

Resonancias colonialistas y heraclitanas en *La campana* de Julio Ortega

GRACIELA PALAU DE NEMES

Cuando Julio Ortega se estrenó como dramaturgo en el Teatro de la Universidad Católica de Lima con la representación de cuatro obras breves de carácter experimental, se hicieron las comparaciones pertinentes con Kafka, Beckett, Dürrenmatt, Adamov, Sartre, Ionesco. Pero aparte de la obligada influencia que el teatro europeo contemporáneo haya tenido en él, Ortega, poeta y crítico, al debutar como dramaturgo, se sumaba a una importante tendencia prevalente en la mejor literatura hispanoamericana de esta época. Me refiero al trasunto de las doctrinas filosóficas de Heráclito en la obra de nuestros más destacados autores, trasunto que afirma una tradición histórica al mismo tiempo que la niega o la repudia. En este trabajo nos proponemos explorar la presencia de dichas doctrinas y su posible significación en la pieza teatral *La campana* de Ortega.

La afinidad de los escritores hispanoamericanos contemporáneos con el pensamiento de Heráclito de Efeso, el filósofo presocrático llamado también "El Oscuro," aparece en los diversos géneros. Heráclito se distinguió por el esfuerzo constante de salvar el mundo empírico. Del mismo modo, el hombre contemporáneo, harto de teorías, busca el conocimiento a través de la experiencia, no importándole ya la esencia de las cosas sino su funcionamiento. La obsesión con la idea del eterno retorno, piedra de toque del pensamiento heraclitano, es uno de los grandes temas de la narrativa de Borges, que en el poema titulado "Heráclito," de la colección *Elogio de la sombra*, resume sus preocupaciones ontológicas.¹ Octavio Paz, en su ensayística, explica su arte, su vida y la del mundo actual, a través del movimiento, las conjunciones y las disyunciones, ideas centrales de las teorías de Heráclito. Un fragmento de éste le sirvió a Paz para el título de su poética: *El arco y la lira*.² Horacio Oliveira, protagonista de la novela *Rayuela*, de Cortázar, al final de la primera parte de la obra, saluda al Oscuro, que "se había hecho enterrar en un montón de estiércol para curarse la hidropesía." Del mismo modo, Horacio se había sumido en la más abyecta degradación buscando curarse de su angustia. Hacia el final de su infructuosa

búsqueda descubre lo que predicaba el griego: "que los caracteres opuestos, en lugar de excluirse y destruirse, se condicionan mutuamente y aparecen como indispensables para la armonía del mundo" (Solovine, p. 19).

Las nuevas generaciones siguen mostrando su preocupación con los problemas de la existencia bajo el influjo consciente o inconsciente de Heráclito. El poema "Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo," del joven poeta chileno Oscar Hahn, es un complejo juego de texto y contexto en el que se van intercalando datos de la vida y la obra del filósofo griego, al mismo tiempo que se hace el irónico comentario de la futilidad de usar una filosofía que no puede funcionar en nuestro tiempo.⁴ La pieza dramática *La campana*, de Julio Ortega, es otro irónico comentario de esta tendencia, con lo que el teatro hispanoamericano se empareja a los otros géneros, en el esfuerzo de interpretar al hombre y al mundo propios desde un punto de vista más universal.

La campana es una de las cuatro piezas breves con las que Ortega hizo su debut como dramaturgo en 1965, bajo los auspicios del Teatro de la Universidad Católica de Lima.⁵ De las cuatro, *La ley*, *El intruso* y *Perfecta soledad* se consideraron más logradas que *La campana*, de muy sencilla trama. Se trata de dos personajes presos en una enorme campana. Uno de ellos busca desesperadamente la salida, mientras que el otro se contenta con comer manzanas y dormir, privando al primero de la ayuda necesaria para liberarse.

A José Miguel Oviedo le pareció buena la idea dramática de Ortega. En la reseña que escribiera a raíz de su estreno la llamó una "alegoría de la prisión y el ansia de libertad . . . que nos deja ver el manoteo de la humanidad cautiva en una trampa absurda."⁶ Pero Oviedo opina que Ortega no supo bien qué hacer con la idea, ya que la obra prolonga una misma situación sin llegar a un desenlace marcado. Solórzano compartió hasta cierto punto esta opinión, ya que dijo que las cuatro obras nos daban "momentos de una relación humana y no el curso completa de ésta."⁷ Un crítico anónimo escribió en *La Prensa* de Lima, que *La campana* era "un resultado frío y monótono" del esfuerzo del autor, "poeta laureado" de "dar forma escénica a su poesía."⁸ Sin embargo, *La campana* ha llegado a ser una de las obras de Ortega representadas con más éxito.

