

Estudio literario de *Homage to Catalonia*

Juan Fernando Galván Reula

George Orwell visitó España durante nuestra guerra civil (desde diciembre de 1936 hasta junio de 1937) luchando junto a las fuerzas de la República en el frente de Aragón. Fruto de su interés por esta contienda es un libro en el que se narran sus experiencias en ella. Durante aproximadamente seis meses (desde julio de 1937 hasta enero de 1938) trabajó en *Homage to Catalonia*,¹ que vio la luz el veinticinco de abril de 1938, publicado por Secker & Warburg. Su anterior editor, Victor Gollancz, lo había rechazado incluso antes de leerlo, con la excusa de que el contrato que tenía con su autor era para publicar novelas, no «documentos».² Orwell siente mucho esta negativa de su editor, pues, como dice en una carta a su agente literario, L. Moore, años más tarde: «that Spanish war book, which is about the best I have written, would probably have sold more if published by Gollancz, as by that time I was becoming known to the Gollancz public».³ Y es que el libro fue un rotundo fracaso cuando se publicó: de mil quinientos ejemplares impresos en la primera edición se habían vendido a la muerte del autor, doce años después, novecientos; además, la publicación del libro en Estados Unidos no llegó hasta 1952, año en el que apareció editado por Harcourt, Brace en Nueva York.

Al fracaso económico que supuso su escasa venta hay que añadir la hostil recepción crítica que obtuvo. Entre las escasas reseñas periódicas que se ocuparon de él eran mayoría las que atacaban el libro por la denuncia que Orwell hacía en él de la actitud totalitaria de los partidos y de la prensa comunista con respecto a los sucesos de mayo de 1937 en Barcelona. La defensa del POUM y los anarquistas y de la verdad en contra de las manipulaciones partidistas no le atrajeron más

que críticas de la izquierda. El *Daily Worker*, por ejemplo, comentaba con paternalismo:

«The value of the book is that it gives an honest picture of the sort of mentality that toys with revolutionary romanticism but shies violently at revolutionary discipline. It should be read as a warning».⁴

En el *New Statesman and Nation* del treinta de abril de 1938 V. S. Pritchett reseñaba *Homage* y, aunque comprendía la honesta indignación del autor al escribirlo, lo rechazaba por «equivocado» y acusaba a Orwell de no entender la política y resultar un estorbo para la causa que defendía:

«There are many strong arguments for keeping creative writers out of politics and Mr. George Orwell is one of them. If these beings toe the line they are likely to be ruined as writers; if they preserve their independence—and, after all, they have by nature little choice about that—they become an annoyance to the causes they espouse».⁵

Esta fría acogida contrasta con la que se le dispensó a la obra después de muerto su creador. Dejando aparte el auge manifestado en la «guerra fría», que no obedeció a sus méritos intrínsecos, véanse las constantes reimpresiones en Penguin Books en los últimos años: cinco veces reimpresa en la década de los sesenta (1962, 1964, 1966, 1968 y 1969), y muchas más en la de los setenta (1970, 1972, dos veces en 1974, 1975 y 1977). Se trata de un libro que ha ganado el favor del gran público (téngase en cuenta la gran tirada de estas ediciones) con los años. Y también ha logrado las alabanzas más unánimes de la crítica. John Wain se refiere a él en estos términos: «the most important book for anyone who wants to understand Orwell's mind».⁶ Raymond Williams dice: «*Homage to Catalonia* is in some ways Orwell's most important and most moving book».⁷ Jenni Calder coincide en catalogarlo como su libro más importante, aunque matiza la afirmación con el adverbio «politically» y lo describe como el mejor escrito de sus libros documentales.⁸ B. T. Oxley lo coloca en la cumbre de su producción al lado de *Animal Farm*.⁹ Jeffrey Meyers lo califica como «perhaps his greatest book».¹⁰ Los testimonios de este tipo se acumulan en otros especialistas hasta formar un consenso. Hoy ya no podemos seguir viendo a Orwell como el creador de sólo dos grandes obras, *Animal Farm* y

Nineteen Eighty-Four. Se impone situar a la misma altura de éstas, por lo menos, a *Homage*. George Woodcock ha sabido expresar mejor que nadie la atracción que se siente hacia esta obra:

«If I were asked to pick the best of Orwell's books, I would immediately name *Animal Farm*. If I were asked which I like most, I would select *Homage to Catalonia*. And this would not be merely because the book records a passage in history which has a peculiar emotional resonance for so many of us who were young thirty years ago. Many books do that, but from rereading most of them one gets little pleasure. The great virtue of *Homage to Catalonia* is not merely that it brings the period back to life in one's mind, but that it does so with such exceptional radiance».¹¹

La revalorización de esta obra no ha agotado, sin embargo, las interpretaciones que se pueden hacer de ella. Esto se debe a que la crítica ha atendido, casi con exclusividad, a los aspectos biográfico y político del libro (los más obvios, naturalmente), abandonando el análisis literario. Y no es extraño, si se tiene en cuenta que la mayor parte del volumen crítico sobre la producción de Orwell es de carácter biográfico y político. Es decir, no nos hallamos ante una desatención hacia *Homage* en particular, sino ante una actitud generalizada por parte de la crítica en su tratamiento de toda la obra del escritor. De este fallo son conscientes los últimos críticos, como Raymond Williams, Jenni Calder o Keith Alldritt, que afrontan el problema desde diversas ópticas, y no todos con igual éxito. La problemática literaria que *Homage* plantea no es simple, debido principalmente a la confusión genérica. Un estudio superficial de su contenido y estructura pone de manifiesto inmediatamente el problema.

El libro está escrito en primera persona y narra las experiencias de su autor en la guerra civil española. Es preciso notar en primer lugar que el narrador no es ficticio, que no nos hallamos ante un subterfugio literario. El narrador y el autor son un mismo individuo (la comparación con las cartas lo demuestra), así que la narración se sitúa en el plano de la realidad. Ello significa que la autobiografía es genuina; no se trata de otro *David Copperfield*, donde —aunque Charles Dickens incluya algunos elementos biográficos— no es la realidad la protagonista, sino la ficción. Por ello algunos teóricos de la literatura se apresurarían a negar a *Homage* la calidad de «obra literaria», y con esto, naturalmente, invalidarían nuestra pretensión de acercamiento

literario a la obra y justificarían plenamente la carencia de estudio alguno sobre este aspecto. En este sentido, probablemente, se expresarán los que, como Félix Martínez Bonati, sostienen el carácter «imaginario» de la literatura.¹² Semejante concepción, sin embargo, ha de calificarse de excesivamente ambiciosa y restrictiva, porque lleva a la exclusión de la historia de la literatura de autores que no han escrito obras de ficción. Nos parece más razonable, en este terreno de «máxima inseguridad», acogerse a la actitud ecléctica de teóricos como Wellek y Warren que escriben en *Teoría literaria*:

«Cabe admitir la existencia de elementos estéticos tales como estilo y composición en obras que persiguen una finalidad completamente distinta no estética, como tratados científicos, disertaciones filosóficas, libelos políticos, sermones».¹³

No obstante, el problema de identidad genérica de *Homage* no acaba con que se trate o no de «literatura». Que es una obra literaria resultará evidente cuando se estudien sus elementos estéticos; mas persisten otros factores problemáticos.

