

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
El fantasma de Tom Joad

Autor/es:
Losilla, Carlos

Citar como:
Losilla, C. (2002). El fantasma de Tom Joad. Nosferatu. Revista de cine.
(40):35-42.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41281>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



El fantasma de Tom Joad

Zinema mututik The Fugitive (1947) filmara arteko John Forden aldia biltzen duena polemikoena da bere filmografia zabalaren barruan. Eta, zehazki, hogeita hamarreko hamarkadan eta berrogeikoan egin zituen filmetan espresionismotik jasotako uesteko eraginak beharbada hertsiegia diren baieztapen batzuk sorrarazi ditu. Film horiek zein neuritaraino dira Forden ondorengo filmetatik hain desberdinak? Akaso ez al ditu babesten erabat amerikarra den tradizioak? Are gehiago, estilo ezaugarri horiek ez al dute oraindik irauten, beste modu batera lotuta, "heldutzat" jotzen den aldiko bere filmetan? Zer dago horren guztiaren atzean?

Carlos Losilla

En 1923, un director sueco llamado Victor Sjöström convierte su apellido en Seastrom para integrarse en el sistema de estudios hollywoodiense. En 1926, el cineasta alemán Friedrich Wilhelm Murnau llega a Hollywood, contratado por la Fox, tras una fulgurante carrera en su país de origen. Fritz Lang, el responsable de **El doctor Mabuse** (*Doktor Mabuse*, 1922) o **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926), realiza su primera película americana en 1936, tras su paso por Francia huyendo de Berlín. En fin, el británico Alfred Hitchcock es nominado al Oscar en 1940 por su espectacular debut en Hollywood, **Rebeca** (*Rebecca*, 1940), que será el inicio de una larga carrera en su país de adopción.

Si el lector consulta el libro de José Luis Guarner *Los soñadores despiertos*, que rastrea la influencia de los emigrados europeos en la historia de Hollywood, sin duda encontrará muchos ejemplos similares. Pero basten estos cuatro para certificar que, en el curso de quince años, la incipiente gramática del clasicismo americano no sólo se vio transmutada por el llamado "expresionismo", sino también por otros estilos a la vez concomitantes y disidentes respecto a la moda centroeuropea. **La carreta fantasma** (*Körkarlen*, 1921), de Sjöström, apela a la tradición nórdica para recurrir a las nieblas y las brumas como emblema de una determinada estética. **Posada Jamaica** (*Jamaica Inn*, 1939), de Hitchcock, mezcla a Robert Louis Stevenson con la novela gótica, y el resultado es igualmente tenebroso. En el periodo de entreguerras no hacía falta haber nacido en Weimar o Viena para sentirse atraído por las tinieblas. Más allá de las diferencias que las separaban, algo mucho más sólido unía estas tendencias: el cuestionamiento de la claridad compositiva que había sido la seña de identidad principal de los primeros años de Hollywood.



En la década de los treinta, ni siquiera la cultura que se pretendía netamente norteamericana pudo escapar a estos flujos y reflujos. Dashiell Hammett, Raymond Chandler y James M. Cain, entre otros, dieron forma a lo que luego se conocería como literatura “negra”, el color más apropiado para el estado de ánimo nacional de la época. Pero Carlos Fuentes avisa de que ya Nathanael Hawthorne “descubrió la semilla del mal en el puritanismo persecutorio de La letra escarlata, y Edgar Alan Poe instaló el mal norteamericano, sin necesidad de escenarios europeos, en El corazón delator, la negación de los horizontes inmensos del lejano Oeste y el destino manifiesto, sepultados en los féretros de la casa de Usher”, para acabar hablando de Henry James, Herman Melville y William Faulkner, entre otros. Si el interesado en el tema se traslada al Museo de Arte Moderno de Nueva York comprobará que la famosa *House by the*

Railroad, de Edward Hopper, se remonta a 1925: las sombras ominosas sobre la fachada, la terrosa vía del ferrocarril y las nubes amenazadoras de esta tela eran contemporáneas del desembarco europeo en Hollywood. Al otro lado del Atlántico—en el Museo de Orsay, en París— y un poco más atrás en el tiempo —debemos situarnos en 1871—, se conserva la *Composición en negro y gris (Retrato de la madre del artista)*, de James Abbott McNeill Whistler, una apoteosis de manchas oscuras cuya sensación de fantasmal amenaza no logran disminuir ni siquiera los blancos fulgores que la atraviesan. Y en el Metropolitan se comprobará que aún antes, en 1859, Martin Johnson Heade invocó la más densa oscuridad para recrear los mares y los cielos de *The Coming Storm*, otro clásico de la pintura “en negro” norteamericana. Nuevamente, por supuesto, los ejemplos podrían multiplicarse.

