

## **HEMINGWAY MODERNISTA (1925-1950): EL SENTIDO TRAGICO DE LA MEMORIA Y LA HISTORIA**

**Beatriz Penas\***

Colegio Universitario de La Rioja  
Universidad de Zaragoza

### **RESUMEN**

*Este artículo postula dos períodos diferenciados de la producción hemingwaiana. Un ciclo modernista que abarca los textos publicados hasta 1950, y un período de publicaciones de postguerra, innovadoras en la esfera técnico-estética, aunque ideológicamente enraizadas en ciertos presupuestos modernistas del período anterior.*

*De dichos aspectos ideológicos, destacamos, por una parte, la interpretación que hace Hemingway del individuo contemporáneo y de su sociedad dentro de un esquema trágico de la violencia.*

*Por otra parte señalamos la funcionalidad intertextual que desempeña la corrida de toros en el universo literario de Hemingway.*

*Ambos aspectos se ven afectados por su visión del tiempo como factor determinante y desencadenante de la tragedia.*

### **ABSTRACT**

*The article posits the existence of two clearly defined periods in Hemingway's production. A first period that covers his literary work published prior to 1950, that we call modernist, and a post-war period of production, both, technically and aesthetically, innovative, although ideologically rooted in certain views of the first period even if to deviate from them.*

*These views that we stress are, first, the tragic scheme of violence in individual and social life in our time, according to Hemingway. Second, we underline the modelling function that Hemingway allows the bullfight to have on his own texts, in the scope of an allcomprehending view of time as the over-ruling factor, the unchainer of tragedy.*

---

\* Dra. en Filología Inglesa. Departamento de Filología Inglesa y Alemana (Area de Filología Inglesa) Colegio Universitario de La Rioja, Caballero de la Rosa, 38; 26004 Logroño. Recibido el 22-2-1989.

## BEATRIZ PENAS

Si hemos de buscar una explicación sintética y explicativa para todos los casos de tragedia, es decir, si reducimos a sus mínimos el complejo trágico y nos quedamos con lo esencial, podemos llegar a una fórmula sorprendente. En la tragedia siempre están presentes un objeto-sujeto móvil y una trampa. Por una parte lo móvil, cambiante, libre y expansivo, lo vital; por otro lado la red inmovilizadora, las leyes, los códigos y las normativas.

La red no es simple, crece de forma multidimensional, afecta al héroe que ha de liberarse y de forma refleja habrá de forjarse otra red especular: su destino. No será la red primera, social y externa a él, la que más le oprimirá sino esta segunda red subsidiaria, la del fatum, la causante de su destrucción.

Triunfante de la primera, por lo que se convierte en héroe, va a caer en la segunda como víctima del destino libremente elegido. No es gratuito citar aquí a Milan Kundera, quien lo expresa magistralmente en *El Libro de la Risa y el Olvido* (1986:21):

*«(Mirek) estaba enamorado de su propio destino y le parecía que incluso su marcha hacia la perdición era sublime y hermosa. Entiéndanme bien, no he dicho que estuviese enamorado de sí mismo, sino de su destino. Se trata de dos cosas bien distintas. Era como si su vida se hubiera independizado y tuviera de pronto sus propios intereses que no eran iguales a los de Mirek. Esto es lo que quiero señalar cuando digo que su vida se convirtió en destino».*

Hemingway vivió la trampa, la superó estéticamente en el acto suicida, escribió sobre la trampa. La corrida de toros le sirvió como ejemplo y modelo de las situaciones cerradas de sus primeros escritos. Su interés largo y fiel por las corridas de toros, cuando otras aficiones le habían abandonado, es índice de una relación más profunda que la meramente deportiva con este mundo.

El boxeo, la caza y la pesca, que practicó, fueron quedando relegados paulatinamente en su trayecto vital como se desecha una vieja piel de serpiente. De lo último en desprenderse fue de su afición a las corridas de toros; la atención que Hemingway concede al tema taurino es grande y duradera. Su última publicación en vida, corregida y reducida por él mismo, es *The Dangerous Summer*, fruto de su estancia en España durante el verano de 1959.

Lo que en principio fue un encargo de la revista *Life*, que le había encargado un artículo de no más de 40.000 palabras, pronto las superó. Hotchner (1966:235) nos cuenta cómo, en febrero de 1960, el escrito tenía 19.000 palabras, en marzo alcanzaba las 30.000, en abril 63.562, en mayo superaba las 92.000 y finalizaba ese mismo mes con 108.746 palabras. Hemingway viaja por última vez fuera de los E.E.U.U., a España, para obtener los datos que le permitan añadir una coda a su último escrito sobre el universo de los toros.

El artículo, muy extenso, ha de ser recortado para su publicación en *Life* bajo el título de «The Dangerous Summer», aun así, ha de publicarse en la serie de números de la revista que detallamos a continuación: Vol. 49, septiembre 5, 1960, págs. 77-109; septiembre 12, 1960, págs. 60-82 y septiembre 19, 1960, págs.74-96 (Baker, 1972:416). Hemingway queda descontento, teme la reacción de Antonio Ordóñez y Luis Miguel Dominguín ante unas fotos, aparentemente mal elegidas, que aparecieron con el segundo número de la serie en *Life*.

