serán libres para recrear a base de «flashes back» los hechos de su pasado en común que nos ayudarán a comprender su situación actual.

El capítulo primero es el único que no se sitúa en el 1 de noviembre de 1938 sino, exactamente, un año después: el 1 de noviembre de 1939. Este capítulo es también el único que contiene el monólogo interior de M. Laruelle, quien, en el resto del relato será visto oblicuamente a través de la mente de otros personajes. M. Laruelle se ha quedado en Cuernavaca tras las muertes del Cónsul y de Yvonne y la partida de Hugh, de manera que su viaje a París el día en que se sitúa el capítulo significa el punto final de la aventura mexicana que se originó tres años antes, en 1936, cuando el Cónsul y el propio Laruelle vinieron a vivir a Cuernavaca por separado, reencontrándose por casualidad —o por le dedo del destino— tras una

¹¹ Tales como *Three Lives* (1903), *The Making of Americans* (1909) y *A Long Gay Book* (1909).

fugaz pero intensa amistad en la adolescencia de ambos. El capítulo primero funciona, por tanto, como colofón del relato, consiguiendo Lowry un efecto de circularidad, de acabado perfecto de la historia a la que vamos a acceder, no linealmente, sino a base de involuciones, de superposiciones de datos a veces coincidentes, otras complementarias e incluso contradictorias, engarzados entre sí por la fuerza evocadora de la libre asociación de ideas.

En los primeros capítulos el Cónsul ha ido alternando su estado físico entre períodos de lucidez y períodos de ebriedad, pero de una ebriedad hasta cierto punto controlable. Hasta el capítulo noveno, Geoffrey Firmin ha bebido prácticamente de todo —incluso un elixir dental— sin embargo, no ha llegado todavía a probar el mezcal. En *The Private Labyrinth of Malcolm Lowry*¹², Perle S. Epstein pone de relieve la profunda simbología que el mezcal tiene en la novela como bebida prohibida con poderes de iniciación mágica, pero incluso prescindiendo de esta magnífica interpretación simbólica, está claro que el Cónsul controla sus borracheras sólo hasta el momento en que comienza a beber mezcal. Es significativo, por tanto, que el capítulo noveno termine con la entrada del Cónsul, Hugh e Yvonne en el «Salón Ofelia» y que el capítulo siguiente —lo mismo que el duodécimo y último— comience con la voz de Geoffrey Firmin pidiendo mezcal. A partir del décimo capítulo el Cónsul irá bebiendo mezcal hasta llegar a una situación irreversible, a una sucesión de estados de ebriedad —resaca— ebriedad sin intervalos de lucidez. Consecuentemente con el progresivo deterioro de su estado mental, la narración se irá oscureciendo, aproximándose al monólogo interior directo y quedando relegada la posición del narrador a un plano secundario.

El estado de confusión del Cónsul proviene en la práctica de su dificultad cada vez más acentuada para distinguir lo real de lo imaginario, lo que piensa y lo que hace o dice. Así, por ejemplo, en el capítulo décimo, mientras resuenan los primeros truenos de la próxima tormenta en el exterior del «Salón Ofelia», Geoffrey Firmin, ya completamente borracho, se enzarza en una larga disertación que dirige a Hugh e Yvonne, sobre la naturaleza esotérica del fuego, el mezcal y los antiguos ritos y leyendas; sobre Aristóteles,

Arquímedes, Jesucristo y otros personajes históricos. Pero pronto se da cuenta de que en realidad no ha dicho ni una sola palabra de su discurso, que se ha limitado a recitarlo en su fuero interno. A partir de este momento la ilusión y la realidad, lo visto y lo imaginado se mezclan en la mente del Cónsul haciéndole ver a Yvonne cuando no está presente, tomando rostros desconocidos por otros conocidos o mezclando lugares del pasado con los del presente:

1.—«... He saw that the face of the reclining beggar was slowly changing to Señora Gregorio's, and now in turn to his mother's face, upon which appeared an expression of infinite pity and supplication». (p. 342).

2.—«Lightning silhouetted against the window a face, for a moment curiously like Yvonne's, 'Quiere María', she volunteered again, and flinging round his neck, drew him down to bed. Her body was Yvonne's, too». (p. 349).

3.—«... Thunder blew the door open, the face of M. Laruelle faded in the door». (p. 352).

4.—«This man, who looked pure-bred Castilian, seemed familiar and the Consul wondered where he had seen him before». (p. 357).

5.—«Someone was sitting next him with his back half turned who also seemed familiar. He looked like a poet, a friend of his college days». (p. 360).

6.—«The Consul saw someone he recognized: the driver of the bus that afternoon». (p. 369).

