

NINETEEN-EIGHTY-FOUR Y LA SATIRA

Susana ONEGA

En "George Orwell as a Writer of Polemic"¹ John Wain hace una matización importante para la comprensión de *1984* cuando afirma:

"If Orwell's work has been grotesquely misunderstood, and I think it has, the explanation is simple: it lies in the complete withering away of the notion of literary kinds..." (p. 89).

Y añade:

"The 'kind' to which Orwell's work belongs is the polemic... A writer of polemic is always a man who, having himself chosen what side to take, uses his work as an instrument for strengthening the support of that side". (p. 89).

La sugerencia de John Wain nos retrotrae a la teoría Renacentista de los "géneros" desarrollada y llevada a sus últimas conse-

¹ WAIN, John, "George Orwell as a Writer of Polemic" in *George Orwell: A Collection of Critical Essays*. WILLIAMS, Raymond, (ed.) New Jersey. Prentice Hall 1974, págs. 89-102.

cuencias en los siglos XVII y XVIII, durante los cuales existe una progresiva tendencia a medir la calidad de poetas y novelistas por su capacidad de formar e influir en la opinión pública, de defender la moral y de criticar la corrupción social. Los literatos que florecen en Inglaterra en el período Augusto son hombres públicos que, como Swift o Pope, han tomado partido por una u otra opción política, religiosa o filosófica y utilizan su arte como medio de defensa de sus posiciones ideológicas. Estos literatos, por tanto, tienen un concepto de la literatura como algo contingente, un mero instrumento de lucha que puede contribuir a la reforma de la sociedad. Se ha dicho de Jonathan Swift que, de haber tenido la certeza de que sus obras no habrían de ser leídas por sus contemporáneos, nunca habría sentido la necesidad de escribir, y lo mismo podría decirse de Orwell, pues es cierto que, sacada de su contexto, la obra del satirista pierde su única razón de ser: su capacidad de conmocionar y hacer reflexionar a la sociedad sobre un tema de interés público.

Pero la sátira como género es un término extraordinariamente impreciso. La propia palabra "sátira" que, como es bien sabido, procede del término latino "satura", significa originariamente "lleno", "saturado", "una mezcla de cosas diversas", lo que indica su capacidad de adoptar y atraer hacia sí gran número de formas diferentes. No existe por tanto una forma rígida que el satirista deba seguir, y por ello críticos de las tendencias más diversas dudan a la hora de delimitar su campo. En *The Anatomy of Satire*² Gilbert Highet mantiene que el único elemento capaz de definir a la sátira es la emoción que suscita, un sentimiento que consiste en una extraña mezcla de risa y desprecio:

"In some satirists, the amusement far overweighs the contempt. In others it almost disappears: it changes into a sour sneer, or a grim smile, or a wry awareness that life cannot all be called reasonable or noble, but whether it is uttered in a hearty laugh, or in that characteristic involuntary expression of scorn, the still-born laugh, a single wordless exhalation inseparable with a backward gesture of the head it is inseparable of satire". (p. 21).

En la práctica, risa y desprecio apuntan a la dicotomía clásica entre los dos tipos básicos de satirista: el duro, en la tradición de Juvenal, y el satirista amable, en la tradición de Horacio. Ambos

2 HIGHET, Gilbert, *The Anatomy of Satire*. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, 1972 (1962).

tipos representan las dos tendencias extremas entre las que puede moverse la sátira.

Toda sátira requiere en general dos elementos básicos: ingenio o humor, y un objeto de ataque. En *Anatomy of Criticism*³ Northrop Frye describe a la sátira a caballo entre la comedia y la tragedia, compartiendo elementos de una y de otra por ambos extremos: si la sátira se aproxima al campo de la comedia, el humor predomina, el ataque se desdibuja; si se acerca al campo de la tragedia, el humor se diluye y predomina el ataque. En opinión de Northrop Frye, y a diferencia de lo que opina Gilbert Highet, la ausencia de humor no es suficiente para desvirtuar el carácter satírico de una obra, aunque la acerque al campo de la invectiva y de la polémica, mientras que la sátira desprovista de un claro objeto de ataque se confunde con la comedia.