El teatro de Ortega ha sido considerado desde sus principios como un teatro simbólico (ver Oviedo). Robert J. Morris, que le ha dedicado un largo estudio, concluye que su tema principal es la incapacidad de esfuerzo de parte del hombre al confrontar el problema de la existencia.⁹ Una interpretación de *La campana* a la luz de las teorías filosóficas de Heráclito descubre un profundo sentido y una cuidadosa elaboración artística, pese a su engañosa sencillez.

Los dos y únicos personajes de la obra, Vor y Rov, comparten un mismo nombre deletreado al revés. Solórzano ve en ellos la imagen de un solo hombre; Morris también los considera aspectos diferentes del ser o imágenes reversas de un personaje no-existente; pero al mismo tiempo, símbolos de la naturaleza pasiva y apasionada del ser (p. 50). Concordamos con estas opiniones, pero vamos a ampliarlas recurriendo a las teorías de Heráclito.

Vor y Rov representan dos tipos humanos: el que cuestiona y el que sólo existe. Les diferencia una misma situación. Es decir, como prisioneros de la campana, la alerta vigilia de Vor contrasta con el constante dormir de Vor. La

semejanza con Heráclito consiste en que él considera el sueño como un estado improductivo del ser, por perder el hombre sus facultades y el contacto con el medio ambiente, que está penetrado de razón y de inteligencia, órganos de que está provisto el hombre para conocer la verdad.¹⁰ La Razón no es considerada por Heráclito como carácter específico del ser humano; el hombre la adquiere y la perfecciona. Sólo en contacto con el mundo concreto el hombre recobra la facultad de razonar. En *La campana*, Vor, alerta y en contacto con el mundo concreto llega a la conclusión de que está preso dentro de la campana. De noche, mientras Rov duerme, él vela y siente que la campana se estrecha contra ellos, haciéndoles saber que están presos. Rov, por el contrario, no tiene la menor conciencia de su situación y ofrece negativas cuando su campañero se lo avisa:

VOR: Rov, estamos presos. ¡Estamos presos en una campana!

ROV: ¿Y?

VOR: ¡Y debemos salir de aquí! ¡Debemos fugar antes de que pase algo peor!

ROV: ¿Qué puede pasar? No entiendo qué puede pasar.

VOR: Que nos muramos . . . Eso, eso puede pasar. . . . Quiero que comprendas . . . Quiero que me ayudes.

ROV: ¿Yo? ¿Qué puedo hacer?

VOR: Puedes ayudarme. Es más, debes ayudarme.

ROV: No veo cómo. (p. 22)

Nótese la conciencia de la muerte en el despierto Vor. Para Heráclito, sólo el hombre despierto tiene conciencia de la muerte. El dormido palpa la muerte sin tener conciencia de ella.¹¹ La negativa del durmiente Rov implica también su poca voluntad de movimiento. El movimiento es la única acción de los personajes de *La campana*. Vor, que según las indicaciones al comienzo de la obra, "pasea inquieto," dice que camina constantemente cada día, volviendo sobre sus huellas y hacia el Oeste, buscando las paredes de su prisión y por ende la salida. Finalmente se da cuenta que hay que buscar en otra dirección y como "la entrada puede estar arriba" sube a Rov sobre la espalda para ver si éste, extendiendo las manos en lo alto, puede encontrar la salida. Pero Rov se queda dormido sobre los hombros de Vor y se vuelve a dormir cuando Vor, en su continuo intento de encontrar la salida, se le sube a los hombros para tentar el supuesto techo.