7.—«Yet a handful of mysterious strangers had already entered to take the other's places». (p. 369).

Otras veces el Cónsul olvida lo que acaba de hacer o por qué lo ha hecho, de pronto se despierta en algún lugar al que no sabe como ha llegado:

«The Consul was awake all right, but he was not, at the moment apparently, having dinner with the others, though their voices came plainly enough. The toilet was all of grey stone, and looked like a tomb....» (p. 295).

En el «Salón Ofelia» de Tomalín, Cervantes, el propietario, muestra al Cónsul una habitación privada donde hay una estatua de la Virgen y una serie de libros sobre Tlaxcala. El Cónsul comienza a hojearlos. Están escritos mitad en español, mitad en un inglés macarrónico de guía para extranjeros. La ciudad de Tlaxcala es comparada con la ciudad de Granada, en España —el lugar donde el Cónsul conoció a Yvonne, donde se casaron y fueron felices. Por ello Tlaxcala se mezcla en la mente de Geoffrey Firmin con el re-

¹² *The Private Labyrinth of Malcolm Lowry: «Under the Volcano» and The Cabbala*, Perle S. Epstein, 1969, Nueva York.

cuerdo de Granada, que se ha convertido en el símbolo de su Paraíso perdido. En seguida el Cónsul siente la acuciante necesidad de emprender un viaje a Tlaxcala: «It will be like a rebirth» (p. 302), nos dice. Lowry expresa la confusión mental del protagonista en este momento a través de la asociación ente la lucha indígena contra los colonizadores españoles que se narra en el folleto con la lucha que se está manteniendo en Madrid en el momento presente contra las tropas de Franco:

«Telling them to fight the conquerors to the limit, dying if necessary.
'... no pasarán'.

'Madrid'.

'They plugged 'em too. They shoot first and ask questions later'. (p. 303).

El Cónsul se imagina Tlaxcala como un lugar donde hay innumerables cantinas blancas y donde se puede beber a cuenta. Es un paraíso para borrachos que Yvonne no puede comprender. Por ello rechaza su sugerencia de viajar a Tlaxcala de inmediato. Frente a Tlaxcala Yvonne propone como lugar de redención una cabaña en el bosque canadiense, un paisaje puro y nevado al borde de un mar cristalino y solitario y un cielo sin mácula. Yvonne ha hablado a Geoffrey de su proyecto de ir al Canadá para emprender una nueva vida, se lo ha descrito en sus cartas, y cuando el Cónsul vea en «El Farolito» un calendario con un paisaje que se le asemeja, comprenderemos que Geoffrey ha llegado al momento crucial de su elección definitiva:

«Under a brilliant full moon a stag stood by a river down which a man and a woman were paddling a birch-bark canoe. This calendar was set to the future, for next month, December». (p. 352).

La confusión entre Tlaxcala y Granada, entre el calendario de «El Farolito» y el paraíso canadiense de Yvonne, por poner sólo un par de ejemplos representativos, apuntan hacia la fuente de complejidad mayor de la novela, que no radica tanto en la elección de una técnica narrativa compleja como en la enorme cantidad de niveles simbólicos del texto.

Como David Lodge pone de relieve en *The Modes of Modern Writing*¹³, las novelas de «stream-of-consciousness» tienden por de-

finición a acercarse al polo metafórico del lenguaje, alejándose en consecuencia del polo metonímico reservado a las novelas realistas. No cabe duda, sobre todo tras leer la explicación de *Under the Volcano* que nos ofrece el propio Malcolm Lowry en su apologética carta a Jonathan Cape¹⁴, que la obra está organizada como una gran metáfora o serie de metáforas engarzadas entre sí dentro de diversos niveles significativos, el más profundo de los cuales —la relación entre *Under the Volcano* y la cábala— es sólo una de las lecturas que la obra permite. No vamos aquí a intentar establecer los posibles niveles de lectura del texto, entre otras razones porque nunca podríamos afirmar haber agotado todas sus posibilidades de interpretación, ya que, como Malcolm Lowry apuntó, existen teóricamente tantas lecturas posibles como lectores potenciales. Si es factible, sin embargo, ver el modo en que el autor ha ido organizando la novela a base de una serie de símbolos que recorren una y otra vez a lo largo de la obra, actuando a modo de red nerviosa que contrae y relaciona la masa de datos que componen el texto. En esencia la técnica de Lowry consiste en colocar estratégicamente una serie de palabras clave que van adquiriendo un significado más profundo según avanzamos en la lectura de la novela. A menudo Lowry destaca estas palabras poniéndolas en español y en letra bastardilla, como con «barranca», «anís», «mezcal», «cantina», «pelao» o «amigo»; pero no siempre, ya que otras están en inglés, como «garden», «pariah dog», «scorpion», etc.