Tras este último viaje fuera de su frontera, regresa a Estados Unidos, Ketchum, lleno de rarezas y manía persecutoria. En diciembre de 1960 se le somete a un tratamiento intensivo de electro-shock del que se recupera. Habla con su amigo Hotch de sus viejas aficiones, Auteuil y las carreras de caballos, pero en abril de 1961 vuelve a recaer y ha de recibir tratamiento de sedación. En Rochester, clínica Mayo, sufre un nuevo tratamiento de electro-shock, después sale para volver a Ketchum e inmediatamente cometer suicidio. Meses antes le había confesado a su amigo Hotchner:

## HEMINGWAY MODERNISTA (1925-1950)

*«I'll tell you, Hotch, although I move about as cheerfully as possible, Ernest said, it is like living in a Kafka nightmare. I act cheerful like always but am not. I'm bone tired and very beat up emotionally.»* (Hotchner, 1966:238).

Hemingway hace alusión a la atmósfera en que se mueve durante esos últimos meses de su vida y que es similar a la que se respira en una pesadilla Kafkiana. Kundera, a quien ya hemos citado, resume así la atmósfera de los escritos de Kafka:

*«El tiempo de la novela de Kafka es el tiempo de una humanidad que ha perdido la continuidad con la humanidad que ya no sabe nada y no se acuerda de nada y vive en ciudades que ya no se llaman y donde hasta las calles están sin nombre o se llaman de un nombre distinto a como se llamaban ayer, porque el nombre es la continuidad con el pasado y las gentes que no tienen pasado son gentes sin nombre»* (Kundera, 1986:225-6).

El paso del tiempo afectó a Hemingway en gran manera. Fue perdiendo muchos viejos amigos por los que sentía la nostalgia que confiesa a continuación:

*«the thing about old friends now is that there are so few of them» «I miss charlie badly, Goddamn! Who is left that ever stuck together when things were really impossible? You are who is left. The reppo-depot is empty, and there are no replacements»* (Hotchner, 1966:215 y 115).

Los años le dejaron también sin los lugares familiares. Con la revolución castrista tuvo que desalojar Finca Vigía, su casa en La Habana. También perdió su casa en Key West, una vez que, tras la muerte de su ex-segunda esposa Pauline, ésta pasara a ser propiedad de sus hijos Patrick y Gregory. De todas las pérdidas, sin embargo, la peor quizá fue la de la facultad física de la memoria. Sus facultades mentales a este respecto decaían y, ya en 1960, necesitaba listas como memorándum de lo que tenía que hacer. Esto le obsesionaba (Hotchner, 1966:247-291).

Olvidar equivalía a perder el tesoro de experiencia acumulado en el almacén de su memoria, y suponía dejar de escribir. Escribir, sin embargo, era la actividad para la que vivía y siempre había vivido.

Esta actividad le permitía cubrir diversas funciones de importancia vital, le ofrecía una forma de superación de la muerte por medio de la recreación literaria de sí mismo y de su entorno, una forma de superar el olvido que trae el tiempo, un modo de superar contradicciones internas y externas, de recuperar la infancia en la época adulta, de acercar el pasado de América a su presente, una forma de legitimar el universo de la ficción y la realidad.

En suma, una fuente de autoridad, una forma de justificación y de terapia, además de un trabajo que le reportaba beneficios económicos.

En términos de tragedia, ya que así hemos iniciado este capítulo, escribir fue el destino de Hemingway, y, en esos mismos términos relativos, escribir fue la trampa que le condujo al suicidio. Es la trampa de la palabra tal como la perciben los autores de nuestro siglo. La escritura de los prisioneros que quieren descubrir, crear, desvelar, pero no logran atravesar el cerco de la mimesis, a lo sumo logran conservar la huella ambigua de todo lo que se quiso decir, pero, ¿y lo innombrable? Nombrar verazmente de acuerdo con el recuerdo de lo experimentado fue, especialmente hasta 1950, el problema central en la literatura Hemingwayana.

Hasta fines de la década de los cuarenta, Hemingway intentó la vía de la imitación para aproximarse a la realidad de la experiencia y la naturaleza. Probó la vía aristotélica de aproximación a la verdad, pero sólo para encontrarse con la elusividad del signo.

## BEATRIZ PENAS

La verdad se escapa del artificio artístico como el agua por los agujeros de la red verbal que quiere abarcar el océano de la vida. Hemingway, a pesar de ello, logró superar estéticamente la contradicción del texto, que, mientras crece como realidad ficticia se va autodestruyendo como realidad natural.

Para ello Hemingway recurrió a la omisión, una forma de silencio narrativo que permite eliminar los signos redundantes de la secuencia sintagmática del texto.

Es ésta una modalidad de *understatement* que Ernest Hemingway convierte en rasgo de estilo y que le ofrece solución limitada al problema al que se enfrenta todo escritor cuando analiza la palabra, ese instrumento imperfecto que, sin embargo, permite transmitir una cosmovisión determinada y propia.

Uno de sus relatos del primer ciclo, «The Snows of Kilimanjaro» (1938) describe el problema del escritor que ha guardado en la memoria, atesorándolo sin darle forma escrita, lo que ama, consciente de que hay cosas que es mejor no dictar:

*«The next year came the inflation and the money he had made the year before was not enough to buy supplies to open the hotel and he hanged himself. You could dictate that, but you could not dictate the Place Contrescarpe where the flower sellers dyed their flowers in the street» (Hemingway, 1977: 362).*

*«No, He had never written about Paris. Not the Paris that he cared about. But what about the rest that he had never written?*

*What about the ranch and the silvered grey of the sage brush, the quick, clear water in the irrigation ditches, and the heavy green of the alfalfa? The trail went up into the hills and the cattle in the summer were shy as deer. Their bawling and the steady noise and slow-mowing mass rising a dust as you brought them down in the fall. And behind the mountains, the clear sharpness of the peak in the eveninglight and, riding down along the train in the moonlight, bright across the valley. Now he remembered coming down through the timber in the dark holding the horse's tail when you could not see and all the stories that he meant to write.» (Hemingway, 1977:363).*