Vor y Rov encarnan dos principios opuestos: el del movimiento y el del reposo. Se ha dicho que "Heráclito suprimió del Universo el reposo y la estabilidad, pues estos estados no convienen más que a los muertos; y atribuyó a todas las cosas el movimiento" (Solovine, p. 45). Al terminar *La campana*, Rov está dormido de nuevo, mientras que Vor, después de saltar desesperadamente con los brazos en alto buscando la salida, admite que le es imposible hacerlo solo. La pieza concluye con este pequeño soliloquio:

VOR: (*junto a Rov*): Duerme amigo, sigue durmiendo. Qué feliz eres, Rov. Estamos presos, y tú sigues durmiendo. Para ti, ni siquiera estamos presos. Yo, yo estoy condenado en una prisión con un hombre que prefiere seguir durmiendo . . . Es extraño que vivas, Rov. ¿O será

extraño que viva yo? Acaso vives para que yo siga buscando la entrada, para que yo continúe buscándola. Porque si no vivieras—. Acaso yo también preferiría dormir . . . Duerme bien, querido Rov. (p. 26)

A este no-desenlace le llama Oviedo "la prolongación de una misma situación." Morris, por su parte, opina que Vor finalmente deja de buscar una salida, insinuando así que cualquier esfuerzo por liberarse de la campana es inútil. En las palabras finales de Vor que acabamos de citar, Morris ve este cambio de actitud (p. 42). Pero las últimas palabras de Vor pueden también interpretarse como su voluntad de seguir buscando la salida, ya que le dice al dormido Rov: "Acaso vives para que yo siga buscando la entrada, . . . Porque si no vivieras—. Acaso yo también preferiría dormir . . ." (p. 26). Es decir, que Rov, aún dormido, aporta un dato valioso al reflexivo Vor, puesto que le garantiza que él no es el único ser dentro de la campana, con lo que se cumple otro dictum al parecer contradictorio, de Heráclito, que dice que "los hombres, durante el sueño trabajan y colaboran con los sucesos de la naturaleza" (Solovine, p. 74:72). Pero el colaborador principal es el despierto Vor. Heráclito también dice: "Los hombres en el estado de vigilia tienen un solo mundo que les es común a todos. Pero durante el sueño cada uno retorna a su propio mundo" (Solovine, p. 77:85). Como él mismo explica, lo que se manifiesta a todos los hombres en general, es digno de fe y por el contrario, lo que llega solamente a un individuo es indigno de fe, por el motivo opuesto (Solovine, p. 32:131). Vor, el despierto, es el hombre de razón, según Heráclito, que hace una distinción entre los sentidos y la razón. De acuerdo a sus teorías, "los datos que proveen los primeros no están desprovistos de valor; sólo inducen . . . en error a los espíritus groseros que no saben interpretarlos" (Solovine, p. 23). Rov sería este espíritu grosero. A las instancias de Vor responde: "Vamos, Vor, no te agites. Estamos presos y eso es todo. No podemos hacer nada. Reconócelo" (p. 23), y después, como para contentarlo, le ofrece que pruebe de las manzanas que está comiendo. En contrapunto con la prolongación de una misma situación en *La campana* como ha dicho Oviedo, hay un desarrollo en cuanto a las facultades de la psiquis del hombre. Vor representa este desarrollo, tanto más obvio cuanto se da en oposición a la actitud de Rov, afirmando el principio heraclitano de la coexistencia de los contrarios y la armonía de los opuestos.

El desarrollo de Vor en el acto de conocer sigue esta pauta: 1) Vor se da cuenta de que está preso; 2) Vor se da cuenta de que está preso en una campana al sentir en su vigilia que esta forma se estrecha sobre ellos;¹² 3) Vor se da cuenta que ha caminado sólo hacia el Oeste, pero que no ha buscado hacia arriba, Norte; 4) Vor se da cuenta que solo, sin ayuda, es imposible hallar la salida; 5) aún así, Vor entiende que la presencia del dormido Rov le garantiza que no es un ser solo, único en la prisión, lo que le estimula a seguir buscando la salida.

El concepto heraclitano que subraya el desarrollo de las facultades es el movimiento. Heráclito dice que las propiedades fundamentales de los seres vivos son el movimiento y el cambio, que estos últimos caracterizan todos los fenómenos de la naturaleza; luego no puede ser ella una cosa muerta sino dotada de vida (Solovine, p. 22). En *La campana* el movimiento es la única acción visible de