En 1935, el mismo año de **El delator** (*The Informer*), un cineasta de cuarenta años que se hace llamar John Ford estrena también **Pasaporte a la fama** (*The Whole Town's Talking*), una curiosa película que mezcla el cine negro con la comedia de enredo para acabar reflejando la inevitable deriva de la mentalidad americana hacia el lado oscuro de la vida y del arte. Lo cual demuestra que las nuevas influencias europeas, de Sjöström a Lang, deben enfrentarse a la gran tradición oriunda del claroscuro moral y estético, de Hawthorne a Hopper, para calibrar adecuadamente la verdadera identidad de las nuevas imágenes hollywoodienses. Tanto **El delator** como **Pasaporte a la fama** son películas inequívocamente fordianas. Pero mientras la segunda acude a un modelo narrativo y un sentido del humor que formarán parte indiscutible del estilo “maduro” del cineasta, considerado como tal a partir de

la "trilogía de la caballería", la primera parece más bien una salida de tono: una fábula cristiana sobre un pobre hombre que huye de sí mismo y de su remordimiento para acabar reencontrándose, solo y desesperado, en el rito de la muerte entendida como resurrección. "Demasiado pretencioso para John Ford", dijeron y dicen los críticos. Demasiados contrastes visuales para el poeta de los cielos resplandecientes, del enfrentamiento entre naturaleza y civilización. En **Centauros del desierto** (*The Searchers*, 1956), unánimemente considerada como la obra maestra de Ford y realizada más de veinte años después, el personaje interpretado por John Wayne se ve sometido a dilemas morales muy próximos a los del Victor McLaglen de **El delator**. Y los brutales contrastes entre luces y sombras son también constantes: el fulgurante anochecer previo a la matanza, la negra silueta del jefe indio proyectada sobre la niña indefensa, la mirada torva de Wayne semioculta por la penumbra de su sombrero, la luz cegadora que brota de la cueva donde se esconde Natalie Wood... El mismo malestar existencial, la misma paranoia reflejada en masas y volúmenes que se recortan sobre un fondo a veces indefinido, a veces neutro.

* * *

Además de **El delator**, hay otras películas de Ford realizadas entre los años veinte y la inmediata posguerra de los cuarenta que también pueden contemplarse desde esa misma sensación de ambigua perplejidad. **La patrulla perdida** (*The Lost Patrol*, 1934), **Hombres intrépidos** (*The Long Voyage Home*, 1940) o **El fugitivo** (*The Fugitive*, 1947) son las más extremas, de nuevo metáforas tan desnudas en su dramaturgia como estilizadas en su visualización, parábolas desoladas en las que lo único que importa es sobrevivir: a la guerra, a la furia del mar, a uno mismo. El

doctor Arrowsmith (*Arrowsmith*, 1931), **Judge Priest** (1934), **Steamboat 'Round the Bend** (1935), **Prisionero del odio** (*The Prisoner of Shark Island*, 1936), **El joven Lincoln** (*Young Mr. Lincoln*, 1939), **Las uvas de la ira** (*The Grapes of Wrath*, 1940) o **La Ruta del Tabaco** (*Tobacco Road*, 1941) forman una especie de fresco sobre la vida americana cuyo realismo aparente se solapa con una estética estatuaría demasiado rígida e introspectiva como para resistir las comparaciones con el dinamismo expresionista. Tendencia que culmina en los grandes grupos escultóricos que pueblan **¡Qué verde era mi valle!** (*How Green Was My Valley*, 1941), su reverso mítico situado en una Europa perfilada en huecograbado, y que tiene su reflejo más conflictivo en la serie de *wes-*

terns iniciada con **La diligencia** (*Stagecoach*, 1939) y **Corazones indomables** (*Drums Along the Mohawk*, 1939) y rematada con **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946), donde los grandes mitos primigenios del Oeste americano parecen cobrar vida a partir de una estampa ilustrada: el asentamiento de los colonos, la formación de las ciudades, el establecimiento de unas leyes de convivencia. El esfuerzo del cronista que va extrayendo poco a poco sus formas y sus temas de una materia bruta incommensurable no sólo se corresponde con el de los creadores de una civilización, sino también con el que les obligan a realizar sus propios conflictos morales para enzarzarse en un proceso de autosuperación siempre demasiado exigente con uno mismo y con los demás.



