



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Bryce Echenique, A. (1963). *Función del diálogo en la narrativa de Ernest Hemingway* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título:

Función del diálogo en la narrativa de Ernest Hemingway

Autor:

Alfredo Bryce Echenique

Año:

1963

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Bachillerato

**Palabras
claves:**

Ernest Hemingway, narrativa norteamericana, objetividad narrativa, diálogo, prosa.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Bryce Echenique, A. (1963). *Función del diálogo en la narrativa de Ernest Hemingway* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

Tesis sobre la obra de Ernest Hemingway, específicamente centrado en la importancia del diálogo en sus cuentos y novelas. El autor del estudio, Bryce, analiza detenidamente cómo el diálogo evoluciona a lo largo de la obra de Hemingway y se convierte en un elemento crucial de su estilo narrativo. Bryce destaca algunas de las obras más conocidas de Hemingway, como "*Campamento indio*", "*Los asesinos*", "*Las nieves del Kilimanjaro*", "*Fiesta*" y "*Adiós a las armas*". También se menciona la técnica del iceberg de Hemingway, que implica sugerir mucho más de lo que se expresa directamente. Bryce destaca la importancia de Hemingway en la renovación de la literatura norteamericana y cómo su estilo fue ampliamente reconocido y popularizado.

Palabras Clave: Ernest Hemingway, narrativa norteamericana, objetividad narrativa, diálogo, prosa.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

FACULTAD DE LETRAS



FUNCION DEL DIALOGO EN LA NARRATIVA DE
ERNEST HEMINGWAY

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE BACHILLER EN LETRAS
EN LA ESPECIALIDAD DE LITERATURA

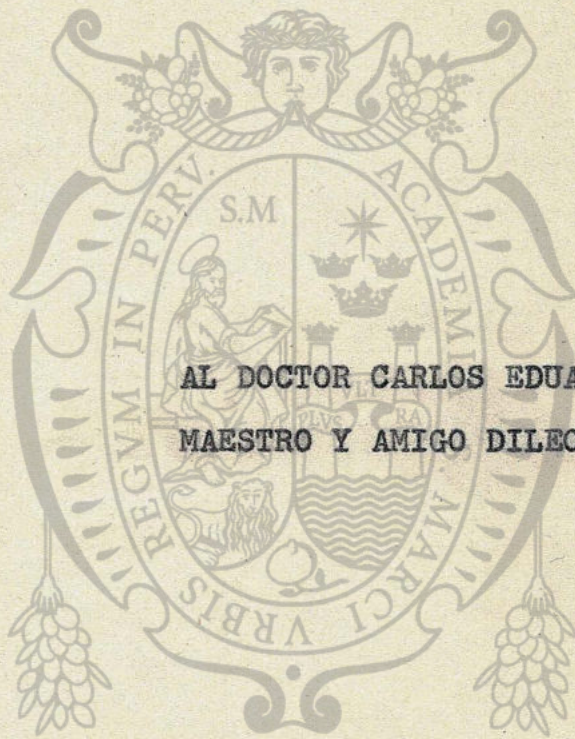
PRESENTADA POR

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

LIMA - PERU

1963





**AL DOCTOR CARLOS EDUARDO ZAVALA,
MAESTRO Y AMIGO DILECTO.**





INTRODUCCION.

Presento a la consideración del Jurado la siguiente tesis, en la que estudio el diálogo en gran parte de los cuentos y novelas de Hemingway, o sea, uno de los aspectos más interesantes de su narración.

Hasta hace poco más de cuarenta años, el público europeo culto sabía poco de la literatura norteamericana. Sólo Edgar Allan Poe, a través de las traducciones de Baudelaire, y Walt Whitman, estudiado por Jean Catel y Leon Bazalgette, eran bien conocidos especialmente en Francia. Henry James era visto como una estrella menor, debido más que nada a las relaciones que conservaba en Europa. O' Neill y Eliot maduraban todavía con cierto silencio.

En cuanto a un público más popular, éste conocía a James Fenimore Cooper y su novela El último de los mohicanos; y también La cabaña del tío Tom, de Harriet Beecher Stowe, y los libros de Jack London, tales como El mexicano. Las series de Tarzón, a cuyo autor Edgar Rice Burrows no se solía citar, se vendían por millones en el mundo entero. Pero el resto de la producción literaria norteamericana no llegaba a manos del lector europeo, y lo que es más, era desconocida por la crítica.