los personajes, sobre todo de Vor, que busca cambiar su situación. Este movimiento es horizontal y vertical. Se habla del movimiento hacia el Oeste, se ve el movimiento ascendente, marcado por el forzado descenso, ya sea por el peso de Vor o por el sueño de Rov. Al amparo de la doctrina de Heráclito, esta aparente imposibilidad no constituye un fracaso. Heráclito concede el mismo valor al movimiento ascendente que al descendente, y dice: "El camino que sube y baja, es uno y el mismo" (Solovine, p. 71:59). Es decir que al explorar la Unidad, dos acciones opuestas tienen el mismo valor. Aplicando esta teoría a *La campana*, el descenso en la misma dirección del ascenso como resultado del esfuerzo de buscar arriba, no sufre degradación; es parte del proceso de la búsqueda y tiene un valor positivo. Al mismo tiempo, la insistente búsqueda de Vor, su andar y desandar, también encarna la idea heraclitana del eterno retorno.¹³

En su estudio sobre el teatro de Julio Ortega, Morris condena su tendencia a oscurecer la sencilla temática de sus creaciones con innecesarias y complicadas inferencias ideológicas y filosóficas (p. 47). En mi opinión, el mérito de ese teatro reside, exactamente, en las ricas inferencias ideológicas y filosóficas de su sencilla temática. *La campana* es rica en sugerencias simbólicas que complementan su contexto heraclitano y complementarían otros contextos de la obra. Voy a señalar los elementos simbólicos y otros, del lenguaje, que enriquecen la significación. Son éstos: 1) la imagen de la campana como prisión; 2) la repetida referencia en el texto a un solo punto cardinal: el Oeste;¹⁴ y 3) el hecho de que la entrada y la salida se usen como sinónimos.¹⁵

Comentemos estos elementos. La campana, según Cirlot, por colgar, participa del significado místico de todos los objetos que están suspendidos entre el cielo y la tierra, se relaciona a la bóveda por su forma y por lo tanto al cielo.¹⁶ El sonido de la campana simboliza, no sólo la llamada de Cristo, sino el símbolo mismo de Cristo.¹⁷ La propiedad esencial de una campana es que suena, para lo cual tiene que colgar, dejando libre la apertura; pero en la pieza de Ortega que comentamos, la campana no cuelga, y la campana no suena. En este punto podemos optar por una de dos interpretaciones. La primera sería que los personajes de esta obra se piensan encarcelados en una campana, pero no lo están, puesto que hay apertura en la base de la campana y a lo largo de su circunferencia. El hecho de que Vor no haya podido encontrar las paredes de la prisión confirmaría esta hipótesis. La pieza empieza con la frase: "Presos. Presos en esta enorme campana," y Vor, que la pronuncia, insiste en vano en encontrar las paredes: ". . . Quizá entonces hubiera hallado las paredes de nuestra prisión . . . Eso fue ayer. Hacia el Oeste . . . Y así todo el tiempo. Hace—ya no lo recuerdo. Pero cada día emprendo la caminata . . . Las paredes de nuestra prisión . . . Tengo que hallarlas" (p. 21). De noche, es decir, sin luz, oscurecida la percepción, Vor tiene la sensación de que le encierra la campana: "Anoche, otra vez la campana se cerraba sobre nosotros. Tu dormías . . . Pero yo estaba vigilando. Sentí que la campana se estrechaba sobre nosotros, más y más. Me parecía sentirla . . . Creí que nos iba a aplastar . . ." (p. 23).

Dentro de la tradición simbólica, la noche tiene el mismo significado que la muerte y el color negro (Cirlot, "Night," p. 218). La relación con la muerte se intensificó anteriormente en la obra al decir Vor que podía suceder que preso en la campana muriera. Esta relación se intensifica al recordar que tratando de

salir de la campana Vor caminaba siempre hacia el Oeste. Simbólicamente, orientarse hacia el Oeste es prepararse a morir, porque el sol termina su jornada en las profundidades acuosas del Oeste (Cirlot, "Orientation," p. 233). Por último, Vor sabe que la entrada y la salida son una y la misma, lo que indica que ha perdido la memoria de la entrada, y por eso no puede encontrar la salida. Analizados los elementos del texto en el contexto de estos contenidos heraclitanos y simbólicos, e incluyendo los mencionados elementos reiterativos del lenguaje, se nos hace evidente esta significación: el hombre, cobijado, pero no aprisionado en un espacio bajo la bóveda celeste (la simbólica campana), desconoce el funcionamiento de *ser* (el de la entrada a la existencia y la salida). Libre, se considera en una prisión. En perpetuo movimiento como todas las cosas vivas (idea heraclitana), busca una salida horizontal, es decir, la que cree que le corresponde, debido a su limitada visión de la existencia. No encontrándola, intenta hallar otra salida, una salida vertical, por donde no la hay (la apertura de la campana está abajo, no arriba). Errado y sin apoyo (Rov no ayuda a Vor), fracasa en sus esfuerzos; pero sin darse por vencido, se reconoce en otro como él (concepto heraclitano: Vor es como Rov, es de la especie humana) y se decide a continuar la búsqueda. La conciencia de la muerte le impele. Va hacia ella (simbolismo: Vor se dirige hacia el Oeste), al mismo tiempo que busca evitarla (Vor teme morir dentro de la campana).