En la edición de Penguin¹⁵, la palabra «cantina» escrita en letra bastardilla ocupa aproximadamente el centro de la línea número diez y seis de la primera página, que tiene un total de treinta y una líneas. Estos datos no son significativos en sí mismos ya que pueden obedecer a una simple casualidad. Sin embargo, al describirnos Cuernavaca, lo primero que nos dice el narrador es que «Quauhnahuac possesses eighteen churches and fifty-seven *cantinas*», deteniéndose el narrador tras esta afirmación, con un punto y seguido, antes de continuar enumerando otras instalaciones, como el campo de golf, los hoteles y las albercas. De esta forma Lowry subraya la importancia de iglesias y cantinas y patentiza la

13 *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. David Lodge, 1977, Londres.

14 «Summary of Lowry's letter to Jonathan Cape», en *Malcolm Lowry: His Art and Early Life - a Study in Transformation*, M. C. Bradbrook, (1974), 1975, Cambridge, pp. 133-137.

15 *Under the Volcano*, Malcolm Lowry. Penguin Modern Classics, (1974), 1980, Harmondsworth.

gran desventaja numérica de aquellas sobre éstas, lo que pronto veremos además que es simbólicamente significativo.

Hasta este momento las connotaciones de la palabra «cantina» se limitan a reflejar su denotación normal: un lugar público donde se consume alcohol. Pronto veremos, sin embargo, que las cantinas ocupan un lugar muy especial en la vida del Cónsul y aprenderemos a diferenciar entre las cantinas amistosas e inocuas de Cuernavaca y otras cantinas más siniestras, con «El Infierno», o «El Farolito», en las que se bebe mezcal. Cuando, al final del libro, en el capítulo duodécimo, el Cónsul por fin llegue a «El Farolito», ese extraño lugar con nombre de faro luminoso enclavado al borde del abismo, bajo el volcán, comprenderemos por qué Lowry eligió el centro de la primera página —si realmente lo hizo— para colocar la palabra «cantina» en español y en bastardilla: al final del capítulo décimo, cuando Yvonne y Hugh se niegan a acompañar a Geoffrey a Tlaxcala, el Cónsul comprende que la alternativa que Yvonne le ofrece de un paraíso canadiense es utópica e irrealizable:

«True, I've been tempted to talk peace. I've been beguiled by your offer of a sober and non-alcoholic Paradise... But now I've made up my melodramatic little mind, what's left of it thank you very much, on the contrary, I choose —Tlax— Where was he? 'Tlax - Tlax-'» (p. 315)

Geoffrey está a punto de hacer su elección, desea ir a Tlaxcala, su propio símbolo de la redención, pero la mente le falla: al repetir la sílaba «tlax - tlax - tlax -» el recuerdo de un tren se interpone en sus pensamientos, haciéndole olvidar Tlaxcala:

«'Tlax-' the Consul repeated. 'I choose-'.... 'Hell', he finished absurdly. 'Because-' He produced a twenty-peso note and laid it on the table 'I like it,'... 'I love hell, I can't wait to get back there. In fact I'm running too. I'm almost back there already'.

He was running too, in spite of his limp, calling back to them crazily and the queer thing was, he wasn't quite serious, running towards the forest... he would take the path to Parián, to the Farolito». (p. 316).

De esta manera Firmin elige el infierno, es decir, «El Farolito» —«This was the place he loved— sanctuary, the paradise of his despair». (p. 339).

Así, el significado de la palabra «cantina» se amplía, haciendo significativo el contraste de la primera página entre diez y ocho iglesias y cincuenta y siete cantinas: iglesias y cantinas, el cielo y el infierno. No es casualidad, por tanto, que la cantina de Oaxaca que al Cónsul tanto le recuerda «El Farolito», se llame «El Infierno».

«El Infierno», con su luz invitante en las desoladas noches de Oaxaca, cuando Yvonne se separó de él, se mezcla en la mente del Cónsul con «El Farolito» a través de María, la muchacha india que le ayuda a alcanzar el último escalón de degradación a través de su cuerpo en el sucio cuartucho de «El Farolito»:

«... her body was nothing, an abstraction merely, a calamity, a fiendish apparatus for calamitous sickening sensation; it was disaster....» (p. 349)