Homage está constituida por catorce capítulos numerados, sin título. Y aunque no hay una división formal en el texto cabe considerar los ocho primeros como constitutivos de una primera parte, y los restantes de una segunda parte, ambas de igual extensión (la diferencia de diez páginas a favor de la segunda es irrelevante). El criterio decisivo en la división es el contenido (o la sustancia de contenido, si se prefiere). En los capítulos que forman la primera parte se narra la estancia en España de Orwell desde su llegada en diciembre de 1936 hasta el viaje de vuelta del frente a Barcelona el veinticinco de abril de 1937. En el primer capítulo el lector asiste a las impresiones iniciales del narrador sobre la capital catalana y a su partida hacia el frente de Aragón. En el resto de los capítulos (2-8) Orwell cuenta su vida en las trincheras, algunos pequeños combates librados con el enemigo, etc., salpicado todo ello con alguna pequeña digresión. Hay una sola excepción, y es el capítulo cinco, en el que la narración se ve interrumpida por el relato de las diferencias políticas entre los partidos del bando republicano.

La segunda parte (capítulos 9-14) comienza con la exposición de lo visto en Barcelona cuatro meses después de haber pisado en ella por vez primera, y de los acontecimientos vividos allí los primeros días de mayo de 1937. En este punto vuelve a interrumpirse el relato para

ofrecer al lector unas opiniones críticas sobre la información suministrada por los periódicos en torno a tales hechos (capítulo once). En el capítulo doce se inicia de nuevo la narración con la vuelta de Orwell al frente y su rápido regreso a Barcelona a consecuencia de una herida. La historia continúa con las peripecias que le depara su condición de colaborador del POUM, que le obliga a esconderse, y finaliza con su retorno a Inglaterra.

¿Nos hallamos ante una autobiografía o ante un libro político? Obviamente, ante ambas cosas. Es una autobiografía porque la narración es personal y en muchas ocasiones se evita el tratar temas políticos. Mas es también un texto político, porque aspira a convencer al lector de unos hechos que —de acuerdo con el narrador— ciertos intereses políticos han deformado. Como autobiografía ha de estudiarse junto a los dos libros autobiográficos anteriores del mismo autor y los otros documentos que arrojan luz sobre su vida (la correspondencia, por ejemplo). Y en su categoría de libro político debe ser leído sin perder de vista el resto de la obra del escritor que tiene un matiz marcadamente político, es decir, *Animal Farm*, *Nineteen Eighty-Four* y *The Road to Wigan Pier*. Y así lo ha hecho la mayoría de la crítica especializada.

Es quizá el aspecto político de *Homage* el que más ha atraído a los estudiosos. A unos les ha servido para subrayar este factor como el más importante del libro, así John Atkins: «Orwell was primarily a political writer and all his best work deals directly or indirectly with political or social problems».¹⁴ Para Atkins, como se ve, lo mejor de la obra de Orwell reside en lo político; para otros es al revés. Un estudio de la novela inglesa contemporánea, F. R. Karl, dedica unos párrafos a este libro, que no es precisamente una «novela»:

«In *Homage*, Orwell might have had the tragic theme which eluded him in his other works. But here, where he had perhaps the strongest of any of his books, he turned to journalism, albeit of a superior kind, which precluded characterization and drama. The human drama of the Civil War was partially lost in the urgency of the experience and the necessity to transmit a political message».¹⁵

Para Karl, efectivamente, el contenido político daña al libro. Otros críticos se inclinan en la misma dirección, comentando que la inclusión de los dos capítulos estrictamente políticos (el cinco y el once) perju-

dica grandemente a la obra, y no supone más que un obstáculo en la narración y una molestia para el lector.¹⁶ Tal opinión llegó incluso a hacer mella en su mismo autor, quien nueve años más tarde reconocía que esos capítulos, aunque necesarios, podrían arruinar el libro.¹⁷ Otros estudiosos ven en él algo más que la polémica política que plantea. En este sentido se expresa Keith Alldritt, al afirmar que lo que destaca es el relato del descubrimiento de posibilidades en la vida humana que le brindan al autor sus experiencias en España.¹⁸

En resumen, las dos corrientes principales se inclinan por los dos aspectos más sobresalientes de la obra: el biográfico y el político. Y es que no podemos ignorar uno en beneficio del otro pues ambos son esenciales e igualmente importantes. Parece fuera de toda duda que quien se apresta a leer *Homage* lo hace llevado por un interés político o biográfico, y los dos son totalmente válidos.

Son pocos, sin embargo, los que se acercan a *Homage* por su carácter de obra literaria. Es lamentable que esta faceta se olvide, porque ello provoca el alejamiento del lector potencial de una obra de la que no le interesan ni el conflicto político ni la personalidad de su autor. Hay ya bastantes personas (y posiblemente habrá más con el tiempo) que no sienten interés alguno por los conflictos políticos de la guerra civil española. *Homage* es un libro caracterizado, como el resto de la producción orwelliana, por la preocupación didáctica: se muestra dónde está el mal para que no se caiga en él. Pero los que no se ven atraídos por su mensaje político no podrán aprender la moraleja, a menos que sean seducidos previamente por sus valores literarios; y a la vez que aprecian los elementos estéticos que les brinda la obra, al tiempo que disfrutan de su lectura como si de una buena novela se tratase, serán advertidos del peligro del sectarismo político. Probablemente si se hubiera puesto mayor énfasis en su riqueza literaria habría sido mucho más leído, como *Animal Farm*, y —quién sabe— quizá habría hecho un gran beneficio a la izquierda inglesa, pues no olvidemos que la denuncia del estalinismo que hace Orwell en *Homage* es un adelanto de las que se sucederían al final de la década de los cincuenta sobre las «purgas» de Stalin a raíz del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética.

Hoy, pues, el análisis literario se impone con urgencia, y no porque sea el factor más importante de la obra —que no lo es—, sino porque ha sido descuidado, con el consiguiente abandono de las posibilidades de lectura de una obra rica en ellas. No es que lo político o biográfico estén de más, sino que lo literario necesita ser resaltado.