Pero existe otra posible interpretación: aceptar que los personajes están en realidad prisioneros en una campana, en cuyo caso, la campana ha dejado de funcionar debidamente puesto que ni cuelga, ni suena; por el contrario, cubre, impide, aprisiona. En este caso, Vor y Rov son personajes que se comportan y se complementan de acuerdo a una tradición histórico-mítica (la de Heráclito), y que son divididos por esta misma tradición (Rov no ayuda a Vor). A Rov no le importa estar dentro de la campana, es decir, heráclitamente, se comporta como la estructura misma que le aprisiona: no se mueve, no se mantiene alerta, es peso muerto. La pasividad de este personaje se superlativiza a través del hecho que mientras Vor, desesperado, le habla de sentir la presión de la campana, Rov come manzanas que le parecen deliciosas y se las ofrece a Vor que las rechaza. Partiendo de este punto, se puede inferir una obvia relación al mito cristiano, al mismo tiempo que un irónico comentario. En el mítico Edén, Eva, la disruptora del sistema, le ofrece a Adán la manzana que éste acepta. En *La campana*, Rov no es el disruptor del sistema, puesto que no se da cuenta o no le importa estar dentro de una prisión. Sin embargo, ya dentro de la ruptura, sigue cogiendo y comiendo manzanas, como perpetuando una situación y manteniéndose inerte.¹⁸

La campana que Vor no ve, pero que siente, por el simbolismo religioso y cristiano de los elementos de la obra puede interpretarse como la tradición católica colonial y las concomitantes estructuras socio-políticas que impuso sobre el nuevo hombre de la América Hispana. La campana que Vor no ve, pero que siente, es un elemento que ha cesado de funcionar, es un peso muerto porque no cuelga, no toca, no se mueve (concepto heraclitano). Es el peso de una tradición.

En este caso, cuando Vor dice que ha caminado hacia el Oeste en busca de la salida (o de la entrada), este Oeste, en su sentido literal se relacionaría al Mundo Occidental de dónde proceden las estructuras coloniales y a dónde el

hombre de América se ha dirigido en busca de una solución a sus conflictos. El nuevo intento de buscar en otro sitio, hacia arriba, que es buscar nortes, significaría la voluntad de abandonar la vieja orientación. La futilidad del esfuerzo representaría el fracaso de este nuevo intento, pero no su abandono, ya que Vor reflexiona y pondera la situación, dándose cuenta de que tiene que seguir buscando la salida y cambiar rumbos, los cuales, sin necesidad de mucha imaginación, serían los que podrían conducir al encuentro de nortes nacionalistas hispanoamericanos. *La campana* es una obra de teatro hispanoamericana, escrita por un hombre de la América Hispana, Julio Ortega. El gran mérito de su teatro es reducir a una circunstancia corriente el gran conflicto de la existencia en varios niveles, al mismo tiempo que, con una mínima cantidad de recursos escénicos (direcciones: "el escenario, desnudo, puede hacer ver algunas abstracciones en un juego de blanco y negro," juego heraclitano de opuestos), y una mínima acción dramática, además de una casi carencia de aparato semántico, hace el irónico comentario de la situación del hombre de Hispanoamérica, que funciona de acuerdo a teorías caducas, para librarse de estructuras caducas que le aprisionan por que han dejado de funcionar.