El delator

Y este gran pecado original, tan arraigado en la mentalidad yanqui, no procede tanto de la brumosa Europa como de la puritana América, o mejor, en el caso de Ford, de una América ideal cuya autoexigencia de raíz católica le lleva a proyectar su sombra sobre la enrarecida Irlanda de **The Plough and the Stars** (1936), por ejemplo. En cualquier caso, todo coincide en el crisol americano, en los severos ropajes de los padres fundadores, en el recuerdo exaltado de una Arcadia que no renacerá hasta **El hombre tranquilo** (*The Quiet Man*, 1950): no se trata tanto de utilizar un expresionismo importado para trascendentalizar los temas como de apelar a una tradición tan mestiza como obsesiva con el fin de exorcizarla. En esa época, Ford lucha con los demonios de toda una nación, incluidos los estéticos, sin otro resultado que películas sombrías pobladas por figuras huidizas que sólo pueden fijarse en el tiempo y

en el espacio a modo de retrato conmemorativo o ilustración costumbrista: el camino que va, para seguir utilizando los mismos ejemplos, de Whistler a Hopper.

“A diferencia de los modernos –escribió Tag Gallagher a propósito de los documentales de guerra de Ford–, a Ford no le interesa tanto mezclar técnicas de cine-ma-vérité con técnicas del cine clásico como atenuar la tensión entre realidad e invención. Curiosamente, en los puntos donde esta tensión es más tirante es donde captamos con más fuerza la autenticidad, tanto cinematográfica como real”. Entre 1941 y 1943 John Ford deja Hollywood para enrolarse en la marina de Estados Unidos y realiza unos cuantos documentales sobre la conflagración bélica. Uno de ellos, **The Battle of Midway** (1942), es objeto de un detallado estudio por parte de Gallagher, que descubre en él una minuciosa estructura musical en

tres partes, definiéndolo como *“una sinfonía con su sucesión de tonos de luz, tonos de emoción, tonos de movimiento”*. Por si **El fugitivo**, realizada cinco años después, no fuera suficiente, **The Battle of Midway** demuestra que la serie de documentales de guerra dirigida por Ford no supuso ningún cambio sustancial en su carrera, ninguna caída del caballo. Como ocurre en esa peli-culita, antes ya había experimentado con las relaciones entre la realidad filmada y los modos de darle forma. Y también lo haría después, no sólo en el caso exagerado de **El fugitivo**, sino también en las deslumbrantes **Wagon Master** (1950) o **Escrito bajo el sol** (*The Wings of Eagles*, 1957), por citar dos casos concretos además de los ya mencionados.

De hecho, la primera película comercial dirigida por Ford tras sus documentales delata con cierta precisión el camino que va a se-



El fugitivo

They Were Expendable

guir su obra en los años posteriores. A pesar de su construcción más bien desconcertante, de su rechazo absoluto de algunas de las más cimentadas convenciones del género al que pertenece y, sobre todo, de su narración fluida, de su estricta naturalidad, en apariencia tan alejada de los trabajos fordianos de los años treinta, **They Were Expendable** (1945) es, como afirma Lindsay Anderson, "un poema heroico", hasta el punto de que "un simple plano, insertado por sorpresa (...) adquiere un significado que va más allá de lo que aporta al desarrollo del relato". Y, como todo poema heroico, **They Were Expendable** es también un poema trágico. Lejos de sentirse presionado o influido por su experiencia "real" en la guerra, Ford estructura su película como un oratorio, más que como un himno, y obliga a sus actores a declamarlo en emotivos *tableaux* a veces independientes, a veces próximos a un estilo de recitativo que une las escenas a través de leves encadenados temáticos o visuales. No es extraño que Gallagher, a propósito de **The Battle of Midway**, comparase a Ford con Godard y Straub. Ni tampoco que Michael Wilmington y Joseph McBride escribieran en su libro sobre el cineasta: "Ford muestra al escuadrón como un grupo de sombras fantasmales en la tierra...".