Gilbert Highet define al satirista como a un hombre que escribe movido por uno de estos dos sentimientos: odio y desprecio o divertida condescendencia. Aunque distintos, tanto el odio como la condescendencia indican un deseo de mantenerse apartado, una cierta superioridad que el satirista siente con respecto a sus semejantes y que le obliga a auto-excluirse del resto de la sociedad, manteniéndose elevado en solitario en un punto privilegiado que le permita observar y obtener una buena visión de conjunto de la sociedad que quiere criticar.

No hace falta decir que Orwell, un hombre retraído, con una exacerbada conciencia de clase, con tendencia al idealismo utópico, que trata de ocultar su ascendencia escocesa bajo un pseudónimo al tiempo que finge proceder de la clase obrera, pertenece por méritos propios al tipo de satirista que escribe movido por un rencor personal y que busca, como Juvenal, reformar fustigando, horrorizando y abrumando al lector con la visión demoníaca de una sociedad corrompida, sin esperanza de cambio.

Se ha hablado mucho del "pesimismo orwelliano". Orwell empezó a escribir *1984* en 1947, es decir, cuando, abatido por el desarrollo de la historia y gravemente enfermo del pecho, decidió autoexiliarse de Londres, marchando a la remota isla de Jura, en la costa oeste de Escocia, donde permaneció hasta poco antes de morir. Se ha dicho que su enfermedad y su depresión emocional tienen cabida en *1984* en forma de un pesimismo sin paliativos, y es cierto que, como Isaac Deutscher pone de relieve en *1984*, "The

3 FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey. Princeton University Press 1957.

Mysticism of Cruelty"⁴, la enfermedad de Orwell se refleja no sólo en el desarrollo de la trama y en la calidad del lenguaje, sino incluso en las características físicas de Winston Smith, un hombre endeble, sujeto, como Orwell, a violentos accesos de tos.

Pero sin duda las raíces del "pesimismo orwelliano" arrancan de mucho más atrás. Durante toda su vida Orwell se movió a instancias de impulsos idealistas, fomentados tal vez por su peculiar posición social dentro de lo que él mismo denominó "the lower-upper-middle-class". Su viaje a España en 1936 en compañía de varios miembros del Independent Labour Party y del I.R.A. responde a esa necesidad siempre sentida por Orwell como un imperativo categórico, de actuar en cada momento como le exigía su conciencia. De sobras es conocido el impacto decisivo que tuvo para Orwell su estancia en España: primero la camaradería de los milicianos en Barcelona, en seguida la prueba del frente en Teruel, la herida en el cuello y después, y sobre todo, el efecto aplastante de las purgas comunistas con sus correligionarios del POUM. Se ha dicho que Orwell no volvió a ser el mismo a partir de 1939 y para Isaac Deutscher, que le conoció bien, las purgas significaron el comienzo de su pesimismo, o si preferimos decirlo así, su transformación en un satirista duro, a lo Juvenal:

"Directly or indirectly the Purges supplied the subject matter for nearly all that he wrote after his Spanish experience. This was an honourable obsession... but grappling with the Purges, his mind became infected by their irrationality. He found himself incapable of explaining what was happening in terms of empirical common sense. Abandoning rationalism, he increasingly viewed reality through dark glasses of a quasi-mystical pessimism"⁵.

Con su triste experiencia en España y poco después la experiencia complementaria de la Segunda Guerra Mundial Orwell desarrollará un odio por los sistemas totalitarios que le llevarán a escribir *Animal Farm* y *1984*. Pero si la crítica es unánime en catalogar a *Animal Farm* como una obra satírica, esta unanimidad se tambalea cuando se trata de catalogar a *1984*. Algunos críticos, como John Wain, ya lo hemos visto, prefieren matizar mucho, subrayando que Orwell y *1984* son una obra polémica. Northrop Frye, por su parte, sitúa a *1984* en la sexta fase de la sátira es decir, en la más

4 HIGHET, Gilbert, *The Anatomy...* Op. cit.

5 DEUTSCHER, Isaac, "1984, The Mysticism of Cruelty", in *George Orwell: A Collection of Critical Essays*, Op. cit. págs. 119-132.