Que el elemento estético no es una invención original lo prueban las declaraciones del propio Orwell que dijo en una ocasión que cualquiera que se molestara en examinar su obra vería que incluso la propaganda más directa contenía muchas cosas que un político consideraría irrelevantes. Al afirmar esto señalaba que la conjunción de política y estética no era fácil, porque provocaba problemas de construcción y lenguaje. Ponía como ejemplo de su intento de fundir ambos elementos a *Homage*:

«My book about the Spanish civil war, *Homage to Catalonia*, is, of course, a frankly political book, but in the main it is written with a certain detachment and regard for form. I did try very hard in it to tell the whole truth without violating my literary instincts».¹⁹

Es curioso que los estudiosos de la producción de Orwell hayan prestado atención a su reconocimiento de la desafortunada inclusión de los capítulos cinco y once en *Homage* y hayan ignorado estas palabras, con lo que olvidan la preocupación *explícita* del autor por la «forma».

En definitiva, *Homage* se presenta al lector contemporáneo como una obra de múltiples posibles interpretaciones,²⁰ pues es a un tiempo un relato autobiográfico, un documento histórico-político y una obra «literaria». Las tres facetas son necesarias e imprescindibles: la ignorancia de cualquiera de ellas revela la no comprensión cabal de la significación del libro. Conviene, pues, señalar aquí esos valores literarios, escasamente estudiados hasta ahora.

El hecho de que *Homage* no sea una obra de ficción cierra muchas de las tradicionales vías de análisis de una obra literaria. Por ello este libro, el mejor de los tres que Orwell escribió del tipo de «reportaje» o «documento», no ha recibido un adecuado tratamiento. Los críticos han discutido mucho la calidad y la significación de *Down and Out in Paris and London*, *The Road to Wigan Pier* y *Homage* en el ámbito de su producción, pero no han podido encontrar el camino definitivo para un análisis literario de estas obras, que son siempre comentadas por su valor autobiográfico, social o político. Sólo unos pocos han apuntado, sin desarrollarlos completamente, algunos aspectos literarios. George Woodcock no pasa de hacer una alabanza del estilo;²¹ Keith Alldritt se queda en esta afirmación: «Insofar as the works of George Orwell continue to have value for us, it is a value which, for the sake of the necessary emphasis, must be called literary».²² Y Murray A. Sperber.

refiriéndose a *Homage*, dice: «todos los capítulos guardan una relación entre sí mediante puntos de referencia constantes y un matiz literario»,²³ pero no aclara a qué se refiere con «matiz literario». Estas afirmaciones de carácter general no van acompañadas de un estudio detenido de esos aspectos en las obras de Orwell. Sólo dos autores, John Wain y Jenni Calder, han sugerido una nueva vía de investigación. Wain ha visto con gran intuición y lucidez la labor creativa de Orwell. Señala su fracaso como novelista, su amateurismo en la crítica literaria y sus lagunas como cultivador de la historia social, para concluir con la afirmación de que lo mejor de su producción es la polémica. Con este término se evita la clasificación genérica de obras como *Homage*, que —ya se ha visto— ofrece muchas dificultades, para acogerse a los «tipos» o «clases» y apuntar algunas de sus características: «the virtues which the polemic kind demands —urgency, incisiveness, clarity and humor— he possessed in exactly the right combination».²⁴ Jenni Calder, por su parte, señala, a propósito de un examen de *The Road to Wigan Pier*, que las dos cualidades que debe reunir un buen documento son, primero, poder de convencimiento, y segundo, poder de captación del interés y atención del lector. Si una de esas dos características falta, la obra ha de considerarse un fracaso. Al comentar *Homage* esta autora destaca la manera en que Orwell presenta su visión personal de la guerra española, haciendo notar la técnica irónica que emplea a veces y los recursos de los que se vale para hacer desaparecer la duda del lector sobre un posible partidismo al enfocar los hechos.²⁵ Los testimonios de ambos críticos son muy valiosos porque, aunque no estudian muchos aspectos concretos de la obra y se quedan en una exposición general, dan una idea de cómo emprender su análisis literario.

Las virtudes a las que alude Wain no son todas, sin embargo, de la misma entidad, por lo que se hace necesaria una ordenación de los elementos a estudiar en *Homage*. En primer lugar habrá que ocuparse de la estructuración de la obra, apartado en que entrarán la urgencia y el carácter incisivo a que hace referencia Wain, cualidades vinculadas a la distribución de los capítulos. En segundo lugar, el examen de la variedad de recursos usados por Orwell para cumplir los dos requisitos del buen documento que Calder explicita, y en el que ha de entrar, entre otros, el humor. Y por último, será menester un estudio del estilo de la obra, caracterizado por la claridad y concisión de la lengua.

El mérito que hay en la estructuración de *Homage* no puede ser bien comprendido a menos que se compare con las obras anteriores de

este mismo tipo. Es necesario hacer hincapié en las diferencias entre los tres libros y señalar lo que de positivo aporta *Homage* con respecto a los otros dos. *Down and Out in Paris and London* tiene una estructura floja, con fallos en la interrelación de los capítulos y en el hilo argumental que lo convierten prácticamente en un anecdotario inconexo. *The Road to Wigan Pier* adolece del mismo defecto: ya otros autores se han ocupado del abismo entre las dos partes que lo constituyen, la carencia de un hilo conductor entre muchos capítulos, etcétera. *Homage* dista mucho, sin embargo, de ser un libro parecido a éstos en lo que se refiere a su estructura interna. Si bien es verdad, como ha dicho Woodcock, que coincide con ellos en una forma de construcción simple y sin sofisticaciones, más ondulante que lineal, la cohesión de todas sus partes es superior.²⁶ Este factor es imprescindible en tanto que coadyuva a la producción de un placer estético, una belleza no igual, pero comparable en cierto grado a la que se deriva, por ejemplo, de la ordenación perfecta, casi matemática, de las novelas de un Henry James.

Una de las principales dificultades que tuvo que vencer Orwell al escribir su libro fue la provocada por su propósito de escribir un relato autobiográfico y un documento de polémica política, con los necesarios argumentos, datos, críticas razonadas, etc. En lugar de separar ambos elementos en dos partes —como había hecho en *The Road to Wigan Pier* con lo sociológico y lo político— los integra y mezcla en un conglomerado de catorce capítulos, sin más divisiones ni etiquetas que un simple número indicativo al principio de cada uno de ellos. Esta unión resulta perfecta en todos los capítulos del libro excepto en dos, el cinco y el once, que están exclusivamente consagrados a la polémica política. Y estos capítulos son la fuente de dispares opiniones en cuanto a la conveniencia de su inclusión en la obra.