Lo mismo que la titilante luz de «El Infierno» iluminando las tinieblas espirituales del Cónsul en Oaxaca, «El Farolito» posee una irresistible capacidad de atracción sobre Geoffrey Firmin, pues simboliza la luz en las tinieblas, la posibilidad de «comprender», de poseer el tipo de sabiduría que persiguiera Fausto. En los momentos en que Yvonne ha conseguido transmitirle su optimismo, Geoffrey Firmin se ha sentido con fuerzas para empezar, para emprender una nueva vida en compañía de Hugh y de Yvonne, pero, después de separarse, solo y borracho de mezcal, su incipiente fe en la humanidad se desvanece de nuevo. El Cónsul se niega a oír las voces de quienes tratan de prevenirle; escucha el canto del gallo que preludia su muerte sin inmutarse, y lejos de establecer su identidad, mantiene desafiante que se llama Blackstone e incluso que es americano. El Cónsul está buscando que lo maten deliberadamente, quizá porque cree con Blake que antes de llegar al Paraíso hay que descender a los infiernos. De hecho, cuando recibe los tiros que le han de matar Firmin tiene la sensación de estar ascendiendo por fin a la cumbre del volcán:

«Ah, he was being rescued at last. He was in an ambulance shrieking through the jungle itself, racing uphill past the timberline towards the peak —and this was certainly one way to get there!». (p. 375).

Pero esta sensación se desvanece de repente:

«Opening his eyes, he looked down, expecting to see, below him, the magnificent jungle, the heights, Pico de Orizaba, Malinche, Cofre de Perote, like those peaks of his life conquered one after another before this greatest ascent of all had been successfully, if unconventionally, completed. But there was nothing there: no peaks, no life, no climb. Nor was this summit a summit exactly: it had no substance, no firm base. It was crumbling too, whatever it was, collapsing, while he was falling, falling into the volcano, he must have climbed after all...» (p. 375)

De esta forma, Geoffrey Firmin se da cuenta de que estaba equivocado, de que la luz de «El Farolito» no indicaba después de to-

do una forma «no convencional» de subir a la cima del volcán, de alcanzar el paraíso. Pocos finales hay más sobrecogedores para un libro que el que nos ofrece Lowry en *Under the Volcano*, cuando en la semiinconsciencia de la agonía y del mezcal, justo antes de morir, el Cónsul se da cuenta de que el sacrificio ha sido inútil, de que no hay revelación ni ascenso tras la entrada en el infierno. Su grito al caer al fondo de la barranca, en el vertedero donde echan a los perros muertos, no deja ningún lugar a la esperanza:

«Suddenly he screamed, and it was as though this scream were being tossed from one tree to another, as its echoes returned, then, as though the trees themselves were crowding nearer, huddled together, closing over him, pitying... Somebody threw a dead dog after him down the ravine». (p. 375)

El horror de este final sólo es comparable quizá al que debió producir en los ingleses isabelinos el epílogo de *Doctor Faustus* recitado por el coro:

«Cut is the branch that might have grown full straight,
And burned is Apollo's laurel bough,
That sometime grew within this learned man.
Faustus in gone. Regard his hellish fall,
Whose fiendful fortune may exhort the wise
only to wonder at unlawful things,
Whose deepness doth entice such forward wits,
To practise more than heavenly power permits» (V-III-20-28).

La palabra «cantina», por tanto, comienza significando simplemente un lugar para beber. Al final de la obra significará esto mismo, pero además se asociará con el infierno y con la degradación del hombre. Nuestra percepción de este cambio semántico es progresiva y está avalada a lo largo de la obra por otras palabras que se relacionan con ella. Ya hemos visto que en la primera página «cantina» se opone a «iglesia». En la página siguiente, aparece otra palabra en bastardilla que se relaciona con las cantinas, «anís»: el Dr. Arturo Díaz Vigil está bebiendo Anís del Mono con su amigo Jacques Laruelle después de un partido de tenis. En seguida el narrador nos indica que el mono de la etiqueta parece a «a florid demon brandish (ing) a pitchfork at him». De este modo, Lowry vuelve a pulsar la nota que predominará al final de la novela, relacionando «anís» con «demonio», lo mismo que «cantina» con «infierno». No es casual, por tanto, que la imagen del «demonio blandiendo un tridente» vuelva a aparecer en el momento en que Geoffrey entra en «El Farolito»:

«... a tall voluted bottle of Anís del Mono, on the label of which a devil brandished a pitchfork». (p. 338)

El Dr. Vigil está hablando del Cónsul y se refiere a la noche anterior al día de su muerte. Ambos habían estado en una fiesta y se habían emborrachado. El Dr. Vigil, alcohólico él mismo, pronto comprende que Geoffrey Firmin también lo es. Al referirse a su alcoholismo, Vigil vuelve a utilizar la bastardilla:

«Oh, I know, but we got so horrible drunkness that night before, so *perfectamente borracho*, that it seems to me, the Consul is as sick as I am... Sickness is not only in the body, but in that part used to be called: soul...» (p. 11).