* * *

El músico y cantante Bruce Springsteen tomó conciencia un poco tarde de la importancia de la obra de John Ford. Ya había editado sus primeros discos. Ya había alcanzado la fama. Ya se había convertido en uno de los mejores poetas norteamericanos contemporáneos. Y entonces su amigo y colega Jon Landau le obligó a prestar un poco de atención a un par de películas con las que hasta entonces no había establecido ningún vínculo emocional y con las que, sin embargo, sus



canciones tenían mucho que ver. Una era **Centauros del desierto**, y a Springsteen llegó a obsesionarle hasta el punto de que, en una fotografía de su disco *Nebaska*, él mismo aparece en el dintel de una puerta en claroscuro, en sentido homenaje a los planos de John Wayne con que se abre y cierra la película de Ford. La otra fue **Las uvas de la ira**, con la que estableció una relación algo más compleja: al principio no le impresionó, pero acabó incluyendo el nombre de su protagonista en uno de sus álbumes, *The Ghost of Tom Joad*.

La interacción de Springsteen con la obra de Ford, que Dave Marsh explica sucintamente en el libro *Glory Days*, es algo así como una pequeña metáfora del modo de recepción que suele dispensarse al cineasta. Aun siendo una de las películas de esa época más aceptadas como inequívocamente fordianas, **Las uvas de la ira** se asocia mucho más con **El delator** u **Hombres intrépidos** que con **La legión invencible** (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) o **Río Grande** (*Rio Grande*, 1950). En cambio, **Centauros del desierto**

se considera sinónimo de emoción y capacidad comunicativa, exactamente igual que las canciones del propio Springsteen. Es como si la etapa del cine de Ford que puede darse por finalizada con **El fugitivo** antepusiera las formas a los temas, enmascarara aquello que quiere decir con la retórica utilizada para decirlo. Y algo de eso hay, en clara correspondencia con ese lado "negro" de la tradición representativa norteamericana. No obstante, al final, como le sucedió a Springsteen, el rompecabezas toma forma y todas las piezas encajan: más allá de estilos y épocas, el cine de John Ford es siempre el mismo y habla de las mismas cosas. De los inconvenientes de la civilización y la nostalgia de un mundo perdido, es cierto, pero también del sentimiento de culpa que conlleva todo eso. En este sentido, jamás la trastienda de los temas fordianos se ha expresado con mayor claridad que en **La patrulla perdida** o **El delator**, del mismo modo en que las raíces de su estética se presentan también al desnudo, sin las depuraciones posteriores. Son películas sobre el pecado y la redención, como en el fondo tam-



bién lo serán **Dos cabalgan juntos** (*Two Rode Together*, 1961) o **Siete mujeres** (*Seven Women*, 1966). Y como lo son igualmente las novelas de Edith Wharton o las pinturas de John Singer Sargent: en el retrato de *Madame X*, la lascivia del cuerpo deseado queda aniquilada por el negro funerario del vestido, la espontaneidad del cuerpo por la rigidez de las formas, el pecado de la sensualidad por la redención que proporciona el arte. Igual que Gypo Nolan cuando debe pagar con su vida por haberse convertido en un delator. O que la tripulación del *Glencairn*, eternamente condenada a vagar por los mares. O que el señor Gruffydd, que se ve obli-

gado a abandonar sus verdes valles en una trágica noche. O que el propio Tom Joad, fantasma errante que purga los pecados del mundo.

Al final de **Las uvas de la ira**, Joad parece un iluminado convencido de que su misión en este mundo es propagar la palabra de los pobres, la sal de la tierra. Sus ojos se abren desmesuradamente mientras una luz irreal perfila las líneas de su rostro. El joven Lincoln, también interpretado por Henry Fonda, renuncia a su vida tranquila para hacerse cargo estoicamente del futuro de la nación. En **Prisionero del odio**, el doctor Samuel Mudd se sacrifica,