El mismo autor vio, al escribir el libro, el problema que planteaban y decidió introducir una especie de aviso o atenuante a sus lectores para que no se extrañaran de la incoherencia estructural. Así, al comienzo del capítulo cinco, cuando ya el lector se ha adentrado en su lectura, aconseja que quien no esté interesado en la política se lo salte. Sin embargo, se vuelve atrás inmediatamente al añadir: «But at the same time it would be quite impossible to write about the Spanish war from a purely military angle. It was above all things a political war» (pág. 46). Al final del capítulo diez reitera la recomendación con respecto al capítulo que sigue, para, otra vez, a renglón seguido, corregirse: «But it is necessary to try and establish the truth, so far as it

is possible. This squalid brawl in a distant city is more important than might appear at first sight» (pág. 143). Parece, pues, que el consejo de saltarse los capítulos políticos no ha de ser tomado en serio. Y es que no podría entenderse la obra completamente si fueran ignorados. Sería también pecar de cándidos aceptar, sin más, la opinión del autor que, influido por las críticas desfavorables a estos capítulos, al referirse a sus esfuerzos por compaginar lo político y lo estético en *Homage*, escribía años después:

«Among other things it contains a long chapter, full of newspaper quotations and the like, defending the Trotskyists who were accused of plotting with Franco. Clearly such a chapter, which after a year or two would lose its interest for any ordinary reader, must ruin the book. A critic whom I respect read me a lecture about it. 'Why did you put in all that stuff?' he said. 'You've turned what might have been a good book into journalism.' What he said was true, but I could not have done otherwise. I happened to know, what very few people in England had been allowed to know, that innocent men were being falsely accused. If I had not been angry about that I should never have written the book.»²⁷

Esta confesión no es más que un síntoma de humildad o de falta de perspectiva crítica sobre la obra por parte de su autor, pues los capítulos a los que se hace referencia son esenciales y no resultan unos obstáculos que tenga que salvar el lector, sino más bien un aliciente en la lectura. Son imprescindibles para captar la significación del libro, y, además, elementos claves en su estructura. Un análisis de ésta lo revela claramente.

Como ya hemos señalado, *Homage* puede dividirse en dos partes de igual extensión, correspondiendo la primera a la época que Orwell pasó en el frente de Aragón hasta su retorno a Barcelona a finales de abril de 1937 (capítulos 1 - 8), y la segunda a su estancia en Barcelona, vuelta al frente, posterior regreso a la capital catalana y salida de España (capítulos 9 - 14). En cada una de estas partes pueden apreciarse cuatro grupos de capítulos que siguen un mismo esquema de distribución y de extensión (número de páginas). De esta forma vemos que los capítulos uno y nueve sirven de introducción a cada una de las partes, dándose, además, la circunstancia de que ambos comienzan de una manera muy directa, poniendo inmediatamente al lector en con-

tacto con la situación. La extensión es prácticamente la misma: once y doce páginas respectivamente. Al capítulo uno siguen tres en los que se narran las incidencias de la vida en el frente (capítulos dos, tres y cuatro). En la segunda parte, al nueve sigue también un capítulo narrativo que se ocupa de los acontecimientos vividos en las «jornadas de mayo» de Barcelona. Aunque en esta parte se trata solamente de un capítulo y no de tres, la extensión es la misma (veintiocho páginas en la primera parte y veintisiete en la segunda) y la narración del mismo tipo (relato autobiográfico principalmente).

Después de estos capítulos, donde predomina lo autobiográfico, vienen el cinco y el once, que son los que contienen la polémica política del libro y que también tienen similar extensión (veinticinco y veintiocho páginas respectivamente). El último grupo de cada parte lo constituyen, en ambas, tres capítulos (del seis al ocho en la primera y del doce al catorce en la segunda). En ellos se vuelve al relato autobiográfico con algunas implicaciones políticas y se acaba con unas conclusiones sobre sus experiencias en el frente (caso del capítulo ocho) y en la guerra española en general (caso del final del catorce). La extensión no se corresponde con tanta exactitud como en los grupos anteriores, pero no es tampoco muy diferente: treinta y cuatro y cincuenta páginas en las partes primera y segunda respectivamente. Esta estructuración, que podría simplificarse expresándola en términos de A / B / C / B (donde A es introducción, B autobiografía y C polémica política), y que se repite en las dos partes de *Homage*, puede apreciarse con mayor claridad en el siguiente esquema en el que las correspondencias entre los grupos de capítulos de las dos partes vienen marcadas por una flecha de doble dirección:

I PARTE

CAPÍTULOS	1
Materia	Introducción
Extensión	11 páginas



II PARTE

9
Introducción
12 páginas

CAPÍTULOS	2 - 4
Materia	Relato autobiográfico
Extensión	28 páginas



10
Relato autobiográfico
27 páginas

CAPÍTULOS	5
Materia	Polémica política
Extensión	25 páginas



11
Polémica política
28 páginas

CAPÍTULOS	6 - 8
Materia	Relato autobiográfico
Extensión	34 páginas



12 - 14
Relato autobiográfico
50 páginas

La relación entre los cuatro grupos de cada parte en materia y extensión es, sin duda, el mejor argumento para demostrar la estrecha trabazón interna de la obra y para desechar los juicios y opiniones de los que consideran casi espurios algunos capítulos (el cinco y nueve concretamente). Esta estructura firme y ordenada es también un avance manifiesto con respecto a la última obra publicada, *The Road to Wigan Pier*. Es un logro estético poco común en una obra de este tipo. Si *Homage to Catalonia* es periodismo, como pretendía el crítico respetado por Orwell, ha de serlo de una clase excepcional.

Además de este paralelismo estructural hay otros elementos que contribuyen a lograr la cohesión interna de la obra y fundir lo autobiográfico y lo político de una manera original y atrayente para el lector. Se trata del empleo que Orwell hace del humor, de las anécdotas que cuenta, de los gestos emotivos que tiene y del lirismo que a veces lo domina.

El humor es uno de los rasgos más característicos y distintivos de *Homage*, y está en íntima relación con la atmósfera de optimismo que se desprende de su lectura. Es también elemento decisivo para hermanar esta obra con *Animal Farm*, pues son éstos los únicos libros de Orwell en que se abandona el tono oscuro y pesimista, y en que abundan la ironía, la broma y otros rasgos de humor, a pesar del «mensaje» de desilusión que ambos contienen. La sonrisa que aparece en los labios del lector a medida que los lee obedece a diversas causas. A veces se debe a la manera irónica en que Orwell comenta la clásica desorganización española, que comienza desde las primeras páginas con la descripción de los abigarrados uniformes de las milicias («Perhaps a 'multiform' would be the proper name for it», pág. 12) y la denominada «instrucción» (págs. 12 - 13). A través de todo el libro hay varias referencias a la impuntualidad y desorden españoles vistos siempre con humor, como el tópico del «mañana», del que ya se ocupó nuestro Larra:

«Whenever it is conceivably possible, the business of today is put off until *mañana*. ... As a general rule things happen too late, but just occasionally —just so that you shan't even be able to depend on their happening late— they happen too early. A train which is due to leave at eight will normally leave at any time between nine and ten, but perhaps once a week, thanks to some private whim of the engine-driver, it leaves at half past seven. Such things can be a little trying. In theory I rather admire the Spaniards for not sharing our Northern time-neurosis; but unfortunately I share it myself.» (pág. 16).