No es de extrañar que, en esta perspectiva, el escritor describa su tarea, escribir, en los términos de «métier triste», la profesión triste, y que, además, establezca paralelismo con la guerra, como hace a continuación:

*«“you know what the French call war? Le métier triste (...) You know the real métier triste? he asked”, Writing. There's a métier triste for you» (Hotchner, 1966:115-6).*

Si nos preguntáramos qué tienen en común la guerra y la literatura que pueda servir de base a la comparación, y si volviéramos a la argumentación de líneas anteriores, podríamos responder que ambas comparten un cierto carácter destructivo de la naturaleza «real» de las personas y las cosas, su verdad ontológica, para, en el caso de la literatura, sustituir esta primera verdad por una realidad mimética secundaria.

Enfrentado al temible dilema de escoger entre escribir o guardar silencio, es decir, enfrentado al dilema de elegir entre la destrucción de la realidad primaria a través de la mentira creativa, o la inacción, Hemingway se inclina por lo primero. Hasta 1950, el objetivo de su acción creativa es la captura del tiempo, de la sensación, del instante vivido. Locura, al fin y al cabo, pues la vida es siempre cambiante, como muy bien sabía y sentía él; por eso es un gran coleccionista de recuerdos de cosas pasadas, ama el recuerdo porque es lo que está fijo. Sabe con el viejo Heráclito que:

*«one cannot step twice in the same river, for fresh waters are forever flowing in upon you» (Hotchner: 111-112).*

## HEMINGWAY MODERNISTA (1925-1950)

Aun así, el escritor no puede sustraerse al intento de fijar la vida en escritura y así confiesa:

*«you can never have it all and yet what there is, now, you can have, and you want more and more, to have, and be, and live in, to possess now again for always, for that long, sudden-ended always; making time stand still, sometimes so very still that afterwards you wait to hear it move, and it is slow in starting.» (Hemingway, 1966:65-6).*

Esta necesidad de nombrar es la misma necesidad bíblica de detener el sol, inútil empeño de Danaide, ya que el nombre y la vida se excluyen. Este impulso paradójico presta su tono herido y ambiguo a la literatura del primer ciclo hemingwaiano. Este tono, que Hemingway comparte con el grupo que Gertrude Stein denominó «lost generation», va desapareciendo paulatinamente de los textos de Ernest Hemingway a partir de 1950.

Hasta entonces, la literatura hemingwaiana es la literatura por excelencia del nombre, del adjetivo sustantivado, del nombre verbal, del salto de las diferentes categorías gramaticales hacia la nominalización. Hemingway utiliza el nombre como una piedra que busca quebrar la esencia sintáctica del lenguaje haciendo de éste un juego de nombre yuxtapuestos, como si la vida no fuera otra cosa, como si el ser se constituyera en su nombre propio y no en su nombre social.

Como muestra de este talante, pueden repasarse las firmas de las cartas de este autor, quien alteraba su nombre de acuerdo con su propio estado de ánimo o según a quien iba dirigida la misiva. Así Hemingway es Hem, Old Hem, Hemingstein, Stein (en un indudable juego con el apellido de la citada G. Stein), Ernie, Hemmie, Hollow Bone Stein, Wemedge, Steen, puppy-Pup, Oin, Ernest, Herbert J. Messkit, Ernest M. Shit, Ernesto (sólo para Waldo Peirce), Papa (su apelativo más famoso, empieza a utilizarse en 1927), Pappy, E.H., Big Kitten (para Hadley), Mr. Papa.

En su segundo ciclo, Hemingway hace de esta realidad primaria materia de ficción. Catherine, uno de los personajes principales de *The Garden Of Eden* (1986), va cambiando de personalidad hasta hacerse irreconocible para el lector y para David Bourne, que es el nombre del personaje de su marido. Uno y otros asisten, desde posiciones ontológicamente distintas, a las imprevisibles transformaciones del citado personaje. Lo fundamental, para nosotros, es que la transformación se ve señalada en el texto por un cambio paralelo del nombre del personaje, que, a partir del capítulo 7, va a pasar a llamarse Devil, o diablo. Ocurre de forma similar con el otro personaje femenino protagonista de la novela, Marita. A la vez que cambia el signo de las relaciones de Marita con la pareja formada por Catherine y David Bourne, cambia también su nombre, primero la llamarán simbólicamente Heiress (heredera del amor de David), después Haya ([ˈeja], 'she', Eva, la modesta)

*«That's a good practical Heiress», he said  
«I wish I could change that name. Don't you?»  
«Names go to the bone» he said.  
«Then let's really change mine», she said. «Would you mind terribly?»  
«No... Haya.»  
«Say it again please.»  
«Haya.»  
«Is it good?»  
«Very good. It's a small name between us. For nobody else ever.»  
«What does Haya mean?»  
«The one who blushes. The modest one». (Hemingway, 1986: 141-142).*

## BEATRIZ PENAS

Esta cita, tomada de un texto del segundo ciclo, recrea en el espejo de la ficción una imagen dramatizada de un concepto ya existente en el primer ciclo. Se trata de la idea de que los nombres definen, penetran, calan hasta el hueso, conforman y crean.