paradójicamente, por el verdadero asesino de Lincoln. **Cuatro hijos** (*Four Sons*, 1928) y **Peregrinos** (*Pilgrimage*, 1933) insisten en el tema obsesivo de la Primera Guerra Mundial para mostrar las tribulaciones de sendas madres dispuestas a todo con tal de mantener unida a su familia. En el otro extremo, **Tragedia submarina** (*Men Without Women*, 1930), como **La patrulla perdida**, habla de hombres solos inmolados en un enfrentamiento abstracto con las fuerzas del destino. Los *westerns* mudos de Ford más conocidos, **El caballo de hierro** (*The Iron Horse*, 1924) y **Tres hombres malos** (*Three Bad Men*, 1926), anticipan ideológica e iconográficamente su producción posterior en el género, sobre todo en lo que se refiere a la necesidad de que algo se quede en el camino para poder seguir adelante. Incluso películas aparentemente tan inanes, y la vez distintas, como **Huracán sobre la isla** (*The Hurricane*, 1937) o **La mascota del regimiento** (*Wee Willie Winkie*, 1937) abordan el tema de la culpabilidad colectiva y el chivo expiatorio. No es de extrañar que **They Were Expendable** se titulara, en Chile, *Fuimos los sacrificados*, y en Venezuela, *Los sacrificados*.

El sacrificio y la renuncia pueden tomar muchas formas en la primera parte de la obra de John Ford. Pero, en todos los casos, suponen una negación de la inocencia, mito primordial de la tierra prometida, y una aceptación de la existencia del mal que redundará en una curiosa paradoja: asumirlo puede conducir a la verdadera redención. Quizá no estemos lejos de Martin Scorsese o Paul Schrader, los dos grandes cineastas cristianos de la modernidad americana. Sin embargo, hay una diferencia. En el caso de Ford, arrancar el mal del mundo para expiarlo personalmente implica que ese universo exterior queda libre de toda culpa, por lo menos hasta que una nueva situación de



Huracán sobre la isla

amenaza vuelve a emponzoñarlo y resulta necesario otro redentor. **La diligencia** es la película clave de este tramo de la filmografía fordiana porque recoge todas esas tensiones y las resuelve en un compromiso, en un pacto. La metáfora en principio abstracta de la comunidad se va haciendo poco a poco más real para el espectador a medida que la trama se dirige a su conclusión. En la secuencia final, con el escenario físico del pueblo ocupando el lugar del simbolismo claustrofóbico de la diligencia, Ringo (Wayne) sacrifica su independencia, su feliz marginalidad, en beneficio de ese incipiente grupúsculo intersocial que dará lugar a la nación americana. Asume los males de la insolidaridad y la desunión, el individualismo malentendido que llevara a la perdición a Gypo Nolan, y los resume en un acto de violencia concebido para iniciar una era de paz. A la vez se redime y se condena. ¿Como el propio cine de Ford en esa época?

* * *

María Estuardo (*Mary of Scotland*, 1936) fue la única película en que colaboraron John Ford y Katharine Hepburn. Según cuenta Scott Eyman en su biografía del director, *Print the legend*, en esa época se entabló entre ellos algo más que una amistad. Eyman no se atreve a asegurar la existencia de una relación sexual, pero algunos de los testimonios que cita hablan de un romance hasta tal punto apasionado que en absoluto se puede descartar. Sea como fuere, tras una intensa correspondencia epistolar la relación quedó clausurada, y Ford jamás se separó de su mujer, Mary, que por otra parte representó para él algo también muy querido por sus personajes: la seguridad del hogar, la garantía de pertenencia a una comunidad. Hasta el punto de sacrificar su independencia emocional y renunciar al amor de su vida. Es sólo una especulación, pero ya ha-

María Estuardo

bía servido a Peter Bogdanovich, citado por el propio Eyman, para establecer una bonita analogía: los personajes fogosos e impulsivos que interpretó Maureen O'Hara en las películas de los años cuarenta y cincuenta podrían ser una réplica más o menos idealizada de la también altiva e independiente Hepburn. Y los sentimientos de Walter Pidgeon hacia O'Hara en **¡Qué verde era mi valle!** recrearían, desde la perspectiva del mito romántico, el punto de vista del propio Ford. Finalmente, Eyman añade un dato inquietante: la protagonista de **El hombre tranquilo**, también incorporada por O'Hara, responde al nombre de Mary Kate, lo que podría tomarse por una demostración palmaria de la esquizofrenia sentimental que persiguió a Ford durante gran parte de su carrera y su vida posteriores.