A partir de la primera guerra mundial, sin embargo, asistimos a un despertar de los intelectuales franceses por los escritores norteamericanos. Muchos de éstos ven sus obras traducidas y publica-

das en importantes revistas parisienses. Otros, como Gertrude Stein, fueron objeto de estudios firmados por Sartre, Malraux, etc.

Este interés, que había comenzado con tentativas aisladas de algunos escritores, aumenta hasta convertirse en una verdadera pasión. El fin de la segunda guerra mundial señala el apogeo de la literatura norteamericana. Es así como vemos que escritores franceses tan importantes como Sartre, Malraux, y Camus, asimilan las técnicas narrativas de Hemingway, Dos Passos, Faulkner y Caldwell, para renovar la novela francesa.

El crítico John Brown al estudiar la novela norteamericana contemporánea, señala los contactos directos y las influencias dejadas por escritores de esa nacionalidad, sobre sus colegas franceses. Entre ellas, cabe citar la siguiente que se refiere a Camus:

"Albert Camus, sobre todo al comienzo de su carrera literaria, sufrió la influencia de los procedimientos de Hemingway. L'etranger (El extranjero), a pesar de sus cualidades específicamente francesas, implica claramente el deseo de escribir un libro 'a la americana', duro, objetivo, directo, poblado de personajes a quienes 'suceden muchas cosas'. Naturalmente el cuadro y el tono de L'etranger son clásicos, puesto que son los mismos que la Princesse de Cleves o que Adolphe; pero, aún así, Camus pone en escena un tipo nuevo en la literatura francesa: el hombre que carece de vida interior y que se busca una. Por este aspecto Camus exhibe un tipo ca-


racterístico de la literatura norteamericana contemporáneo".*

Indudablemente, el éxito de los escritores norteamericanos no es enteramente de origen artístico. Se debe también al papel preponderante que los Estados Unidos asumen en la vida internacional, a partir de las dos guerras mundiales de este siglo, y al paulatino conocimiento de América por Europa.

Un escritor como Hemingway se presentaba ante los ojos europeos más como un hombre de acción que como un literato o un intelectual. Además, él había dejado de ser un "protegido" de la literatura inglesa. Por este tiempo, el escritor norteamericano se iba independizando de la "madre patria", que hasta entonces era la Gran Bretaña, y fue allí, precisamente, donde logró imponer sus libros. Los autores de esta proeza fueron hombres de la talla de Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Caldwell y Dos Passos. Sus precursores fueron los llamados "abuelos del siglo XIX", a los que me referiré brevemente en esta tesis. Hemingway reconoce su deuda para con aquellos autores, y cita sobre todo a Mark Twain como a un inspirador de su obra narrativa.

Nuestro autor fue, precisamente, el más popular entre los

*John Brown, "Presencia de la literatura norteamericana," Panorama de la literatura norteamericana contemporánea. Eduardo Caballero Calderón, tr., Colección Panoramas (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1956), p. 15.



que llevaron la novela norteamericana a un primer plano mundial. Fue el más imitado, dentro y fuera de su país, y su estilo fue mundialmente reconocido. Gran parte de esa fama se debió a su técnica narrativa. Así también lo entendieron quienes le otorgaron el premio "Nobel" de Literatura, elogiando "su poderoso estilo y su maestría en el arte de la narración moderna".

Estudiar el lenguaje que hizo famoso a nuestro autor sería materia de un trabajo de gran amplitud, muy difícil de completar satisfactoriamente en las circunstancias actuales, en que la bibliografía respectiva no es voluminosa. Me propongo, pues, estudiar parcial y brevemente un aspecto estructural de los cuentos y novelas de Hemingway: el diálogo. Doy, sin embargo, algunas notas sobre otros campos narrativos, para ubicar mejor el diálogo.

Este elemento fue tal vez el más valioso entre los utilizados por Hemingway para lograr objetividad en el relato. Casi no hay obra del autor en que no esté realizado. Es posible observar cómo su jerarquía es gradual en sus narraciones. Desde ligeras inclusiones de él, en los primeros años, hasta llegar a abarcar casi la totalidad del cuento o relato, mediante innovaciones en el uso, que demuestran la preocupación del autor por este elemento. Nosotros seguiremos, cronológicamente, las novedades consignadas, observando los alcances y limitaciones halladas en la utilización del diálogo. Es interesante anotar que algunos de los otros procedimientos del autor (el uso de las reiteraciones, por ejemplo), están también incluidos y son visi-

bles en el diálogo.