Hasta 1950, pues, hallamos en Hemingway un estilo magro de adjetivos, necesitado de presencias; una literatura en busca de sustancia y contenido, consciente de la inutilidad de nombrar lo innombrable y consciente de la necesidad de hacerlo presente por medio del recurso a la omisión y a la yuxtaposición macrotextual. Se trata de una literatura realista y de base estructuralmente metonímica. Reiteramos, una literatura que no ha dado el paso al post-modernismo, una literatura cartesiana que no duda del sujeto ni del objeto de conocimiento, aunque sufra sus contradicciones. Literatura de mimesis y antropocentrismo en un mundo en el que el hombre ya no es el centro de nada.

Es la literatura del primer ciclo hemingwayano un constructo textual que se expresa mejor a través del relato corto, de la escena segmentada, y de la perspectiva de la cámara cinematográfica. Es, también, la obra más conocida de este autor, típica y tópica en los temas que trata: en conjunto esta primera obra desarrolla aquellos aspectos de la violencia legal e ilegal que están más íntimamente ligados a la experiencia de la vida y la muerte.

Esta experiencia descansa en la memoria del artista, en el recuerdo de la violencia que ha presenciado en la guerra, en las corridas de toros, en las calles de Chicago y en el mismo seno familiar, una experiencia inseparable del recuerdo del suicidio del padre. Hemingway entronca así con el grueso de sus colegas de principios de este siglo, coincide con ellos en hacer literatura del recuerdo, del paseo por los escenarios de la memoria: Joyce, Stein, o Proust.

Pero, no menos que a éstos, nos atrevemos a citar en el grupo a Unamuno, Rosa Chacel, Pirandello y otros que, a pesar de sus rasgos individuales, encuentran un terreno común en donde todos, de forma más o menos velada hacen autobiografía.

La primera obra de Hemingway es un acto creador voluntario, un esfuerzo titánico por superar la barrera de la palabra, pero la impotencia late bajo el esfuerzo, nunca recupera el instante vital. El recuerdo, más que la imaginación o la razón, es el hilo conductor de su literatura. No lo confesó nunca abiertamente Hemingway, acaso él podría haber dicho con Rosa Chacel:

*«miro atrás porque no quiero perder nada. Perder es muerte o impiedad» (Chacel, 1980:22).*

Es en este mundo donde se confunden las realidades presentes y pasadas, el experimento y la imaginación, es uno de los universos de la semiosis<sup>1</sup>, donde todo: desde un olor a una cara, significa. Ellos hacen presentes para revivirlos otros olores y otras caras en otros espacios y otro tiempo, universo continuo donde la única dimensión es la vertiginosa profundidad del adentramiento en el recuerdo. A través de la inmersión en la propia mente, sus niveles y sus circunvoluciones, las conexiones más complejas y sorprendentes tiene lugar en el laberinto.

---

1. Semiosis es el concepto central de la teoría semiótica. Charles Saunders PEIRCE (Collected Papers, 1976: 5.484-8).

“What I call semiotic, that is the doctrine of the essential nature and fundamental varieties of possible semiosis”. “By semiosis I mean an action, an influence which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs”.

## HEMINGWAY MODERNISTA (1925-1950)

A semejanza de este laberinto original, el autor miméticamente construye al dictado otro laberinto, lo dibuja con su escritura. Hecho el plano, lo deja a la interpretación de sus lectores, quienes tendrán que ir elevando su propio edificio interpretante mientras desmontan la artificiosa obra de arte que el escritor deja como una suma de huellas, de pistas a recorrer antes de salir del laberinto.

Esta metáfora, derrideana en espíritu, va a ayudarnos en la comprensión del trabajo literario de Ernest M. Hemingway. Nos acerca a la visión de su obra entendida como un mecanismo de señalización, un conjunto de signos que entrañan una teoría de la vida, una vida que el autor conoce y presenta como asunto central. No en vano la retrata como un cúmulo de sensaciones derivadas de la acción al aire libre o la casi inacción de los paisajes interiores.

Este es el primer piso del edificio artístico, el del dibujo, la iconicidad, el retrato selectivo de escenas familiares. La selección operativa en el primer ciclo literario de Hemingway se hace sobre recursos significativos y relevantes al conjunto.

Este criterio de selección del detalle particular como índice de lo general, funciona en el segundo nivel de la construcción artística como vía metonímica, de la parte al todo, del individuo protagonista al hombre en general. Así se alcanza el tercer nivel, simbólico, del edificio literario del primer ciclo, y ahí es donde penetra el lector creando sus propios símbolos para alcanzar la interpretación global.

Para que esta metáfora con la que se describe la tarea destructiva y constructiva del proceso de interpretación, funcione, es necesaria la presuposición de que todos los que intervienen en la tarea, autor y lectores, participan de una misma naturaleza comunicativa.

Si bien el constructo artístico del autor es un reflejo del mundo tal como a él se le presenta, sólo a la necesidad esencial que tienen Hemingway, el artista, de participarlo obedece su elaboración de una obra a partir de fragmentos de experiencia bien seleccionados. Ello le distingue. Decía D. Parker (1927: 92-94):

*«Hemingway stands a genius because Hemingway has an unerring sense of selection».*

Estamos de acuerdo, toda selección se elabora de modo que sea posible una reconstrucción interpretativa por parte de los lectores que, así, acceden al producto artístico final, pero la selección es una tarea estética, por ello evita la excesiva facilidad de interpretación ya que arte y artificio nunca han estado lejanos. En este tira y afloja, que viene a ser tensión entre entropía y orden, se realiza con éxito esa clase especial de comunicación artística que es la literatura.

Entre los recursos metonímicos, abundantes en el primer ciclo literario de este autor, hemos destacado la omisión como rasgo de estilo que éste maneja con mayor intencionalidad. Decía Hemingway que no es necesario escribirlo todo, que es lícito omitir aquellas cosas que uno conoce bien pues éstas quedan en la escritura y sus cualidades se ven. Sin embargo, decía que cuando un escritor omite aquello que no conoce bien estas elisiones parecen agujeros negros, vacíos de la escritura.