Durante la filmación de **The Battle of Midway**, explica Gallagher, Ford permanecía de pie con su cámara, en el epicentro mismo del combate, incluso en los momentos de mayor peligro. En uno de ellos, mientras las explosiones se sucedían a su alrededor, resultó herido. Si al motivo de la renuncia explícito en su historia con Hepburn, por lo menos tal como ha llegado hasta el presente, se añade esta atracción hacia la muerte en forma de sacrificio expiatorio, el resultado es un cuadro psicológico muy frecuente en los personajes de sus películas de esa época. Incluso, para terminar de formalizarlo, Ford también bebía en exceso, un gesto consciente de autodestrucción que compartió con el que luego sería el gran amor de Hepburn, el actor Spencer Tracy. Renuncia y sacrificio que, de al-



gún modo, acabó trasladando a su obra. El hecho de que después de **El fugitivo** renunciara a los elementos más provocativos y radicales de su estilo, integrándolos en una estética menos exuberante, es un síntoma de que Ford había decidido purgar sus "pecados de juventud". Y eso es tanto más llamativo cuanto que Hollywood, precisamente en esa época, empezaba ya a aceptar ese tipo de experimentos manieristas.

El fugitivo fue la primera película producida por Argosy Pictures, la productora que Ford fundó con Merian C. Cooper. Representó también el final de su época "expresionista": la ruptura con cierta tradición norteamericana que, a partir de entonces, reconvertiría en un estilo más límpido y diáfano. La consideración del periodo de su filmografía que va de los años veinte a 1947 como un episodio independiente o una etapa de aprendizaje, según esto, debería someterse a una rigurosa revi-

sión. No se trata de que Ford alcanzara el apogeo de su arte sólo cuando se despojó, por lo menos superficialmente, de sus tendencias más "negras". Primero, porque no las expulsó de su sistema retórico, sino que las interiorizó. Y segundo, porque la potencia de su cine a partir de la "trilogía de la caballería" no tiene por qué estar activos a una fase anterior, sea cual fuere su consideración desde un punto de vista cualitativo. Mejor pensar en Poe y en Hopper, en Gypo Nolan y Tom Joad, en Katharine Hepburn y en el impacto de la guerra, en las esperanzas puestas en Argosy y en el fracaso de **El fugitivo**, para delinear un itinerario hecho de sacrificios y renunciaciones que a su vez condujo a un posibilismo convertido luego en la fase más aclamada de su carrera. Es una suerte para todos nosotros que ese posibilismo incluya títulos como **La legión invencible**, **El hombre tranquilo**, **Centauros del desierto**, **Escrito bajo el sol**, **El hombre que mató**

a **Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) o **Siete mujeres**. Pero lo cierto es que Ford siempre dijo que su única película perfecta era **El fugitivo**, precisamente la culminación de una etapa que, mejor o peor que la siguiente, se cerró de un modo quizá demasiado abrupto para él.

* * *

Una pequeña historia, a modo de epílogo. En 1913, una revista literaria norteamericana llamada *The Argosy* publicaba relatos románticos firmados por un tal Fred Jackson. Un joven de Providence llamado Howard Phillips Lovecraft se sintió ofendido por la sensiblería de esas historias y escribió una carta de protesta a la publicación, en verso, que a su vez fue contestada por un aluvión de misivas por parte de los admiradores de Jackson. La polémica estaba servida. Y Lovecraft no la evitó. A su vez, Edward S. Daas, presidente de la United Amateur Press Association (UAPA), leyó los textos de Lovecraft y le invitó a unirse a su asociación, lo cual significó el principio de una carrera literaria luego vital para la historia de la cultura estadounidense: el joven que empezó escribiendo cartas a una revista terminó componiendo algunas de las obras más importantes de la literatura norteamericana, a la altura de Edgar Allan Poe y de la corriente más tenebrista del arte de aquel país.

La vida de Lovecraft estuvo llena de sacrificios y renunciaciones: vivió siempre en su ciudad natal y se dedicó en cuerpo y alma a la literatura. Murió a los 47 años.

Argos es el nombre del barco con el que los argonautas partieron en busca del vellocino de oro. Pero también es el nombre del perro de Ulises, que fue el único en reconocerlo a su regreso a Ítaca. Una vez cumplida su misión, Argos cayó muerto.



El fugitivo