6 DEUTSCHER, Isaac. Op. cit. supra. pág. 128.

cercana a la tragedia⁷, mientras que Gilbert Highet, con un "background" mucho más clásico, se niega a concederle el status de sátira diciendo:

"It is a tragic history. Yet many of the incidental anthesis and paradoxes are magnificently satirical". (p. 172).

A todas luces la mayor dificultad que encuentran algunos críticos para admitir que *1984* sea una sátira tiene que ver con su seriedad, o por decirlo más adecuadamente, con la ausencia de esa emoción satírica que Gilbert Highet ha definido como "una mezcla de risa y desprecio". Pese a ello, un sinfín de elementos formales y la propia convicción de Orwell nos inclinan a pensar que *1984* sí tiene cabida dentro del variopinto mundo de la sátira por propio derecho.

En primer lugar, *1984* es una novela en la que se nos ofrecen dos visiones antagónicas del mundo: el Londres de postguerra y el Londres de 1984. El Londres de Airstrip One es un Londres semi-derruido por las bombas, ennegrecido y maloliente pero reconocible al fin y al cabo como un Londres situado en el futuro. Si queremos seguir leyendo debemos hacer un acto de fe, fingir que creemos en la existencia real de este mundo futuro, es decir, debemos aceptar desde el principio un planteamiento irónico. Lo mismo que las tierras remotas visitadas por Lemuel Gulliver, el mundo futuro de *1984* es nuestro propio mundo deformado por un cambio de perspectiva. Lo que Swift deforma achicando en Lilibut o agrandando en Brogdingnag, Orwell lo transforma exarcebando los efectos de la Segunda Guerra Mundial y de las ideologías totalitarias que germinan en los años cuarenta. Si nada les detiene, nos viene a decir Orwell, éste es el aspecto que ofrecerá Londres en un futuro cercano. Ahora bien, tanto el planteamiento como el mensaje son estrictamente irónicos, y por tanto satíricos.

7 FRYE, Northrop. *Anatomy...* Op. cit. pág. 238:

"The sixth phase presents human life in terms of largely unrelieved bondage. Its settings feature prisons, madhouses, lynching mobs, and places of execution, and it differs from a pure inferno mainly in the fact that in human experience suffering has an end in death. In our day the chief form of this phase is the nightmare of social tyranny, of which *1984* is perhaps the most familiar..."

El satirista que elige presentar un mundo imaginario para contrastarlo con la realidad y exponer así sus defectos debe forjar un mundo extraño y chocante pero a la vez reconocible como nuestro propio mundo, por ello debe optar entre desenfocar la perspectiva, como hace Swift en *Gulliver's Travels* u ofrecernos nuestro propio mundo puesto al revés. Este es el principio que regula la descripción de *Utopía* de Sir Thomas More, en cuya isla paradisíaca valores establecidos como el dinero, la propiedad privada, la unidad de culto o las diferencias de clases sociales son abolidas por sus contrarios.

En 1984 Orwell utiliza una técnica similar a la usada por Sir Thomas More y por ello el Londres de Airstrip One es un mundo a la vez familiar y extraño. Así por ejemplo, los slogans que decoran el exterior del Ministry of Love resultan absurdos y contradictorios a primera vista:

“War is peace.
Freedom is slavery.
Ignorance is Strength”. (p. 25).

Y los propios Ministerios llevan nombres que, como pronto sabremos, reflejan exactamente lo contrario de aquello a lo que se dedican: The Ministry of Truth, que se dedica a alterar el pasado; The Ministry of Peace, que se dedica a la guerra; The Ministry of Plenty, dedicado a los racionamientos de comida y The Ministry of Love, que controla la ortodoxia por medio de la represión y la tortura. No hay duda de que nos encontramos ante un mundo puesto al revés similar al que Samuel Butler creó en *Erewhon* (1872), esa parodia de *Utopía* en la que todos los personajes y el propio lugar tienen nombres dados la vuelta fonéticamente:

Erewhon: Nowhere.
Senoj Nosnibor: Jones Robinson.
Thins: Smith.
Ydgrun: Grundy.