Como se puede apreciar, no es el hecho en sí lo que produce gracia, sino el empleo de la técnica del «understatement» («a little trying», «in theory I rather admire»...), que se da en otros casos similares,²⁸ y que tampoco es rara en la literatura británica.

El humor otras veces tiene como origen comentarios sobre los objetos más dispares, como un porrón (pág. 11), el frío y las ropas que llevaba puestas (pág. 31), las granadas que no explotaban (pág. 72),

los piojos y la escasez de combustible (pág. 75), el carácter «totémico» de los «papeles» para un analfabeto (pág. 210), etcétera. En otras ocasiones son los términos de una comparación, como los de la página ochenta y tres:

«There were the two batteries of Russian 75-mm. guns which fired from close in our rear and which somehow evoked in my mind the picture of a fat man hitting a golfball. ... A shell from this gun sounded like nothing so much as a man riding along on a bicycle and whistling...»²⁹

El humor a veces se tiñe de tonos que rayan casi en lo absurdo y que recuerdan el cine cómico norteamericano, como la persecución con bayoneta de un «fascista» (pág. 90), o las extrañas apariciones de una mujer paseando con un perro de lanas en medio de las Ramblas muy cerca de donde había un tiroteo, o un hombre atravesando la desierta Plaza de Cataluña, o los repetidos intentos fallidos de cruzarla de un grupo de gente con apariencia de ir a un funeral (pág. 142). De este mismo tipo son los errores absurdos de la policía española (págs. 201, 213, 214).

La capacidad humorística de Orwell parece inagotable, pues incluso se permite ironizar en torno a los comentarios de los médicos sobre la evolución de su herida:

«'Your voice? Oh, you'll never get your voice back', he said cheerfully». (pág. 185)

«No one I met at this time —doctor, nurses, *practican-tes*, or fellow-patients— failed to assure me that a man who is hit through the neck and survives it is the luckiest creature alive. I could not help thinking that it would be even luckier not to be hit at all». (págs. 185 - 186)

«(...) the doctor (...) assured me in the same cheerful manner as the others that I should never have a voice again.» (pág. 193)

La abundancia de estos rasgos de humor en *Homage* es, pues, notable, y su distribución en el texto bastante uniforme, ya que en todos los grupos de capítulos que hemos denominado A y B hay numerosos ejemplos. Sólo los dos grupos C (capítulos cinco y once) carecen de este recurso: en el cinco no se encuentra ninguno y en el once sólo una pequeña ironía sobre la propaganda (pág. 163), lo cual tiene su

buena parte de lógica, porque la materia de éstos resulta poco propicia al humor.

Otro recurso característico empleado en *Homage* es el de las anécdotas que cuenta el narrador. La primera frase del libro es ya el comienzo de una, la de su famoso encuentro con un miliciano italiano. La experiencia fue emocionante, pues al estrechar su mano ambos espíritus parecieron remontar el obstáculo de la lengua y cultura y alcanzar una unión perfecta. Este carácter emotivo es el predominante en las anécdotas que invaden las páginas de *Homage*. Unas veces surge de la sensación de sentirse bien acogido y querido por los españoles (páginas 15 - 16, 78, 181, 192, 194 - 195, etc), circunstancia enormemente importante para Orwell que siempre había buscado esta fraternidad humana. Otras veces la anécdota la protagoniza un amigo o un desconocido que demuestran con un detalle que a otro pasaría desapercibido su «decencia»; por ejemplo, su amigo McNair, que no duda en arriesgarse a través de la oscuridad para llevar cigarrillos a los hombres que resistían en el hotel Falcón (pág. 120), o la muchacha alemana que para evitar a la policía finge, con vergüenza, ser la amante de un español (pág. 141). Quizá la experiencia más emotiva de este tipo, junto a la del miliciano italiano, sea la originada por la actitud amistosa y comprensiva de un oficial del ejército, desconocido para Orwell, que le presta toda su ayuda en un intento de liberar a George Kopp (págs. 210 - 212).

La emotividad de Orwell alcanza en ocasiones dimensiones de indignación, como cuando George Kopp y Bob Smillie son detenidos (páginas 200 y 206 - 207 respectivamente), o cuando contempla la miseria y la suciedad de la cárcel, escena que recuerda otras similares en *The Pickwick Papers*, *Little Dorrit* y otras muchas novelas de Dickens (uno de los autores favoritos de Orwell):

«Into two rooms each measuring about twenty feet square, close on a hundred people were penned. The place had the real eighteenth-century Newgate Calendar appearance, with its frowsy dirt, its huddle of human bodies, its lack of furniture —just the bare stone floor, one bench, and a few ragged blankets— and its murky light, for the corrugated steel shutters had been drawn over the windows...» (págs. 207 - 208).

El carácter emotivo se ve reflejado también en las descripciones de heridos, como la de uno en el hospital de Tarragona que no podía

hablar (pág. 184), o los que iban en la ambulancia a Barbastro (página 180),³⁰ o la asistencia a una horrible operación sin anestesia, oyendo los gritos desgarradores del enfermo (pág. 193), o los de la escena del tren, llena de lirismo:

«A crutch waved out of the window; bandaged forearms made the Red Salute. It was like an allegorical picture of war; the train-load of fresh men gliding proudly up the line, the maimed men sliding slowly down, and all the while the guns on the open trucks making one's heart leap as guns always do, and reviving that pernicious feeling, so difficult to get rid of, that war is glorious after all.» (pág. 184)

Esta atmósfera lírica se respira en otras partes de *Homage*, a veces en un pequeño detalle, como un cartel de toros en Barbastro, de colores ya marchitos, que le brinda la oportunidad de tratar el clásico tópico del «ubi sunt?» (pág. 18), o en un canto a los amaneceres en las montañas de Huesca (págs. 40 - 41). En ocasiones ese lirismo se remonta a todo lo que España es y representa, como las sierras blancas, los olivos y los limones, los vinos, las mantillas, las mazmorras de la Inquisición, los palacios moros, las catedrales, las corridas de toros, los gitanos, etc., ese sinfín de tópicos románticos sobre España que surgen de su contacto directo con las viejas calles y edificios de Barbastro y Lérida (págs. 193-194).

El entrelazamiento de estos elementos (humor, anécdotas, lirismo) es un factor decisivo en la estructura de *Homage*, porque a través del empleo de estos recursos, totalmente ajenos al propósito por el que fue escrito el libro (la denuncia de un engaño político), el autor consigue interesar al lector anglosajón en una problemática ajena a su medio. Esta captación de la atención del lector es, como señalaba Jenni Calder, un requisito imprescindible en un buen reportaje. George Orwell consigue cumplirlo valiéndose de los recursos analizados y comentados aquí.