El principio estructural de la elisión actúa según la fórmula ST NT, pero Hemingway traduce esta fórmula matemática al lenguaje coloquial y la denomina «Principio del iceberg» en los términos siguientes, según los recoge Plimpton en su célebre entrevista con Hemingway:

## BEATRIZ PENAS

*«I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven eighths of it under water from every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn't show. If a writer omits something because he doesn't know it then there is a hole in the story» (Plimpton, 1974:35).*

La noción de huella o traza no es mera terminología de corte gramatológico ajena a la labor real del autor creativo. En Hemingway es punto de partida, recurso voluntariamente explotado antes de 1950. Hasta entonces la omisión es un rasgo fundamental de su estilo, su forma personal de implicar al lector, a quien deja su obra abierta a la regla lógica por excelencia, la de crear sentido global, significado y unidad a partir de los fragmentos que él previamente ha seleccionado según un criterio metonímico y realista.

La originalidad de Hemingway estriba, en un segundo rasgo de estilo, haberse forjado un estilo propio de vida que él acomete con la misma dedicación y entrega artística que su literatura. Asume su vida y la elabora como signo de su obra literaria, recurre a la experiencia como índice o clave de su obra escrita. Así, durante la etapa de producción de su primer ciclo literario, igual que su obra tiende a las colecciones de relatos fragmentados, su trayectoria vital también está hecha de fragmentos: cuatro matrimonios, tres guerras, morir y renacer.

De este período surge todo un segundo ciclo literario de postguerra, que se caracteriza por la nueva posición creacionista de Hemingway, una utilización más libre de los espacios narrativos, y una mayor flexibilidad de los universos de la ficción, en resumen, un segundo ciclo que exhibe nuevas técnicas narrativas, que acaban desembocando en un último texto ya postmodernista, *The Garden of Eden* (1986).

A lo largo de las cuatro décadas de su producción, encontramos en Hemingway la más potente voluntad creativa. Es difícil escudriñar lo que hay detrás de esta utilización de su propia existencia, podemos vislumbrar una doble aspiración, la de comunicarse en la verdad por la autoridad que presta la experiencia propia y en segundo lugar la de establecer esta comunicación sobre unas bases especiales de cercanía y compañerismo con el lector.

La vida y la obra literaria de Hemingway son realidades separadas, pero obedecen a un diseño de su autor que las hace mutuamente explicativas. Así lo decidió el autor que concedió importancia a ambos modos de existencia (realidad y ficción literaria) y que, en última instancia, al finalizar su segundo ciclo de producción, le concedió privilegio al arte sobre la vida. Si el escritor decide vivir para escribir, es fácil que la escritura acabe siendo su destino y su trampa.

Cuando se asume un destino, las reglas personales sustituyen a las generales, el individuo se sitúa frente a lo social, y el suicidio puede presentarse, en esta perspectiva, como clímax de la autodeterminación y prueba de voluntad creativa<sup>2</sup>. Pero no es fácil responder a la pregunta ¿por qué se suicidó Hemingway? o, ¿por qué estuvo la muerte en general, tanto como el suicidio, constantemente presente en su obra?.

---

2. En esta misma línea se desarrolla el argumento de Astre, quien opina que el suicidio de Ernest Hemingway ha de interpretarse como un signo voluntariamente emitido por el autor con una función eminentemente comunicativa.

“Il est probable que son suicide, décidé avec brusquerie, a en des causes purement personnelles. Au fin à sa vie, il se rachetait aux yeux de ceux qui exigeaient de lui une preuve, fût-elle tardive, de malédiction et de rupture avec un public moutonnier. Cette preuve horrible est magistrale”.  
(ASTRE et AL., 1966: 283).

Esta cita es relevante por aludir al carácter signico del suicidio de Ernest Hemingway, aunque se trata éste dentro de un contexto alejado del que nos ocupa.

## HEMINGWAY MODERNISTA (1925-1950)

Hemingway, en sus primeros textos, observó la muerte en sus distintas formas, aunque siempre desde una perspectiva común, como si la muerte consistiera siempre en destruir lo que se mueve, fijar definitivamente lo que está vivo y cambia, destruir la vida y su entropía básica.

En este sentido, también las instituciones y el arte participan en este proceso de dominación y ordenamiento que tiene lugar tras una lucha, la misma lucha que subyace a la escritura del recuerdo y a la tauromaquia. A Hemingway toros y escritura le parecen realidades similares y las hace funcionar dentro de su literatura como signos intercambiables, como metáforas recíprocas.

La similitud básica entre ambos fenómenos, creación literaria y lidia, reside en su carácter artístico. *Death in the Afternoon* (1932), texto perteneciente al primer ciclo, desarrolla verbal y explícitamente esta idea en las líneas siguientes:

*«and finally, when I learned the things that can be done with him (the Bull) as an artistic property when he is properly slowed and still has kept his bravery and his strength, I kept my admiration for him always, but felt no more sympathy for him than for a canvas or the marble a sculptor cuts or the dry powder snow your skis cut through ...It is an art that deals with death and death wipes it out.»*  
(Hemingway, 1977:90-91).

Esta misma idea vuelve a desarrollarse de nuevo, en el segundo ciclo, en el juego verbal que se establece entre Antonio Ordóñez y Ernest Hemingway, personajes ambos en *The Dangerous Summer*:

*«He (Antonio) was very pleased, always, to call the faena writing.»* (Hemingway 1985:52).