Quiero dejar establecido que en la realización de este trabajo, he dado mayor importancia al estudio del diálogo en los cuentos que en las novelas. He dejado un tanto de lado a estas últimas, porque, salvo una o dos, ellas no traen nuevos aportes en este campo. A lo más consignan lo ya logrado en un cuento. Fiesta, Por quién doblan las campanas, y El viejo y el mar, son las excepciones. Sobre todo la última ofrece novedades que justifican y hacen necesaria su inclusión en un trabajo de esta índole. Numerosos críticos han visto lo mejor de la producción de Hemingway en sus cuentos. Sus obras de mayor extensión, por extraña coincidencia, tienden a desintegrarse, y es posible considerarlas como un conjunto de episodios que tal vez tengan existencia propia:

"Con seguridad no sería ni arriesgado ni inexacto-dice Francesco Paolini- encontrar lo mejor de Hemingway en sus cuentos- más precisamente en un cierto número de ellos que varía entre veinte y cincuenta páginas, con bastante espacio en blanco en las porciones dialogadas. Podemos, aún reconocer en estos relatos una especie de 'Hemingway en su estado más puro', y construir con 'Las nieves del Kilimanjaro', 'La corta vida feliz de Francis Macomber', 'Mi padre', 'El invicto', 'Los asesinatos', 'Cincuenta de a mil', 'El jugador, la monja y la radio', 'La capital del mundo', conjuntamente con unos pocos más y, finalmente, con la novela El viejo y el mar, un com

pleto y bien definido 'mundo de Hemingway', armonioso en sus partes y simétrico en el sentido clásico de la palabra".**

En el primer capítulo de esta tesis señalo el camino que abrieron los precursores de nuestro autor, y anoto las principales características narrativas. Además, estudio el diálogo en sus primeros cuentos, y en una de sus primeras novelas. Luego, en el segundo capítulo, doy algunos ejemplos de cómo este diálogo ayudó a Hemingway en su búsqueda de nuevas dimensiones para la prosa. El tercer capítulo contempla aquellas obras en las que más utilizó el diálogo, pero también las limitaciones que derivaron de su uso frecuente, y que obligaron al autor a realizar un balance con los demás elementos de la narración. Finalmente, en el cuarto capítulo anoto la aparición del monólogo en cuentos y novelas, y un propósito del autor de acercarse a la vida interior de sus personajes, culminando con el estudio de El viejo y el mar, en que se da un contrapunto entre el diálogo, el monólogo y los demás elementos de la narración.


**Pier Francesco Paolini, "The Hemingway of the Major Works," Hemingway and his Critics. Carlos Heard Baker, ed. (New York: Hill and Wang, 1961), p. 131.



APRENDIZ Y MAESTRO.

En 1923 Ernest Hemingway publicó un pequeño libro, Tres cuentos y diez poemas, aparecido en Dijon, y a cargo de la Contact Publishing Company. Esta fue su primera obra editada y, si bien los poemas carecían de genialidad, los cuentos, por su parte, dejaron entrever algunas virtudes, entre las que destacaba una fría precisión en la narración de los hechos. Un año después, en 1924, ya había un crítico, por lo menos, que descubría en el joven escritor rasgos de aquel estilo que lo haría famoso. Era Edmund Wilson, quien dijo:

"Los poemas del señor Hemingway no son particularmente importantes, pero su prosa es de primera calidad. Debe ser considerado como el único autor norteamericano salvo uno (Sherwood Anderson), que ha senti-



do el genio contenido en Tres vidas, el libro de Gertrude Stein, y que ha sido influenciado por él. Se puede afirmar, por cierto, que la señora Stein y los señores Anderson y Hemingway forman una escuela por ellos mismos. La característica de esta escuela es una ingenuidad en el lenguaje, que a menudo pasa al coloquialismo del personaje del cual se está tratando".¹

En dicho libro de 1923, Hemingway recogió su primer cuento escrito en 1921, "Up In Michigan" ("Allá en Michigan"), estando en París. Posteriormente volvió a incluirlo en In Our Time (En nuestro tiempo), aparecido en 1925. La importancia de "Up In Michigan" es que allí Hemingway hizo por primera vez uso del método de composición que abarcaría, cada vez más perfeccionado, toda su obra. Este se refería principalmente al tratamiento de la prosa, aunque aparecían ya algunas particularidades en el diálogo.