El otro punto indispensable a que se refería Calder era el de la capacidad de convencimiento del autor. Se han mostrado los medios de que se sirve Orwell para atraerse la atención del lector, mas, ¿cuáles son los que usa para hacer verosímil su narración?, ¿qué técnicas emplea para convencer al lector de que le cuenta la verdad de los hechos? El tratamiento de un tema político está sujeto generalmente a variados puntos de vista, muchas veces opuestos, y el que escribe

suele hacerlo para defender una postura y atacar otra. En esta labor acostumbra a alabar en demasía las virtudes que tiene su causa y a ocultar los defectos; el lector que se enfrenta al texto con una mínima actitud crítica percibe, unas veces con más claridad que otras, la manipulación de la verdad, y va preparado para desconfiar de libros similares al que ha leído. De esta manera su primer contacto con *Homage* lo pone en alerta inmediatamente y busca en sus páginas la exageración, el dato equivocado, la omisión voluntaria, la manipulación a favor de un determinado grupo político. Pero sale decepcionado, ya que la narración de Orwell es perfectamente verosímil, probablemente porque es un reflejo exacto de la verdad, aunque esto último no es fácil de demostrar. El mismo dijo: «it will never be possible to get a completely accurate and unbiased account of the Barcelona fighting, because the necessary records do not exist» (pág. 144). Mas el crítico literario habrá de buscar las razones internas, las que se hallan en la obra misma, es decir, habrá de descubrir las técnicas o medios de los que el autor se vale para construir un relato verosímil.

El narrador pretende que el lector le crea y que se fíe de él. Para ello, desde el principio de la obra —antes de tratar el tema político que le interesa defender—, se presenta como un narrador objetivo, sin prejuicios de partido o ideología. Frente a las alabanzas desmedidas del régimen republicano, que el lector espera encontrar en un hombre que ha abandonado su país y ha venido a España a defender la República, hay múltiples detalles «desfavorables» para este bando en lucha. En la página once, sin más, se constatan los terribles despilfarros de pan por parte de las milicias cuando la población civil tenía una perentoria necesidad de él, o la desorganización total de aquéllas en tiempo de guerra.

El lector contempla también, casi con terror, la explotación de niños de quince años por parte de sus padres que los alistaban en las milicias para cobrar el sueldo de diez pesetas diarias (pág. 15), y lo desolador de la presencia de éstos en las trincheras (págs. 27 - 28). Que el panorama de fraternidad y camaradería revolucionarias que pinta el narrador de las milicias no es idílico lo demuestra su narración de los frecuentes robos entre los soldados, sobre todo con los heridos (pág. 76), o el tratamiento destructivo que las milicias daban a edificios e iglesias: «sometimes it gave you a sneaking sympathy with the Fascist ex-owners to see the way the militia treated the buildings they had seized» (pág. 77).

Estos detalles de objetividad alcanzan incluso a los datos refe-

rentes al partido que defiende, el POUM. En una nota al texto señala que las cifras de afiliados que el partido proporcionaba no eran exactas y que una estimación hostil las dividiría probablemente por cuatro (pág. 59). Para conseguir la total confianza del lector el narrador no oculta sus propios errores (al disparar, pág. 124; al juzgar una actuación del gobierno, pág. 186 ...) El lector no tiene más remedio que creer al narrador, pues éste cuenta que su hostilidad hacia los comunistas no era anterior a los sucesos de mayo, sino que, al contrario, prefería la política comunista e intentó unirse a las Brigadas Internacionales (págs. 62, 66 y 70). Orwell quiere dejar claro en la mente del que lo lee que su interés por la guerra de España no era político y que, por tanto, no llegó a Barcelona con el propósito de defender una política de partido, sino unos principios generales de «decencia» y humanidad. Es esto lo que le hace insistir en sus primeras preferencias por los comunistas, llevado por la ignorancia de los conflictos internos de la izquierda española, que le parecían algo sin importancia (pág. 65).

A estos gestos de objetividad habrá que añadir, por un lado, el buen número de correcciones, basadas en argumentos sólidos, que se hacen en el capítulo once a las noticias dadas por los periódicos. Y, por otro lado, el conjunto de detalles innecesarios, desvinculados de la narración propiamente dicha, de muy rara aparición en un libro político. El narrador se detiene a describir la llegada de la primavera en el campo (pág. 77) o apunta con una frase la presencia de un niño que llora: «in one room a baby was crying, crying ceaselessly» (pág. 121). Otra vez se para a gozar de la playa en Tarragona (págs. 184 - 185) o explica al lector el significado de la palabra «Tibidabo» (pág. 190). Estos elementos accidentales constituyen un testimonio más de la ausencia en el narrador de una obsesión partidista, de un empeño desmedido por atraerse al lector hacia una determinada política. Estos rasgos contribuyen asimismo a borrar la desconfianza del que lee, que ya no duda en creer totalmente al narrador. Acepta las siguientes palabras como una prueba de admirable honestidad y escrupulosidad:

«I have tried to write objectively about the Barcelona fighting, though, obviously, no one can be completely objective on a question of this kind. One is practically obliged to take sides, and it must be clear enough which side I am on. Again, I must inevitably have made mistakes of fact, not only here but in other parts of this narrative. It is very difficult to write accurately about the Spanish war, because of the lack of non-propagan-

dist documents. I warn everyone against my mistakes. Still, I have done my best to be honest». (pág. 153).

El lector, en el que han influido todas las pruebas de objetividad e imparcialidad dadas por Orwell, ha de reaccionar de modo favorable ante esta declaración sincera del narrador. Estas palabras no son más que otro elemento a añadir a los ya citados, que viene a reafirmar la capacidad de convencimiento del escritor.

Una característica curiosa de todos estos recursos, tanto de los que mantienen la atención como de los que despiertan la confianza, es su cualidad de aportaciones autobiográficas, es decir, que el humor, la emoción o la honestidad no son meras artimañas del narrador. Es imposible aquí separar al narrador del autor, porque la autobiografía invade el terreno de lo estrictamente formal. Ello significa que el análisis y comentario de las técnicas de estructuración y composición de *Homage* lo son también de la personalidad del mismo Orwell. Mas lo extraordinario en este caso es que no hablamos del optimismo, la emotividad, el lirismo y la honestidad del autor basándonos en testimonios externos a la obra, sino que es su estudio intrínseco el que nos ofrece esta conclusión. El crítico literario al analizar los mecanismos internos de la obra se encuentra con que éstos se confunden con los rasgos personales de su autor. Es muy difícil saber dónde empieza el uso del recurso consciente y dónde acaban los elementos inconscientes propios de la psicología de su creador. De todo ello puede extraerse la conclusión de que *Homage* es como es (nos referimos a rasgos formales, no temáticos) debido a la experiencia española de su autor. Si para George Orwell su contacto con España no hubiera resultado tan positivo la obra seguramente habría sido muy otra. El humor, las anécdotas, el grado de objetividad incluso, habrían variado sustancialmente. Se ha dicho ya que España fue decisiva en su formación personal. Conviene añadir, además, que también lo fue en los aspectos formales de su obra.