La expresión «estar perfectamente borracho» se conecta con la afirmación de Vigil de que el alcoholismo es una enfermedad del alma, lo que reenvía al tema: cantina/infierno.

Desde su posición en el Casino, M. Laruelle puede ver a una joven pareja de americanos que juegan al ping-pong. Su presencia le trae a la memoria aquella otra pareja formada por Yvonne y Geoffrey Firmin y en la distancia Laruelle divisa la Sierra Madre Oriental con sus dos volcanes gemelos, Popocatepetl e Ixtaccihuatl. Las majestuosas formas de estos volcanes con nombre de guerrero y de doncella que murieron por amor nos van a indicar dónde radica el origen de la tragedia del Cónsul. De nuevo, Laruelle lo sintetiza en español y en bastardilla:

«No se puede vivir sin amar», M. Laruelle had said ... As that *estúpido* inscribed on my house». (p. 11)

En el precioso tapiz de sugerencias que Lowry borda desde la primera página, la frase «no se puede vivir sin amar» escrita en el frente de piedra de la casa de Laruelle se nos ofrece como una marca lanzada hacia adelante, como aviso de dónde hemos de buscar el origen del sufrimiento del Cónsul y de Yvonne, pero también del decisivo papel que Laruelle habrá de jugar en la tragedia. Por ello, no es casual que la frase «no se puede vivir sin amar» venga a los labios de Geoffrey Firmin en la penúltima página de la novela, cuando, poco antes de morir, cree que aún hay tiempo, que sus amigos corren al rescate. Al oír voces a su alrededor el Cónsul piensa que son las de Jacques Laruelle y el Dr. Vigil:

«They would make allowances, would set Hugh and Yvonne's minds at rest about

him. «No se puede vivir sin amar», they would say, which would explain everything, and he repeated this aloud. How could he have thought so evil of the world when succour was at hand all the time? And now he had reached the summit». (p. 375)

Significativamente, Firmin asciende a la cumbre del volcán por un instante, cuando siente una ráfaga de amor hacia Jacques Laruelle y el Dr. Vigil, cuando se preocupa por Hugh y por Yvonne. En este sentido, la oración «How could he have thought so evil of the world when succour was at hand all the time?» es crucial, pues sintetiza el «pecado» de Firmin, el carácter de su «hybris»: su empecinamiento en demostrar que se puede vivir sin amar, solo, de espaldas a la humanidad. El pecado del Cónsul, lo mismo que el de Fausto —a quien el Cónsul gusta recitar—¹⁶ es una excesiva confianza en sus propias fuerzas para llegar a la meta, para escalar el volcán. Al sentir, poco antes de morir, la necesidad de que sus amigos le ayuden, al confiar por un momento en la solidaridad humana, el Cónsul está admitiendo que estaba equivocado; pero lo mismo que Jesús en el Gólgota, su muda petición de auxilio queda sin respuesta. Firmin debe afrontar la revelación solo, enfrentarse solo a su momento de «anagnórisis».

La siguiente palabra que aparece en bastardilla en el primer capítulo es «barranca». M. Laruelle nos dice de pasada que el Cónsul vivía en una vieja casa «on the slope beyond the *barranca*» (p. 17). En su camino de vuelta a casa M. Laruelle se detiene un momento en el pequeño puente que cruza la barranca. Allí enciende un cigarrillo y mira al fondo, pero no logra divisarlo porque es demasiado profundo:

«(In Quauhnahuac) whenever you turned the abyss was waiting for you round the corner» (p. 21).

La reflexión de M. Laruelle conlleva una clara alusión metafísica:

«Dormitory for vultures and city Moloch! When Christ was being crucified... the earth had opened all through this country... It was on this bridge the Consul had once suggested to him he made a film about Atlantis». (p. 21).

16 Sobre este punto ver «Faust and *Under the Volcano*», Anthony R. Kilgallin, en *Malcolm Lowry: The Man and his Work*, George Woodcock ed. (1971), 1973, Canadian Series. University of British Columbia Press, Vancouver, pp. 26-37.

De entrada, por tanto, la barranca, que se abrió el día en que Cristo fue crucificado, simboliza la línea de demarcación entre dos mundos, el camino entre la tierra y el infierno. Frente a ella, el volcán, la cima inaccesible y nevada que se proyecta al infinito, es la escalera al cielo, el difícil camino al Paraíso. La casa de Geoffrey Firmin, enclavada en la ladera de la barranca, a medio camino entre el abismo infernal y la cumbre celeste, lo mismo que la propia ciudad de Cuernavaca, simboliza claramente una posición terrenal semejante al Edén, de manera que el Cónsul se encuentra en situación simbólica de poder elegir entre ambos caminos.