¿Cuál era esta manera de escribir? Hemingway se apartó de la corriente tradicional representada por la literatura inglesa, a la cual habían imitado los escritores de su patria durante siglos. Morton Dauwen Zabel señala este hecho:

"Los primeros siglos de la literatu-

¹ Edmund Wilson, "Emergence of Ernest Hemingway, " Hemingway and his critics. Carlos Heard Baker, ed. (New York: Hill and Wang, 1961), p. 57.

"Este mundo se salva por la forma. Para escapar 'la falta de sentido de un mundo sin valores', hay una manera mejor que la ebriedad o la satisfacción sensual. Es la creación. Aquí Hemingway reencuentra a Proust. Este último buscó que rodear las cosas más simples con anillos de estilo maravilloso'. Hemingway, por su parte, depende menos de las imágenes. Su estilo es objetivo y desnudo. Describe los peores horrores con sobriedad clásica. La restricción al describir lo monstruoso es, precisamente, aquello en que consiste el estilo. Como al deportista que hace su gesto de fuerza con gracia, así, Hemingway, (buscando pintar la 'oscuridad del mediodía', tal como parece ser el universo ante sus ojos), ha encontrado un estilo tan limpio y duro, en palabras de Ford Madox Ford, como guijarros sacados del arroyo."³

En su búsqueda de objetividad Hemingway, cuyo oído para captar las palabras más efectivas fue grande, se lanzó desde su primera obra al uso de palabras simples y comunes y hasta, cuando fuera posible, las de menos sílabas.

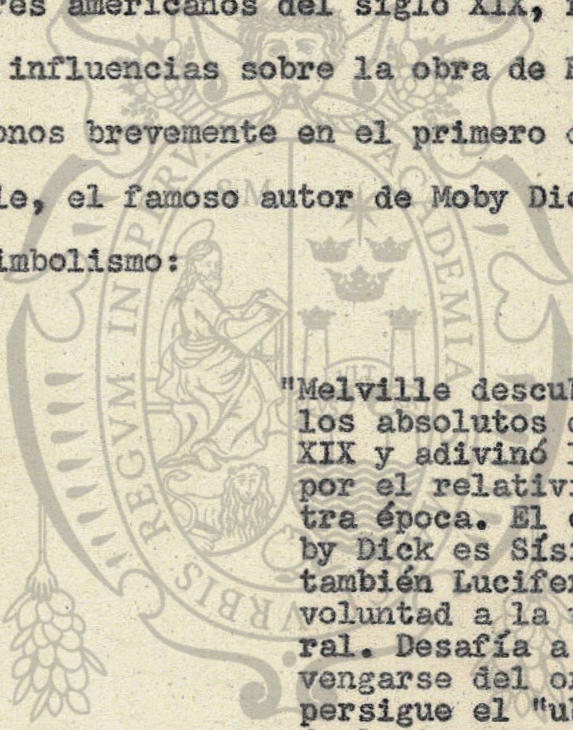
¿Quiénes fueron sus maestros? La literatura norteamericana, como se comprende, no comenzó en forma casi espontánea con autores tales como Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Dos Passos, Wolfe, y el propio Hemingway. Tenemos, pues, que ir un poco más atrás para hallar a

³ André Maurois, "Ernest Hemingway," Hemingway and his critics. Carlos Heard Baker, ed. (New York: Hill and Wang, 1961), pp. 53-54.

los precursores del siglo XIX, muchos de los cuales han influido notablemente en la formación de los novelistas contemporáneos.

En la escena de la historia, donde según las tendencias y las necesidades, los faros de cada época dejan a los unos para aclarar a los otros, son Melville, Hawthorne, Twain, Howells y James, quienes entre los autores americanos del siglo XIX, retienen nuestra atención como posibles influencias sobre la obra de Hemingway.