El mundo que Butler describe en *Erewhon* es el negativo fotográfico de una Inglaterra Victoriana, lo mismo que el Londres de Airstrip One es un remedo irónico de la Inglaterra de postguerra en el que los criterios de amor, paz, verdad y abundancia han sido subvertidos. Cuando Winston Smith sueña con el pasado, siempre tiene la visión de un mundo en guerra, con bombas cayendo a todas horas y purgas y depuraciones constantes. Una y otra vez Winston

sueña con su madre famélica y su hermanita moribunda y recuerda con horror como él les disputaba la comida. Comparando con el presente, el mundo de su infancia es tan sucio, alienante y desolador como el de 1984, y sin embargo, hay algo en aquél mundo que le hace preferible al presente:

“The thing that now suddenly struck Winston was that his mother's death, nearly thirty years ago, had been tragic and sorrowful in a way that was no longer possible. Tragedy, he perceived, belonged to the ancient time, to a time when there was still privacy and friendship, and when the members of a family stood by one another without needing to know why”. (p. 28).

En la película que Smith recoge en su diario el día 4 de abril, una mujer judía trata de proteger a su hijo de las bombas que lanza un helicóptero, cubriéndole con sus brazos. Este gesto fútil y trágico que Winston recuerda haber visto hacer a su madre, recurre en la novela caracterizando al pasado, funcionando como símbolo de aquello que le diferencia del presente: la capacidad de sentir, de amar y de sufrir como individuos. Cuando Winston Smith escribe la reacción que esta película causó en el público, nos damos cuenta de que esos sentimientos se han perdido y han sido suplantados irónicamente por sus opuestos:

“Audience much amused by shots of a great huge man trying to swim away with a helicopter after him, then you saw him wallowing along in the water like a porpoise, then you saw him through the helicopter's gunsights, then he was full of holes and the sea round him turned pink and he sank as suddenly as though the holes had let in the water, audience shouting with laughter when he sank”. (p. 10).

El horror que produce esta descripción es comparable al que produce Swift con su *Modest Proposal*, pues la fuerza de ambos radica en su ironía.

Cuando en el capítulo segundo Orwell nos da cuenta de la visita que hace Smith a la casa de los Parsons, para arreglarles el desagüe y aprovecha para describirnos el salvaje comportamiento de los niños, nos encontramos con una narración directa y realista que nos da idea del tipo de criaturas que está produciendo el sistema, pero cuando la Sra. Parsons, con un hilillo de voz, intenta justificar su mala conducta diciendo:

“They do get so noisy... They're disappointed because they couldn't go to see the hanging, that's what it is. I'm too busy to take them, and Tom won't be back from work in time”. (p. 22).

No podemos definir el efecto como simplemente informativo. De nuevo, la ironía funciona, recordándonos que nos encontramos en un mundo al revés, donde los ahorcamientos públicos son un entretenimiento para niños. Es la misma ironía que destilan las palabras de Mr. Parsons casi al final de la novela, cuando se encuentra con Winston Smith en una celda del Ministry of Love, a donde ha sido conducido por una denuncia de su hija:

"It was my little daughter, said Parsons with a sort of doleful pride. She listened at the keyhole. Heard what I was saying, and nipped off to the patrols the very next day. Pretty smart for a nipper of seven, eh? I don't bear her any grudge for it. I'm proud of her. It shows I brought her up in the right spirit, anyway". (p. 187-188).

Podría decirse que el desarrollo completo de la trama descansa sobre presupuestos irónicos. La primera vez que Winston ve a Julia, la toma por un miembro de la "Thought Police" y su primer impulso es aplastarle el cráneo con el pisapapeles, pero, irónicamente, Julia será quien le abra las puertas del amor y el paraíso. Contrariamente O'Brien ejerce un atractivo irracional sobre Winston Smith que le impulsa a considerarle como un amigo, un miembro del "Brotherhood", y será esta confianza en él la que le conduzca a la muerte. La incapacidad de Smith para saber calibrar a las demás personas apunta, por otra parte, a la calidad humana del héroe. Winston Smith es un hombre enfermo, poco atractivo, de treinta y nueve años, pero que aparenta muchos más, un ser corriente, uno más de entre los muchos niños nacidos entre la década de los treinta y la de los cuarenta que fueron bautizados con el nombre de Churchill, un hombre apellidado Smith, un pobre ser acorralado por las pantallas de televisión, embrutecido por la propaganda y el alcohol, minado por una alimentación deficiente y enfermo de soledad. Es un ser esperpéntico, un perfecto ejemplo de "pharmacos", de víctima, de héroe arquetípico desde un punto de vista irónico.