En el paraíso terrenal de la casa de Geoffrey Firmin había una compañera perfecta, Yvonne. Pero Yvonne se ha marchado. A través de la contemplación de la barranca, M. Laruelle recuerda «The Hell Bunker», un lugar apartado entre las dunas, cerca de la casa de los Taskerson en Inglaterra, donde Jacques Laruelle y Geoffrey Firmin pasaron un verano de adolescentes juntos. En este «Bunker del Infierno» Laruelle sorprendió un día a Firmin con una muchacha en situación comprometida:

«It was patently the first time the Consul had ever been into a bar on his own initiative; he ordered Johnny Walkers all round loudly, but the waiter, encountering the proprietor, refused to serve them, and they were turned out as minors». (p. 27)

Laruelle relaciona el episodio del «Bunker del Infierno» con otra ocasión en que, recién llegado a Cuernavaca, éste se encontró con el Cónsul y con Yvonne abrazándose en las ruinas del palacio de Maximiliano. Sin saberlo, ambos amigos de adolescencia habían ido a encontrarse de nuevo en una remota ciudad de México. La imprevista aparición de Laruelle en dos ocasiones similares en las que Geoffrey Firmin está con una mujer apuntan, por un lado, al papel que corresponderá jugar a Laruelle cuando se enamore de Yvonne y la consiga, contribuyendo a acentuar la desunión entre ésta y su esposo, mientras que de otro lado, pone en conexión el alcoholismo de Firmin con su frustración amorosa: «It was patently the first time the Consul had been into a bar on his own initiative». (p. 27)

De hecho, a base de frustraciones, la capacidad efectiva de Geoffrey Firmin se ha ido reduciendo hasta transferirse, de las personas, a un exclusivo y apasionado amor por el alcohol:

«I love you, he murmured, gripping the bottle with both hands». (p. 95)
«You do not know how to love these things any longer. All you love is in the cantinas now». (p. 70)

Al marcharse Yvonne de casa, ésta se ha ido transformando. El jardín sobre todo, ese extraño jardín pentagonal, con un lado lindando directamente con la barranca, ha ido decayendo: los árboles, los macizos de flores, el césped, crecen ahora descuidados y selváticos, formando una maraña de hojas vivas y hojas muertas por la que corren arañas, escorpiones, lagartos e incluso serpientes. Hasta los gatos de Yvonne han perecido tras su partida:

«... Poor old Oedipus died the very day you left apparently, he'd already been thrown down the *barranca* while little Pathos was lying in the garden under the plantains when I arrived looking even sicker than when we first picked her out of the gutter; dying, though no one could make out of what: Maria claimed it was a broken heart—». (págs. 93-94)

Anticipando los hechos de nuevo, en delicado icono verbal, el narrador pone en boca del Cónsul palabras que preludian las muertes casi idénticas de él mismo y de Yvonne. El gato Oedipus muere y es arrojado a la barranca como lo será el Cónsul y Pathos morirá de amor por él, lo mismo que Yvonne cuando sea pisoteada por un caballo que ha espantado al Cónsul, exactamente a la misma hora en que Geoffrey Firmin es asesinado a balazos. No hay que decir que el caballo que mata a Yvonne es el que perteneció al mexicano moribundo encontrado en la carretera de Tomalín, y que este mexicano se identifica simbólicamente con el Cónsul, ni hace falta recordar que Yvonne es una magnífica amazona, que ama a los caballos sobre los demás animales y que le gusta comparar sus virtudes con las propias virtudes del Cónsul. Por si ello fuera poco, en el momento del morir, Yvonne cree ver al propio Cónsul montado en el caballo:

«The horse, rearing, poised over her, petrified in mid air, a statue, somebody was sitting on the statue, it was Yvonne Griffaton, no, it was the statue of Huerta, the drunkard, the murderer, it was the Consul, or it was a mechanical horse on the merry-go-round...» (p. 336)

El jardín de los Firmin era un auténtico paraíso antes de la partida de Yvonne. Ella misma nos lo dice:

«My God, this used to be a beautiful garden. It was like Paradise». (p. 102)

Al volver, Yvonne presiente que hay algo «malo» en el jardín, que se ha transformado con esa capacidad de cambio que M. Laue detecta en la ciudad de Cuernavaca y en México en general:

«Quauhnahuac! That's where they crucified the women in the bull-rings during the revolution and set the bulls at them. And that's a nice thing to say! The blood ran down the gutters and they barbecued the dogs in the market place. They shoot first and ask questions later! You're goddam right —«But there was no revolution in Quauhnahuac now and in the stillness the purple slopes before them, the fields, even the watchtower and the bull-ring, seemed to be murmuring of peace, of paradise itself...» (p. 103)

Cuernavaca, lo mismo que el jardín de los Firmin, se transforma en función de las acciones de los hombres que viven en ellos —cuando no hay revolución Cuernavaca puede ser un paraíso, lo mismo que la casa del Cónsul cuando estaba Yvonne. El mal, por tanto, no está en el lugar, sino en los hombres. De ahí la importancia de los carteles que Geoffrey Firmin ve por doquier en los jardines públicos:

«¿Le gusta este jardín?
¿qué es suyo?

¡Evite que sus hijos lo destruyan!» (p. 132 *passim*)

En la imaginación del Cónsul estos carteles adquieren un significado distinto, por ello, al traducirlos mentalmente, se equivoca:

«You like this garden? Why is it yours? We evict those who destroy!» «Simple words, simple and terrible words, words which one took to the very bottom of one's being...» (p. 132)

La necesidad de cuidar el jardín, de mantener el Edén sin intentar saber más allá, sin probar la fruta prohibida del árbol del Bien y del Mal, sin tomar mezcal, es decir, sin tratar de salirse del camino convencional, esa es la significación que tienen para el Cónsul los carteles que ve en los jardines y que, en su traducción particular, le advierten ferozmente del castigo que le espera si no lo hace.

El jardín del vecino de Geoffrey Firmin, Mr. Quincey, es un magnífico ejemplo de primoroso ciudadano y de corrección. Pero su dueño es reticente, malhumorado y despreciativo, sin ningún sentido del humor. Como el Pantocrator ceñudo de un templo medieval, Mr. Quincey observa y condena el comportamiento del Cónsul, preluando ya en el capítulo quinto la aparición del grupo paramilitar de neo-nazis que terminará con la vida de Firmin, pues no es casual que su líder se titule a sí mismo «The Chief of Gardens». Para estos, lo mismo que para el americano Mr. Quincey, la mera existencia del Cónsul es una violación de las leyes y del orden y és-

te es el sentido que se encierra tras la deformada traducción que hace Firmin: «We evict those who destroy».

Cuando Geoffrey Firmin es arrojado a la barranca en la última página del libro, parece que su vida ha sido tan sólo una sucesión de equivocaciones lamentables, sin elementos positivos y esta opinión parece confirmarse cuando vemos reproducidos en la página siguiente las palabras en español de los letreros que nos recuerdan lo importante que es cuidar el jardín. Sin embargo, Geoffrey Firmin ha dicho la última palabra, prefiriendo la muerte a seguir el camino pre-establecido:

«¿Quiere usted la salvación de México?» suddenly asked a radio from somewhere behind the bar. «¿Quiere usted que Cristo sea nuestro Rey?»... 'No'». (p. 336)

En la obra, esta negativa del Cónsul a aceptar los presupuestos fascistas se conecta con un episodio de su juventud que nos narra M. Laruelle en el primer capítulo. Durante la Primera Guerra Mundial Firmin había servido en la Marina, llegando a recibir la Cruz de Servicios Distinguidos por la captura y destrucción de un submarino alemán con un barco mercante, el *Samaritan*. Con los cañones camuflados y los marineros vistiendo disfraces, el *Samaritan* había conseguido acercarse al submarino alemán, capturando a su tripulación íntegra sin hacer un solo disparo. Sin embargo, cuando el *Samaritan* llegó a Inglaterra, no fue posible encontrar en él a ningún oficial alemán. Por ello, antes de ser condecorado, Geoffrey Firmin hubo de someterse a un consejo de guerra bajo la acusación de haber ordenado meter a los oficiales capturados en las calderas del barco.

Este episodio, que puede considerarse como otra versión irónica de la Parábola del Buen Samaritano, en tanto que puede decirse que Firmin y sus hombres se habían disfrazado de «Samaritanos» para sorprender en su buena fe a los alemanes e incluso quizá para asesinarlos, ha sido utilizada por críticos como Antonio-Prometeo Moya¹⁷ para justificar la progresiva alienación del Cónsul y su ulterior condenación eterna. Pese a todo, no queda claro en la novela si Geoffrey Firmin cometió o no realmente este crimen de gue-

17 «Los ejercicios espirituales del Cónsul», Antonio-Prometeo Moya, en *Camp de l'arpa* n.º. 93-94 (nov-dic. 1981), pp. 27-33.