Detengámonos brevemente en el primero de los autores citados, Herman Melville, el famoso autor de Moby Dick, libro éste lleno del más profundo simbolismo:



"Melville descubrió la quiebra de los absolutos del fin del siglo XIX y adivinó la angustia creada por el relativismo moral de nuestra época. El capitán Ahab de Moby Dick es Sísifo, es Prometeo y también Lucifer que osa oponer su voluntad a la voluntad sobrenatural. Desafía a los dioses, quiere vengarse del orden establecido, y persigue el "ubris" de los héroes de la tragedia griega."

Según el novelista inglés D.H. Lawrence, el personaje del capitán Ahab representa el "apocalipsis de nuestra civilización" Pues

⁴ John Brown, "Fuentes de la literatura americana contemporánea," Panorama de la literatura norteamericana contemporánea. Eduardo Caballero Calderón tr., Colección Panoramas (Madrid: eds. Guadarrama, 1956), p. 41.



bien, para poder expresar una visión semejante, Melville necesitó de una lengua poética que superara los patrones establecidos por la corriente tradicional, seguida por la literatura americana, hija de la inglesa. Hasta qué punto lo logró, no es materia de esta tesis. Pero si podemos afirmar que el lenguaje de este autor es, a la vez, riguroso y lírico. Riguroso (y esto nos hace pensar en Hemingway), porque cuida muy bien de hacer el inventario de los elementos con que narra, ya que a través de ellos pretende mostrarnos su mundo. Además, cuando la ocasión así lo exige, es detallista al máximo y describe minuciosamente cada gesto de sus héroes. Es un lenguaje lírico, porque emplea la descripción realista solamente para crear un clima que sobrepase al realismo, (en esto nos recuerda aún más a Hemingway).

A pesar de su retórica (el lenguaje de Melville es a menudo abundante, oratorio y excesivo), este autor ha tenido una gran influencia entre los escritores americanos de la actualidad, especialmente entre los maestros de un arte "objetivo" como lo fué Hemingway, entre los "artesanos" de la literatura, y sobre todo entre aquellos que pretenden, a decir de John Brown, "un maridaje entre la novela y la poesía".

Según Hemingway, sin embargo, es Mark Twain quien ha tenido una influencia decisiva sobre su obra, y a quien él considera el padre de toda la literatura americana contemporánea. Huckleberry Finn es "el mejor libro que hemos tenido", afirma nuestro autor.

Mark Twain explotó todos los recursos del lenguaje popular

de su país con la finalidad de crear un estilo hablado. Sus libros están llenos de imágenes extraídas de la vida cotidiana y de modismos. De éstos, una gran parte nunca ha envejecido. Hace hablar a sus personajes tal como lo harían en la vida real y cuando sus obras se leen en voz alta, da la impresión de que alguien estuviera hablando. Los relatos de Mark Twain han quedado como fuente viva en la que deben numerosos escritores americanos de la actualidad.

Nathaniel Hawthorne y Henry James dejan también alguna huella en la obra de nuestro autor, especialmente en lo referente al cuidado por la redacción, que da a sus obras calidad poética. Morton Dauwen Zabel señala claramente la importancia de Hawthorne en la historia literaria de su país, cuando dice:

"....su sentido artístico escrupuloso es el que eleva su obra por encima del didactismo y la pedantería tan populares en su época y el que hizo de ella la primera obra auténticamente artística en el campo de la novela. Sus relatos breves cumplen los requisitos que exigía Poe para este tipo de literatura: cada uno de ellos concentraba una impresión única y total de estado de ánimo y de idea. Cada uno de ellos es, de algún modo, una fábula que alcanza una validez simbólica..... Pero el Hawthorne esencial existe ya en sus cuentos breves; éstos muestran las fuentes germinales de su dominio de las formas más extensas y señalan inequívocamente la dirección que había de seguir en el futuro una rama importante de

la literatura americana"⁵

Por otra parte numerosos críticos están de acuerdo en señalar a Henry James, como el autor de quien proceden muchas de las ideas que Hemingway puso en práctica más tarde. James se consideraba un realista en el sentido de que el arte debería estar firmemente basado en la vida. El arte, para él, era una forma autónoma de conocimiento, al igual que la ciencia o la filosofía. La estructura de la ficción era orgánica, y las verdades que revelaba estaban implícitas, antes que explícitas. La producción artística debía llevarse a cabo en función tanto del intelecto, como de las emociones. De tal manera el efecto obtenido sería similar al que se logra de situaciones realmente vividas.