Orwell sintió siempre una gran preocupación por el lenguaje en que escribía y de ahí su estilo peculiar tan personal. Este es uno de los mayores atractivos de su figura pues, como ha apuntado Woodcock, los que no sienten interés por el hombre, sus temas o sus ideas, aprecian la calidad de su estilo literario: «its firmness, its colloquial vigour, its unpretentious vividness, and, above all, its limpid clarity».³¹ Esas cualidades alcanzan todo su esplendor en sus últimos libros, principalmente en *Homage*, *Animal Farm* y *Nineteen Eighty-Four*. Las frases

iniciales de estas obras son admirables por su concisión y claridad, pues presentan en pocas palabras una situación. Si alguna vez se olvidaran la personalidad y el pensamiento orwellianos, probablemente quedaría la huella de su lengua, desprovista de jergas o preciosismos inútiles, tremendamente eficaz para exponer la verdad y no —como el «Newspeak» de *Nineteen Eighty-Four*— para ocultarla. Mas este estilo claro, simple, conciso, incisivo, no significa un lenguaje aséptico, sin matices, **frío. Nada más lejos de la realidad.**

Un estudio amplio y con las necesarias garantías científicas del estilo de Orwell está aún por hacer. «Le style c'est l'homme même» es el lema que ha guiado hasta ahora a todos los críticos, que han insistido siempre en el paralelismo entre su manera de escribir y su personalidad. Un examen profundo de su lenguaje requiere unos imprescindibles análisis textuales previos, labor que desborda, sin embargo, los límites de este ensayo. Mas tampoco se puede pasar por alto este punto. Y mucho menos cuando se estudia un libro como *Homage*, del que Woodcock ha dicho con justicia que es «the book in which Orwell comes nearest to his ideal of writing 'good prose' that is 'like a window-pane'». ³² Valgan, pues, algunas muestras de ese estilo peculiar como primer acercamiento al tema.

Homage nos brinda abundantes ejemplos de la capacidad de su lenguaje para amoldarse a diversos ambientes, para captar el calor, el misterio, o la belleza de un momento. Es un estilo capaz de resumir en una frase toda una experiencia densa: «the atmosphere of the front persisted; the dirt, the noise, the discomfort, the ragged clothes, the feeling of privation, comradeship, and equality» (pág. 105). La yuxtaposición de los dos últimos términos, sin artículos, de carácter positivo, al lado de los anteriores, negativos y con el artículo determinado cada uno, es de gran fuerza expresiva. Es este vigor también el que se manifiesta en una descripción de la lucha en Barcelona, donde las comparaciones ejercen una influencia decisiva en la creación del efecto de desolación que se pretende:

«'It' —the fighting— was now thought of as some kind of natural calamity, like a hurricane or an earthquake, which was happening to us all alike and which we had no power of stopping. And sure enough, almost immediately—I suppose there must really have been several hours' truce, but they seemed more like minutes than hours— a sudden crash of rifle-fire, like a June cloud-burst, sent everyone scurrying; the steel shutters sna-

pped into place, the streets emptied like magic, the barricades were manned, and 'it' had started again». (pág. 134).

Pocas veces la frase es muy larga; son relativamente raros los amplios períodos subordinados. Mas cuando esto ocurre, como en la página cien, donde una frase tiene un predicado nominal compuesto por seis elementos que, a su vez, se ramifican a través de sintagmas de diverso tipo, el autor lo hace a propósito. El efecto acumulativo de la larga frase, sensiblemente acusado por la repetición de la conjunción «and» y las proposiciones adjetivas, causa cansancio en el lector. De esta manera ha conseguido crear en el que lo lee la misma fatiga que describe como característica de su vida en el frente:

«My salient memories of that time are the heat of the midday sun, and working half-naked with sand-bags punishing one's shoulders which were already flayed by the sun; and the lousiness of our clothes and boots, which were literally dropping to pieces; and the struggles with the mule which brought our rations and which did not mind rifle-fire but took to flight when shrapnel burst in the air; and the mosquitoes (just beginning to be active) and the rats, which were a public nuisance and would even devour leather belts and cartridge-pouches».

Frases como ésta son excepción, pues un análisis detallado del texto de la obra arrojaría un enorme porcentaje de oraciones simples y cortas. Eso es lo propio del estilo orwelliano. Y lo más admirable es que, de una manera tan simple que deja a menudo al crítico incapaz de explicarse el fenómeno, el autor consigue retratar con brevedad una situación, definir magistralmente unas actitudes. No es fácil apreciar estos resultados a través de citas aisladas de su contexto, porque se pierde el entrelazamiento de los párrafos y el hilo narrativo. Mas sirvan sólo como ejemplo estas líneas en las que Orwell describe una escaramuza de las luchas callejeras de Barcelona, empleando comparaciones inesperadas y originales que llaman poderosamente la atención del lector:

«Just inside the doorway a group of Shock Troopers were bowling bombs down the pavement as though playing skittles. The bombs were bursting twenty yards away with a frightful, ear-splitting crash which was

mixed up with the banging of rifles. Half across the street from behind the newspaper kiosk, a head —it was the head of an American militiaman whom I knew well— was sticking up, for all the world like a coconut at a fair. It was only afterwards that I grasped what was really happening. Next door to the P. O. U. M. building there was a café with a hotel above it, called the Café Moka». (págs. 123 - 124)

El uso de las comparaciones es uno de los rasgos más característicos de una conversación normal viva, fluida, típico de buenos conversadores. En la prosa de Orwell este recurso surge de manera inconsciente en muchas ocasiones. Y con la ventaja, además, de no ser meros clisés de la lengua, constituyendo varias veces verdaderas sorpresas. Esto ayuda mucho a crear un lenguaje coloquial vigoroso y muy rico en matices. Es importante insistir en la riqueza expresiva de un estilo sencillo, con un vocabulario simple y una sintaxis sin complicaciones, pues la lectura de la obra de Orwell demuestra fehacientemente que con una lengua transparente se puede expresar prácticamente todo tipo de experiencias. No es posible, pues, calificar el estilo de *Homage* como «periodístico», «poético», «impresionista», etc., porque en el libro hallamos párrafos de muy distinto calibre. Junto a frías líneas de una concisión y justeza descriptiva envidiables hay otras que captan todo el color y emoción de los acontecimientos. He aquí dos ejemplos como muestra de ello:

«For this sector of the front the entire artillery consisted of four trench-mortars with *fifteen rounds* for each gun. Of course they were far too precious to be fired and the mortars were kept in Alcubierre. There were machine-guns at the rate of approximately one to fifty men; they were oldish guns, but fairly accurate up to three or four hundred yards. Beyond this we had only rifles, and the majority of the rifles were scrap-iron. There were three types of rifles in use. The first was the long Mauser. ...» (pág. 35).