Según Northrop Frye⁷ el "pharmacos" es un héroe condenado de antemano, una víctima inevitable a causa de su naturaleza humana. Lo mismo que Adán, está condenado a muerte por el mero hecho de haber nacido. Es un ser inocente, en el sentido de que lo que le sucede es mucho mayor que lo que él pueda haber hecho, pero es al mismo tiempo culpable, en el sentido de que pertenece a

8 FRYE, Northrop, *Anatomy...* Op. cit. págs. 41-42.

una sociedad culpable o vive en un mundo en el que las injusticias forman parte inexcusable de la existencia cotidiana.

Cuando cerramos el libro, la sensación que nos queda es que Winston Smith ha recibido un castigo desproporcionado e injusto, y sin embargo, cuando, tras caer una bomba en el barrio de los "proles" Smith ve una mano cercenada y la mete de un puntapié en una alcantarilla, nos damos cuenta e que hay algo en Smith que le hace copartícipe del delito de inhumanidad contra el que se rebela. Cuando, en fin, O'Brien invita a Winston a su casa y tanto él como Julia aceptan la posibilidad de tener que verter ácido sulfúrico en el rostro de un niño, comprendemos que hay algo en Julia y en Winston que les diferencia de nosotros y les hace merecedores de un castigo. El propio hecho de haber sobrevivido a la postguerra robando la comida a su madre y a su hermana apunta ya a un héroe inferior y despreciable, aunque sea infinitamente superior a sus conciudadanos de 1984. Winston Smith es una paradoja viviente, un ser que nos repele y nos atrae a la vez, porque aún teniendo una categoría humana ínfima, es el último depositario de los atributos de la humanidad, y en este sentido es un perfecto héroe satírico, un héroe deformado para albergar en sí, exacerbadas, las lacras y contradicciones que constituyen la esencia del hombre.

Pero hay otro punto importante en el que la novela revela un comportamiento satírico, y es la alusión constante a un mundo ideal, inexistente e inalcanzable que se presenta como modelo o contrapunto del mundo que se somete a crítica. Winston Smith tiene conciencia de la existencia de este mundo de forma irracional, a través de una serie de sueños recurrentes, que siguen siempre un esquema parecido. De pronto se encuentra de pie en medio de un campo dorado por el sol de media tarde. Es verano y el paisaje le parece tan familiar que no sabe si sólo lo sueña o ha tenido ocasión de verlo realmente. Hay un sendero entre los álamos y un arroyo de aguas cristalinas serpentea entre los sauces, dejando ver entre sus aguas el jugueteo de los peces. Orwell nos dice en un momento concreto que, cuando está despierto, Winston Smith llama a este sueño su visión del "Golden Country". En realidad la aclaración es superflua, y pone de relieve la intención didáctica de Orwell, pues no hay duda de que se trata del "Golden Country" de la mitología clásica, el "locus amoenus" del romance medieval, el Jardín del Edén que Dante situara debajo del propio Paraíso. La visión del "Golden Country" apunta a un mundo apocalíptico, en el que la libertad y la justicia son posibles, y se opone arquetípicamente a la

ciudad semiderruida, arrasada por los bombardeos, donde la única ley que existe es la de represión y la tortura que simboliza el contrapunto demoníaco, la Ciudad de Dis en el infierno dantesco.

Desde esta perspectiva la acción del héroe se concreta como un viaje peligroso en busca del paraíso perdido. Pero el héroe que debe emprender este "dangerous journey" no está capacitado ni por educación ni por carácter, ni por resistencia física, para acometerlo y en este sentido el viaje es irónico, pues no conduce a ninguna parte.