No sólo la corrida de toros, también la caza, la pesca y la guerra, funcionan dentro del universo literario hemingwaiano como metáforas de la escritura y de la violencia ejercida para dominar la vida y la muerte. Sin embargo, la corrida de toros es la metáfora primaria y más perfecta por sus propias características de acontecimiento estético y trágico.

La corrida persigue el dominio y la muerte del toro. Hemingway escribe *Death in the Afternoon* (1932) para desarrollar esta idea. Este texto recoge el proceso por el que la lidia va ejerciendo este dominio paulatinamente y de acuerdo con unas reglas que la rigen.

Al principio el toro está levantado, lleno de fuerza, con ganas de correr y embestir, no es fácil captar su atención y detenerle en su carrera. En una segunda fase, sin embargo, el toro está parado o fijado, es decir, conserva su fuerza, tiene todavía ganas de embestir y moverse pero puede empezar a mostrar preferencia por ciertas zonas de la arena. Al final, en el último tercio, el toro se queda aplomado, fijo en un lugar, sus movimientos son pesados, es lento para atacar y ya sólo se decide a hacerlo cuando el estímulo del torero es muy fuerte o éste se acerca mucho. En esta fase, algunos toros pueden desarrollar una querencia fuerte por un lugar concreto del redondel.

Estas fases van alcanzándose de forma regulada tras los diversos encuentros entre el toro y el torero, picadores y subalternos. Todo el aparato de la corrida se construye alrededor de una secuencia temporal, y medida, de recursos de castigo a los que se somete al toro y que le llevan a un punto estático final, la muerte.

La tarde sigue un patrón paralelo, se divide en tres tercios: el primero, suerte de capa, se dedica a encarar al toro con una serie de pases para que éste vaya cansándose mientras el torero lo estudia. El segundo tercio es la suerte de banderillas, tiempo de hincarle los palos al

## BEATRIZ PENAS

toro en una zona determinada del cuello que es especialmente musculosa, así el toro empieza a perder sangre, debilitarse y ponerse a la defensiva, lo cual lo hace más peligroso. Tercero y último, el tercio de la suerte suprema, matar y morir.

En un artículo muy temprano de su carrera, Hemingway llama a la corrida «tragedia en tres actos». El artículo se titula «Bulfighting a Tragedy», y fue escrito para el semanario del *Toronto Star* (15 Sep. 1923, pág.15). El artículo dice que la violencia de la corrida va en aumento, que ésta se desarrolla por senderos de castigo incrementado paulatinamente. Hemingway reconoce que el sufrimiento es perceptible y por ello conduce a ciertos cuestionamientos y polémica que de otro modo no aflorarían a la superficie. La corrida de toros, por su transparencia icónica, que algunos pueden considerar brutal, proporciona a Hemingway un símbolo poderosos que éste integra en el conjunto de su obra, y sin cuya comprensión la tarea interpretativa de sus textos se ve «manqueé».

Hemingway admiró las corridas de toros desde el principio, porque, además de ofrecerle un patrón para la acción trágica de sus textos narrativos, ellas confunden la línea con la que cotidianamente dividimos el vivir de la experiencia y el arte. Del mismo modo, él, conscientemente, borró pronto esta frontera que separaba su literatura y su propia vida. Para Hemingway, especialmente en su segunda etapa de producción, la vida es arte, es tan convencional como el arte, así llega a escribir lo siguiente:

*«I didn't take my own life seriously any more, any one else's life, yes, but not mine. They all wanted something that I did not want and I would get it without wanting it, if I worked. To work was the only thing, it was the only thing that always made you feel good, and in the meantime it was my own damned life and I would lead it where and how I pleased.» (Hemingway, 1966:65).*

Nada más «naif» que creer en la «naturalidad» de la vida humana, quizá la única ocurrencia de ley natural tras el nacimiento es la muerte. Todo lo que vive ha de morir: las corridas, la guerra y la caza son hechos culturales que admiten abiertamente que ante el hecho natural de la muerte necesaria, pueden establecerse códigos que regulen otras instancias de muertes innecesarias, libres y artificiales. Del mismo modo se puede superar la muerte que trae consigo el paso del tiempo por medio de otro arte, el literario, que inmoviliza el recuerdo y que, a través de esta fijación, lo rescata del olvido.

En estos casos nos hallamos ante un intercambio en el que siempre se acaba perdiendo el caudal fluyente de la vida para poner en su lugar arte, en el cual sólo se mueven y se acumulan los signos sobre los signos. A través del interpretante artístico sigue, infinita, su progresión la semiosis, desde el paraíso edénico al cultural, de la inocencia al signo.

Por eso escribe Hemingway estas líneas en la que nos dice que escribir salva del olvido y de la nada y que el escritor necesita una buena memoria que le permita recordar los sucesos vividos para fijarlos, después, en su escritura:

*«I can't remember it. I can't remember Mr. J. P.'s face. And he's beautiful. I think about him and think about him but I can't see him. It's terrible. He isn't the way he looks in the photograph. In a little while I won't be able to remember him at all. Already I can't see him.  
You must remember him, Karl said to her. I can remember him. I said. I'll write you a piece some time and put him in»  
(Hemingway, 1966:244).*

El instante peligroso queda grabado en nuestro recuerdo y se convierte en momento histórico, memento y monumento, Hemingway no dejó de constatar esta realidad de la que deja constancia con humor en «The Green Hills of Africa».