rra —aparentemente no lo hizo, pues fue absuelto y condecorado—, si bien es cierto que, muchos años más tarde M. Laruelle se sorprendería de oír decir un día al Cónsul en el curso de una borrachera que sí que era culpable y que siempre había sufrido horriblemente por ello. Sin embargo, como Laruelle se apresura a añadir, «the poor Consul had already lost almost all capacity for telling the truth». (p. 39)

Pero, cometiera o no este asesinato, de lo que no hay duda es de que el Cónsul siente una gran animadversión por todo lo que sueña a fascismo, ya que simboliza para él la pérdida de la libertad del hombre. Su «no» al final de la novela como respuesta a la pregunta que oye por radio, compendia esta actitud, pero su negativa a defenderse de las acusaciones de que le hacen objeto los neo-nazis que acabarán por asesinarle e incluso su abierta confesión de culpabilidad en el asunto del *Samaritan* indican además un deseo de expiación de culpas tanto imaginarias como reales, así como la aceptación de su derrota. Desencantado, desgarrado por la vida, escéptico de la condición humana y sintiéndose culpable, Geoffrey Firmin elige el mezcal y la muerte en «El Farolito» con la misma determinación con que el escorpión —que al Cónsul tanto le fascina— se clava su propio aguijón tras la parada nupcial. Y, pese a todo, su rendición tiene algo de afirmación, de inmolación a una idea, de sacrificio: en el capítulo quinto, el gato de Mr. Quincey, el vecino del Cónsul, está tratando de cazar una mariposa mientras Firmin habla con aquél. Al fin, el gato consigue coger la mariposa con la boca, pero en vez de devorarla en seguida, la mantiene entre los dientes sin hacerle daño, dejándola aletear desesperadamente. Cuando por fin se decide a darle el golpe de gracia, de repente, en un descuido del gato, la mariposa, «suddenly and marvellously, flew out as might indeed the human soul from the jaws of death, flew, up, up, up, soaring over the trees». (p. 144)

El Cónsul se alegra de verla escapar y Lowry nos ofrece este dato como preámbulo simbólico de lo que vendrá después. En la puerta de la cantina «El Petate» donde Hugh e Yvonne buscan infructuosamente al Cónsul, poco antes del final, Yvonne ve en una jaula de madera a un aguilucho tembloroso y empapado, encogido de soledad y de frío y, cediendo a un impulso incontrolable, le abre la jaula para dejarle escapar. Al sentirse libre, la pequeña figura trémula vuelve a ser lo que había sido «a long-winged dark furious shape, a little world of fierce despairs and dreams, and memories of floating high above Popocatepetl....» (p. 321)

No hace falta decir que la mariposa y el águila, alados símbolos del ansia de libertad que siente el Cónsul, concretan en una imagen todo lo que Mr. Quincey detesta y aquello contra lo que luchan «The Chief of Gardens» y su banda de neo-nazis. Por esta razón y no por otra es terrible el final de *Under the Volcano*: como en las tragedias clásicas, el héroe se rebela y recibe el merecido castigo a su pecado de «hybris», a su orgullo, pero, en vez de implicar esto un consuelo para el espectador, la constatación de la existencia de una justicia divina, de una «diké» capaz de restablecer el orden, la muerte de Geoffrey Firmin, el solitario y patético rebelde que muere de amor y no es capaz de amar, deja en el lector el sabor amargo de la angustia que sintió la mariposa atrapada, el aguilucho enjaulado y aterido.

LA PRONUNCIACION DEL ESPAÑOL SEGUN LAS GRAMATICAS DE JAMES HOWELL.

Sus fuentes

F. Javier SÁNCHEZ ESCRIBANO

Dos años despues de su *Lexicon Tetraglotton*.... James Howell publica un volumen bajo el complejo título de

A NEW / ENGLISH / Grammar, / Prescribing as certain Rules as / the Language will bear, for for- / reners to learn *English*: / Ther is also another Grammar of the / *Spanish o Castilian Tounge*, / With som special remarks upon the / *Portugues Dialect*, & c. / *Whereunto is annexed* / A Discours or Dialog containing a / *PerrambulatiOn* of *Spain* and *Portugall*, / which may serve for a direction how to / travell through both Countreys, & c. / For the service of *Her MAJESTY*, / whom God preserve. / LONDON, / Printed for *T. Williams, H. Browme, and H. Marsh.* / 1662¹.

y dedicado a la «*Ecelsa, y Serenissima Magestad, de Doña Catarina de Braganza*»

1 Quien desee consultar este volumen lo podrá encontrar, entre otras, en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la British Library de Londres. El de la primera perteneció a don Pascual de Gayangos. El segundo, «este raro libro que tanto interesa a los estudios filológicos, fue malvendido en la almoneda R. Ford de Londres