University of Maryland

Notas

1. (Buenos Aires: Emecé, 1969). Zunilda Gertel se ocupa de este asunto en su estudio "Heráclito, conjunción de opuestos," *Kentucky Romance Quarterly*, 19, No. 2 (1972), 237-250.
2. (México: Fondo de Cultura Económica, 1956). El título se deriva de este fragmento: "No comprenden cómo lo que se opone está de acuerdo consigo: armonía de tensiones opuestas como la del arco y la lira." *Heráclito de Efeso. Doctrinas filosóficas*. Prólogo, introducción y notas por Maurice Solovine. Traducción del francés por Pablo Palacio (Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1935), p. 69, fragmento 50. Todas las explicaciones de las doctrinas de Heráclito y las citas directas proceden de esta traducción, a la que nos referiremos por el nombre de Solovine, dando el número del fragmento seguido del de la página: e.g.: p. 69:50.
3. 3ª. ed. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966), p. 247.
4. En *Arte de morir* (Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1977), pp. 97-101.
5. Estas fueron agrupadas bajo el título: *Pasos, voces, alguien*. . . Usamos la versión que aparece en *Ceremonia y otros actos* (Lima: Libros de Postdata, 1974), pp. 17-26. Las citas se remiten a estas páginas. La obra aparece también en Julio Ortega, *Teatro* (Lima: Teatro de la Universidad Católica, 1965) y en *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*, ed. Carlos Solórzano (Madrid: Aguilar, 1970).
6. "Teatro: Cuatro experimentos escénicos," *Gráfico*, Lima (24 de agosto de 1965). Todas las referencias a Oviedo se remiten a esta fuente.
7. Carlos Solórzano, "Teatro. El teatro de Julio Ortega," en *México en la Cultura*, suplemento de *Siempre*, México (septiembre 1969). Todas las referencias a Solórzano se remiten a esta fuente.
8. En "Crítica de teatro. Algo más sobre Julio Ortega," *La Prensa*, Lima (2 de septiembre de 1965).
9. "The Theatre of Julio Ortega," *Latin American Theatre Review*, 6/1 (Fall 1972), 50. Todas las referencias a Morris se remiten a este estudio y damos las págs. en el texto.
10. Ver Solovine, p. 50:126, 127; p. 51:129 sobre la sensibilidad y la razón, la memoria, la vigilia y el sueño.
11. Dice Heráclito: "Muerte es lo que sentimos estando despiertos, y sueño lo que sentimos estando dormidos" (Solovine, p. 64:20), y después: "[el hombre] . . . vivo, palpa a la muerte, cuando, dormido, sus ojos están cerrados, despierto palpa al ser que duerme" (Solovine, pp. 64-65:25).
12. Vor le dice a Rov: "¡Pero tienes que entender! Te digo que la campana se estrechaba contra nosotros. Yo estaba a punto de gritar . . . La campana nos hacía saber que estamos

presos. Que no podíamos escapar," a lo que Rov contesta: "¡Qué buenas están las manzanas!" (p. 23).

13. ". . . de que no hay en el Universo ni comienzo ni fin, que los procesos cósmicos forman una cadena ininterrumpida, que no se desarrollan en línea recta, sino que describen un ciclo cerrado y se repiten periódicamente; esto es lo que se llama desde Heráclito el *eterno retorno*" (Solovine, p. 20).

14. Dice Vor al comenzar la pieza: ". . . Ayer, ha sido ayer que he caminado hacia el Oeste. He caminado mucho . . . Hasta que se hizo de noche. Y sobre mis propias huellas he debido volver. . . Eso fue ayer. Hacia el Oeste . . ." (p. 21).

15. Al principio de la obra dice Vor: ". . . En alguna parte de la campana tiene que hallarse la entrada" (p. 21); después, cuando Rov no ve cómo puede ayudarlo, le dice: "Caminando, como yo; buscando la salida, como yo" (p. 22), y poco después reitera: "Estamos presos, sí; pero he de encontrar la entrada" (p. 23), y de nuevo: "Tengo que encontrar la salida" (p. 25).

16. J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols* (New York: Philosophical Library, 1962), traducida del español por Jack Sage, ver: "Bell," p. 23.

17. Ver: Harold Bailey, *The Lost Language of Symbolism*, 5ª ed. (New York: Barnes & Noble, Inc., 1957), I, p. 125.

18. La ausencia de Eva en *La campana* no es significativa. Como nos ha dicho Ortega: "Los personajes son, de alguna manera, la persona humana, o la representan." En carta a esta autora, de Austin, Texas, 19 de febrero 1979.