## HEMINGWAY MODERNISTA (1925-1950)

*«It was here Dan had sat on a haystack one time waiting for a kudu to feed out in the edge of a patch of mealy-corn and a lion had stalked Dan while he sat and nearly gotten him. This gave us a strong historical feeling for the village of Kibaya.» (Hemingway, 1966:134).*

La historia, según Hemingway, está relacionada biunívocamente con la memoria y la tarea de escribir. Los escritores son en parte historiadores, pero aún más allá, los historiadores, cuando escriben sus tratados, también hacen literatura. De ello deja constancia nuestro autor en un hermoso pasaje de «The Green Hills of Africa» (1935). Hermoso y extenso porque desarrolla un símil largo como una alegoría. En este símil se recoge la comparación entre el mar y el mundo, movidos, el primero por la corriente del Golfo y el segundo por la Corriente del tiempo, que pone en marcha el mecanismo histórico.

Los historiadores, según este texto, se asemejan a los encargados de limpiar este mar capturando con sus pértigas los desperdicios que lo ensucian. Esta basura marina incluye objetos, seres y sistemas coyunturales de todo tipo a los que toca la corrupción y la muerte. Los desperdicios son una insignificancia dentro de la gran corriente inalterable de la historia:

*«And when, on the sea, you are alone with it and know that this Gulf Stream you are living with, knowing, learning about, and loving, has moved, as it moves, since before man, and that it has gone by the shoreline of that long, beautiful, unhappy island since before Columbus sighted it and that the things you find out about it, and those that have always lived in it are permanent and of value because the stream will flow, as it has flowed, after the Indians, after the Spaniards, after the British, after the Americans and after all the Cubans and all the systems of governments, the richness, the poverty, the martyrdom, the sacrifice and the venality and the cruelty are all gone as the high-piled scowl of garbage, bright-coloured, white-flecked, illsmelling, now tilted on its side, spills off its load into the blue water, turning it a pale green to a depth of four or five fathoms as the load spreads across the surface, the sinkable part going down and the flotsam of palm fronds, corks, bottles, and used electric light globes, seasoned with an occasional condom or a deep floating corset, the torn leaves of a student's exercise book, a well inflated dog, the occasional rat, the no-longer distinguished cat; all this well-shepherded by the boats of the garbage pickers who pluck their prices with long poles, as interested, as intelligent, and as accurate as historians: they have the viewpoint: the stream, with no visible flow, takes five loads of this a day when things are going well in La Habana and in ten miles along the coast it is as clear and blue and unimpressed as it was ever before the tug hauled out the scowl: and the palm fronds of our victories, the worn light of our discoveries and the empty condoms of our great loves float with no significance against one single, lasting thing, the stream.» (Hemingway, 1966:126-127).*

Historiadores y literatos son los encargados de recoger esta basura del tiempo, son «garbage pickers». Como hombre de letras, el propio Hemingway recoge en su obra esta basura representada por un sistema social determinado, los Estados Unidos de su época. Recoge lo insignificante, lo que no es permanente. Lo que permanece es otra América, eterna y natural, hecha de tierra y cielo, flora y fauna, que tiene más significado y prevalece.

Para Hemingway, el sufrimiento humano, la injusticia, la guerra y la muerte giran en la órbita de lo impermanente, pero ello no los hace más fáciles de sobrellevar o entender. Son fenómenos significativos para el ser humano individual aunque sean una insignificancia en el marco de lo duradero, la Historia o la Naturaleza que también llamamos Vida.

Esta polarización entre permanencia y duración, y el conflicto que se origina entre lo personal y lo trascendente, caben dentro de un esquema bergsonianos del tiempo y el recuerdo. La memoria individual, que se desarrolla sobre un tiempo personal, presta atención a la esfera de la experiencia superficial o aparente, sin embargo, la memoria trascendente apunta a la unicidad subyacente en la naturaleza exterior.

Otra aportación del filósofo, compartida también por otros modernistas (Wasserman, 1985:229), es su distinción, por una parte, entre un tiempo artificial, científico y cronológico,

## BEATRIZ PENAS

que se mide de forma espacio-lineal y se cuenta como una serie y, por otra, el tiempo recurrente, la duración en que se experimenta el flujo del cambio cualitativo.

La duración permite que el tiempo pasado penetre el presente, en la duración se sedimentan distintos momentos en una simultaneidad caleidoscópica y dinámica. El dinamismo que encierra la duración está en la base de la evolución creativa. Un autor consciente de la evolución inherente al ser humano, como Hemingway, difícilmente podrá apostar por la revolución. Desde este punto de vista, la modernidad de Ernest Hemingway del primer ciclo es indiscutible.

Es moderno y modernista. Observa, como los clásicos, el objeto externo con exactitud mimética, pero lo hace, y en esto se despega de ellos con los modernistas, con una conciencia múltiple que contempla, desde los múltiples niveles de la consciencia, las complejidades de mente y cuerpo, los instintos básicos en ambos y la necesidad del proceso cíclico de generación y degeneración que opera en la naturaleza y que incluye al ser humano, aunque a éste le duela.

V.V. Hlavsa (1985:23-43) resume los rasgos definitorios comunes a los representantes del modernismo: primero su tono irónico, que oculta y distorsiona la interpretación de la obra literaria y convierte al artista en un de(s)constructor según la terminología Derrideana, un desmontador de la convención literaria en la que está inscrito en su función de innovar.

Segundo, la tendencia a la fragmentación, unida, obviamente, a este efecto distorsionante. Añadiremos nosotros que la tendencia a la fragmentación se vio facilitada por la popularización del hallazgo freudiano de un método de interpretación que desveló técnicas de desplazamiento de énfasis (alteración de la representación física o verbal del objeto de interés), técnicas de condensación (compresión de significados en un mismo soporte de representación), técnicas de representación simbólica y técnicas de deformación (juego de palabras, retruécanos) que fueron muy útiles a los creadores del modernismo en general, y no sólo a los surrealistas.