El viaje que emprende Smith en busca de su humanidad tiene diversas etapas diferenciadas cuidadosamente. Al principio sólo se trata de una búsqueda ciega de la verdad a través de la recuperación del pasado, que le acerca al barrio de los "proles" y a la tienda de Mr Charrington; pero tanto los pequeños y extraños objetos de la tiendecilla de antigüedades como los recuedos del viejo proletario que Smith interroga en la cantina son demasiados inconexos y fragmentarios como para poder ofrecerle una respuesta positiva:

"A sense of helplessness took hold of Winston. The old man's memory was nothing but a rubbish-heap of details. One could question him all day without getting any real information". (p. 77).

En el mundo de 1984 el pasado es consistentemente destruido y alterado en un intento de creación de un presente eterno. Desde luego es irónico que Winston Smith, que dedica diez horas al día a trabajar en The Ministry of Truth, precisamente alterando el pasado, sienta la necesidad de conocer la verdad estableciendo un pasado histórico real, pero su empresa es mucho más importante de lo que parecería a primera vista, pues su intento de inmersión en la historia es un intento de escapar de la ciudad maldita, del mundo infernal en el que no hay coordenadas espacio-temporales, ni evolución posible, ni posibilidad de mejoramiento.

Por sí solo Winston Smith quizá no habría llegado nunca al paraíso pero pronto contará con una aliada inesperada y decisiva: Julia y el amor que le ofrece permiten a Smith materializar su sueño del "Golden Country":

"They were standing in the shade of hazel bushes. The sunlight, filtering through innumerable leaves, was still hot on their faces. Winston looked out into the field beyond, and underwent a curious, slow shock of recognition. He knew it by sight. An old, close bitten pasture, with a footpath wandering across it and a molehill here and there... Surely somewhere nearby, but out of sight, there must be a stream with green pools where daces were swimming?". (p. 101).

El amor de Julia y la materialización del "Golden Country" ha de interpretarse como la llegada del héroe al Jardín del Edén. Por ello la imaginería es estrictamente romántica: es el mes de mayo, el suelo está cubierto de campanillas azules, del bosque proviene el sonido de palomos arrullando a sus parejas; todo invita al amor y en un momento dado, un tordo comienza a cantar para expresar su alegría de vivir. Pero para Julia el amor sólo es un instinto animal. Para Smith un acto de rebeldía:

"Their embrace had been a battle, the climax a victory. It was a blow struck against the Party. It was a political act". (p. 104).

El segundo encuentro de Winston con Julia tiene lugar en el campanario de una iglesia semiderruida. El lugar escogido es simbólico pues asocia su acto de rebeldía con la transformación de las iglesias en edificios públicos y la abolición de las creencias religiosas por el Partido. Orwell sintetiza el ateísmo del nuevo régimen en la obsesión que tiene Smith por reconstruir la letra de "Oranges and lemons", una vieja canción popular que reproduce el sonido de las campanas de Londres. Este tema nos lleva a su vez a otro aspecto crucial en la descripción del mundo de Airstrip One: la religiosidad subvertida y transformada en fanatismo demoníaco. Cada día las tediosas horas de trabajo son interrumpidas por una serie de intervalos de concienciación que se llaman "The Two Minutes Hate"; es una especie de alucinación colectiva en la que se presenta invariablemente el rostro de "Big Brother" como Salvador y el de Goldstein como Enemigo. La sesión que Orwell describe en el primer capítulo alcanza categorías de misa negra, de aquelarre demoníaco:

"The horrible thing about the Two Minutes Hate was not that one was obliged to act a part, but, on the contrary, that it was impossible to avoid joining in. Within thirty seconds any pretence was always unnecessary. A hideous ecstasy of fear and vindictiveness, a desire to kill, to torture, to smash faces in with a sledge-hammer, seemed to flow through the whole group of people like an electric current, turning one even against one's will into a grimacing, screaming lunatic" (p. 15).

Cuando Smith concentra su atención en una mujer que está sentada a su lado durante "The Two Minutes Hate" lo que le oye decir es:

"... a tremulous murmur that sounded like 'My Saviour!' She extended her arms towards the screen. Then she buried her face in her hands. It was apparent that she was uttering a prayer". (p. 17).