«I used to sit on the roof marvelling at the folly of it all. From the little windows in the observatory you could see for miles around —vista after vista of tall slender buildings, glass domes, and fantastic curly roofs with brilliant green and copper tiles; over to eastward the glittering pale blue sea— the first glimpse of the sea that I had had since coming to Spain. And the whole huge town of a million people was locked in a sort of

violent inertia, a nightmare of noise without movement. ... And all the while the devilish noise, echoing from thousands of stone buildings, went on and on and on, like a tropical rainstorm. Crack-crack, rattle - rattle, roar —sometimes it died away to a few shots, sometimes it quickened to a deafening fusillade, but it never stopped while daylight lasted, and punctually next dawn it started again». (págs. 125 - 126).

A estas citas, que podrían prolongarse casi sin fin, hay que añadir los ejemplos de lenguaje lírico y humorístico a los que se ha hecho referencia antes en este estudio. De todo ello obtenemos siempre la misma conclusión: un estilo sencillo y claro, cuya flexibilidad permite expresar una gran variedad de matices. Así, como muestran estos textos, es el lenguaje de *Homage to Catalonia*.

Es la unión de todos los elementos analizados aquí la que proporciona a *Homage* la categoría de obra literaria, superior al mero periodismo, al libro de memorias o al documento político, y ello no porque no sea esas cosas, sino porque siendo todo eso lo es de una manera excepcional gracias al logro estético conseguido. La eficaz estructura de los capítulos, la función que desempeñan el humor, las anécdotas, la emotividad, el lirismo, los gestos de objetividad e imparcialidad y el lenguaje transparente y flexible son cualidades intrínsecas de la obra, que nos permiten valorarla en sí misma. Esto solo bastaría para que *Homage* gozara de una buena apreciación crítica. Si careciera de otro tipo de valores (biográficos, históricos y políticos) —que no es el caso— su calidad literaria sería suficiente para colocarla a la altura de las mejores obras de su autor, y para definirla, sin duda, como la mejor de su clase.

NOTAS

1. A partir de ahora, citaremos abreviadamente *Homage*. Todas las referencias que aparecen en el texto son de la edición de Penguin Books, Harmondsworth, 1977.
2. Cfr. carta de G. Orwell a Rayner Heppenstall de 31 de julio de 1937, *Collected Essays, Journalism and Letters*, t. I (Secker & Warburg, London, 1968), pág. 279.
3. *Collected Essays...*, t. III, pág. 392.
4. Citado por D. Pryce-Jones, «Orwell's Reputation», *The World of George Orwell* (ed. por M. Gross, Weidenfeld and Nicolson, London, 1971), pág. 146.
5. Citado por J. Atkins, *George Orwell. A Literary Study* (Calder & Boyars, London, 1971), pág. 51. Pueden verse también críticas al contenido político en las reseñas de George Mayberry (en *New Republic*), Herbert Matthews (en *Nation*) y Hugh Thomas (en *New Statesman*) en *George Orwell. The Critical Heritage* (ed. por J. Meyers, Routledge & Kegan Paul, London, Boston, 1975), págs. 141-151. Las pocas recensiones favorables proceden de sus amigos: Geoffrey Gorer (en *Time and Tide*), John McNair (en *New Leader*), Philip Mairet (en *New English Weekly*), Stephen Spender (en *World Review*) y T. R. Fyvel (en *New Leader*). Todos estos textos se hallan en el libro citado de J. Meyers, págs. 121-140.
6. J. Wain, «In the Thirties», *The World of George Orwell* (ed. por M. Gross, op. cit.), pág. 79.
7. R. Williams, *Orwell* (Fontana/Collins, London, 1971), pág. 59.
8. J. Calder, *Chronicles of Conscience. A Study of George Orwell and Arthur Koestler* (Secker & Warburg, London, 1968), pág. 100.
9. Cfr. B. T. Oxley, *George Orwell* (Evans Brothers Limited, London, 1967), pág. 65.
10. J. Meyers, *A Reader's Guide to George Orwell* (Thames and Hudson, London, 1975), págs. 38-39.
11. G. Woodcock, *The Crystal Spirit. A Study of George Orwell* (Penguin Books, 1970), pág. 133.
12. Cfr. F. Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria* (Seix Barral, Barcelona, 1972), págs. 3-4 passim.
13. R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria* (Gredos, Madrid, 1974), pág. 30.
14. J. Atkins, *George Orwell. A Literary Study* (op. cit.), pág. 181.
15. F. R. Karl, *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel* (Thames and Hudson, London, 1963), págs. 158-159.
16. Cfr. L. Brander, *George Orwell* (Longmans, Green and Co., London, 1954), pág. 130.
17. Cfr. G. Orwell, «Why I Write», *Collected Essays...*, t. I, pág. 6.
18. Cfr. K. Alldritt, *The Making of George Orwell. An Essay in Literary History* (Edward Arnold Publishers Ltd., London, 1969), pág. 91.
19. G. Orwell, «Why I Write», *Collected Essays...*, t. I, pág. 6.
20. L. Brander ya se refería a *Homage* como «the happiest and richest book he wrote», op. cit., pág. 21.

21. Cfr. G. Woodcock, *The Crystal Spirit*, pág. 125.
22. K. Alldritt, *op. cit.*, pág. 2.
23. M. A. Sperber, «Los escritores ingleses», *Los escritores y la Guerra de España* (ed. por Marc Hanrez, Libros de Monte Avila, Barcelona, 1977), pág. 59.
24. J. Wain, «George Orwell as a Writer of Polemic», *George Orwell. A Collection of Critical Essays* (ed. por R. Williams, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1974), pág. 90.
25. Cfr. J. Calder, *op. cit.*, págs. 106-109.
26. G. Woodcock señala estas características comunes y sólo apunta una distinta en *Homage*, a saber, que este libro no comparte el anticlimax que aparece al término de los otros dos, gracias a la relajación de la tensión que se produce en su final (*op. cit.*, pág. 268).
27. G. Orwell, «Why I Write», *Collected Essays ...*, t. I, pág. 6.
28. Véanse más ejemplos de este tipo en las páginas 37, 183, 202 y 216 de *Homage*.
29. Véanse también las páginas 143 y 163 de *Homage*.
30. Esta escena recuerda el estilo del Hemingway de *A Farewell to Arms*, obra con la que *Homage* mantiene ciertas similitudes, aunque también diferencias.
31. G. Woodcock, *op. cit.*, págs. 229-230.
32. G. Woodcock, *op. cit.*, pág. 133.