La nueva conciencia desembocó en una ampliación de los ámbitos en que se movía el artista, en concreto el artista de la palabra, quien, así obtiene sanción de la ciencia para su experimentación, gana libertad técnica para manejar las palabras como herramienta, objetos útiles para la representación, signos explícitos que ayudan a componer un todo de significado.

Los modernos son todavía realistas porque ambicionan contener en sus obras la totalidad de la experiencia humana, y son todavía románticos por su intención de producir lo que Coleridge denominaba «a suspension of disbelief». Es decir, los presupuestos de los modernistas, en los que se incluye Hemingway, contemplan el texto del arte como una copia fiel, que imita la naturaleza y a la que se somete en la jerarquía del ser. Siguiendo este presupuesto, el arte es sierva de la naturaleza, la ficción es una realidad numérica, secundaria y dependiente de la realidad primera de la naturaleza y el fenómeno.

Otro rasgo distintivo de los modernistas es la tendencia a organizar su obra sobre patrones preexistentes y externos a ella, y además, a someter el sistema que están creando a otro sistema anterior, al que hacen referencia y del que «parasitariamente» extraen significado. Esta es la relación que une el *Ulysses* de Joyce con *La Odisea* y a los textos de Hemingway con la corrida de toros, entendida ésta como el metasistema subyacente en su obra de tema aparentemente no taurino, y como metatexto patente en la obra sintagmáticamente relacionada con los toros.

Detengámonos en este tercer aspecto para retomar nuestro argumento de líneas anteriores, la relación de la vida y la literatura de Hemingway con el esquema trágico de las

## HEMINGWAY MODERNISTA (1925-1950)

corridas de toros, e incluirlo en este marco de referencia que nos permite concluir que la corrida de toros fue no sólo tema explícito de una amplia porción de la obra hemingwaiana sino, además, patrón externo al que ajusta otra parte de su obra que no es abiertamente taurina.

Por todo ello llamamos al primer Hemingway modernista, a sabiendas de que

*verdaderos artistas, los verdaderos textos, no son casi nunca más que «más o menos» modernistas, «más o menos» postmodernistas, formalistas, simbolistas, realistas, surrealistas, políticamente comprometidos, estéticamente «puros», «experimentales», regionalistas, internacionales y todo lo demás».* (Barth, 1986:93).

Y le llamamos modernista para, así, ejemplificar su teoría sobre la historia aplicada al mismo Hemingway, a quien su genio indiscutible no libró de la tiranía de la época, sus métodos y estilos; a quien su esfuerzo por individualizarse en su labor creativa y en su muerte no le valió para despegarse del grupo en el que la corriente histórica lo mantuvo inmerso o sujeto como Sísifo a sus rocas.

## NUCLEO BIBLIOGRAFICO

- ASTRE, G. et al, *Hemingway*, Librairie Hachette, París, 1966.
- BAKER, C. *Hemingway: The Writer as Artist*, Princeton, N.J. 1972.
- BARTH, J. «*La literatura de la plenitud: la novela postmodernista*» en COY FERRER y G.<sup>a</sup> DIEZ (eds). *La novela Postmodernista Norteamericana: Nuevas Tendencias Narrativas*. SGEL-Educación, Madrid, 1986.
- CHACEL, R. *Teresa*, Bruguera, Barcelona, 1980.
- HEMINGWAY, E M. *Across the River and Into the Trees*, Charles Scribner's Sons, New York, 1950.
- HEMINGWAY, ERNEST M. *Death in the Afternoon*, Charles Scribner's Sons, New York, 1932.
- HEMINGWAY, ERNEST M. *Green Hills of Africa*, (1.<sup>a</sup> ed. 1935), Penguin Books, Harmondsworth, 1966.
- HEMINGWAY ERNEST M. *In Our Time*, Charles Scribner's Sons, New York, 1930.
- HEMINGWAY ERNEST M. *The Dangerous Summer*, Hamish Hamilton, London, 1985.
- HEMINGWAY ERNEST M. *The Garden of Eden*, Charles Scribner's Sons, New York, 1986.
- HEMINGWAY ERNEST M. *The Snows of Kilimanjaro*, en *The Fifth Column and The First Forty-nine Stories* (1.<sup>a</sup> ed. 1938), Heinemann/Octopus, London, 1977.
- HEMINGWAY ERNEST M. «*Bullfighting a Tragedy*», *Toronto Star Weekly*, 20 Oct. 1923:33.
- HLAVSA, V.V. «*The mirror, the lamp, and the bed: Faulkner and the modernists*», *American Literature*, 57, n.º 1, Marzo 1985: 23-43.
- HOTCHNER, A.E. *Papa Hemingway. A Personal Memoir*. Weidenfeld and Nicolson, London, 1966.
- KUNDERA, M. *El libro de la Risa y el Olvido*. Seix Barral, Barcelona, 1986.
- PARKER, D. *New Yorker*, 3, 29 Oct. 1927: 92-94.
- PEIRCE, CH. S. *Collected Papers*, Harvard Univ. Press, Harvard, 1976.
- PLIMPTON, G. «*An interview with Hemingway*». L. WELSHIMER (ed.) *Ernest Hemingway, Five Decades of Criticism*, Michigan S.U. Press, 1974.
- WASSERMAN, L. «*The music of Time: Henry Bergson and Willa Cather*», *American Literature*, 57, n.º 2, Mayo 1985:226-239.