La religiosidad subvertida del Londres de Airstrip One apunta de nuevo a su condición de mundo al revés, pero también y sobre todo a que se trata de un Infierno. O'Brien así lo dice explícitamente a Smith durante las sesiones de tortura:

"It is the exact opposite of the stupid hedonistic Utopias that the old reformers imagined. A world of fear and treachery and torment... Progress in our world will be progress towards more pain. The old civilizations claimed that they were founded on love or justice. Ours is founded upon hatred". (pp. 214-215).

Desde esta perspectiva, el acercamiento de Smith y Julia desde el campo al campanario significa un acercamiento al infierno y el tercer paso, la construcción de un refugio paradisíaco en la habitación de Mr Charrington, es decir, en el centro de la ciudad demoníaca, supone la materialización de un sueño imposible, el nacimiento de un paraíso dentro del infierno.

Por ello es apropiado que Smith tome como símbolo de su hazaña el pequeño pisapapeles de cristal:

"The paperweight was the room he was in, and the coral was Julia's life and his own, fixed in a sort of eternity at the heart of the crystal". (p. 121).

El campo, las campanas y el pisapapeles son símbolos que resumen las tres etapas positivas en el viaje peligroso emprendido por el héroe. Sin embargo, cuando, tendido en la cama Victoriana y con Julia a su lado, Smith cierre "el libro", comprenderá que su aprendizaje no ha hecho nada más que empezar:

"He had still, he reflected, not learned the ultimate secret. He understood *how*; he did not understand *why*". (p. 174).

Tan pronto como Smith se hace esta pregunta su refugio de cristal se vuelve vulnerable: una rata asoma el hocico por un orificio en la pared y comienza para Smith la bajada propiamente dicha a los Infiernos.

La entrada en el Ministry of Love marca el punto de retorno del viaje emprendido por el héroe, es una bajada laberíntica por habitaciones inhumanamente regulares, asépticamente blancas y enloquecedoramente parecidas; es un infierno blanco y frío, poblado, como todos los infiernos, de condenados a eterna tortura, pero radiante y luminoso, "the place where there is no darkness": en este mundo al revés, la luz toma el lugar de las eternas tinieblas que caracterizan al infierno de la Biblia.

Winston Smith sufrirá en The Ministry of Love un proceso de reintegración en tres fases: "learning, understanding and acceptance" que de nuevo remedan irónicamente el viaje en tres fases que condujo a Smith al paraíso. En un esquema trágico "the quest", la búsqueda de la identidad del héroe, habría llegado aquí a su fin: el héroe sufriría una serie de pruebas, pasaría por un proceso catártico y sería finalmente recompensado con un momento de epifanía, un instante de anagnórisis. Aunque esta visión le hubiera costado la vida, su muerte habría tenido sentido, pues implicaría el restablecimiento de la "némesis", la recuperación del orden. pero en el mundo irónico de la sátira el viaje peligroso nunca conduce a ninguna parte si no es a "la tour abolie", a la meta que no existe. Winston Smith lo ha arriesgado todo para recuperar su humanidad, ha arrostrado el peligro de la tortura y ha superado su temor a la muerte con la convicción, compartida por Julia, de que:

"They can't inside you. If you *feel* that staying human is worth while, even when it can't have any result whatever, you've beaten them". (p. 137).

Sin embargo, cuando O'Brien haya terminado con él en el infierno luminoso de Room 101 Winston habrá llegado justamente al punto en que ya no podrá nunca recuperar su humanidad. La destrucción moral de Smith no tiene un efecto trágico en el sentido de que no hay catarsis de piedad y de miedo. Al terminar de leer *1984* sólo queda un horror sin paliativos, el horror de saber que la "reintegración" de Smith significa la muerte del "último hombre" y la desaparición del pasado y del futuro que dependen de la existencia de su conciencia; con su destrucción la Ciudad del Mal se eterniza en un presente infernal que se resume en una imagen:

"A boot stamping on a human face - for ever". (p. 215).

Si la función del satirista consiste en sacudir las conciencias dormidas y alertar a sus contemporáneos de los peligros que acechan a la humanidad, ofreciendo una versión irónicamente deformada de ellos, no hay duda de que, pese a su ausencia de humor, *1984* rebasa el campo de la tragedia, entrando de lleno en el ámbito despiadado de la sátira dura que busca, con Juvenal, "enseñar, fustigando".