Con respecto al cuento, James enseñaba que éste debería considerarse como un todo orgánico, cuyos elementos no deben valer por sí solos, sino en cuanto contribuyen al efecto total y final del mismo.

Es interesante recalcar que James se formó literariamente en Europa. Su llegada a ese continente se produce en 1869, trabando contacto inmediatamente con Flaubert, Zola, Maupassant, Daudet y Turguenev. James aprendió en París que la literatura es un oficio que re

⁵Morton Dauwen Zabel, "El arte de la novela en los Estados Unidos" Historia de la literatura Norteamericana (Buenos Aires: Ed. Losada, S.A., 1950), pp.530-531.



quiere un esfuerzo conciente, y desde entonces se dedicó a su arte con firme vocación. Tal vez si la innovación más importante que realizó en el campo de la novela (no sólo americana, sino internacional), fue la rigurosa construcción que dió a sus relatos, y el haber integrado y registrado, mediante el análisis psicológico, las vibraciones más suaves y significativas del mundo exterior. Autores como Hemingway no hubieran escrito algunos de sus libros, si no hubieran aprendido las lecciones de un oficio perfeccionado por Henry James.

Cabría citar también, entre otros precursores de Hemingway, los nombres de Stephen Crane, Theodore Dreiser y William Dean Howells. Ellos, al igual que James, conocieron profundamente la literatura francesa de la época, y podemos afirmar que las fuentes mismas del naturalismo norteamericano son francesas. Frank Norris y Howells, que fueron los teóricos de esta escuela en los Estados Unidos, se inspiraron en las ideas y las obras de Zola y Maupassant. El propio Hemingway reconoció más de una vez, la influencia de Flaubert en su arte, influencia ésta que se refiere al sentido de disciplina y a la búsqueda paciente de la palabra exacta, aunque sin seguir al pie de la letra el consejo del excesivo rigor técnico que desvía al artista hacia la elaboración misma, "al taller", de dicha obra.

Tal vez el mejor dotado entre los escritores de la primera generación naturalista norteamericana fue Stephen Crane, autor de la novela Maggie, muchacha de las calles, inspirada en L'Assommoir de Zola. Su vida de escritor la dedicó al método de la observación minucio

sa y precisa, que dió por fruto una prosa de primera categoría. El cuento, tipo de literatura novelesca en el que Estados Unidos se mostró pronto prolífico y fértil, reconoce en Crane a su maestro. "The Open Boat" ("El barco aparejado"), figura en casi todas las antologías y ha servido de orientación decisiva a los cuentistas de tendencia naturalista. Hemingway, Steinbeck, Caldwell y otros contemporáneos le deben mucho. Robert Spiller deja en claro la posición de Crane en la historia literaria de su patria, cuando afirma:

"Unos veinte cuentos y otras novelas, entre ellas Maggie, muchacha de las calles (1892), llevan el sello del genio y, en conjunto, indican dirección y método a escritores como Hemingway, Faulkner y otros que no habían de aparecer, al menos por un cuarto de siglo"

William Dean Howells, amigo de Mark Twain y Henry James, dedicó gran parte de su vida a la novela y a la crítica, en su afán de sacar a la literatura novelesca americana de sus crudezas y simplicidades. Fue el orientador de una nueva generación de escritores entre los años 1870 y 1910. Lo que él logró, fue consolidado y asegurado por Theodore Dreiser, autor entre otros libros de Sister Carrie, quien nacionalizó el gran ejemplo de Henry James y sometió la búsqueda de

⁶ Robert Spiller, Historia de la literatura norteamericana (Buenos Aires: Ediciones La Reja, 1957), p. 154.

valores de Howells a la práctica del estilo y el método. Dreiser señaló el camino a una nueva generación de talentos que comenzaron a aparecer durante la guerra de 1914-1918 y que, después de ella, llegaron a ser los guías reconocidos de un nuevo impulso y una nueva dirección en el arte imaginativo de los Estados Unidos. Era el momento de la "generación perdida", como la llamó Gertrude Stein. Era el momento de "Tierra desolada", tal como la definió T.S. Eliot en su célebre poema de 1922.

Entre los escritores contemporáneos que han influenciado directamente en Hemingway, podemos citar a Sherwood Anderson, Ring Lardner y Gertrude Stein. El primero de estos tres, un tanto olvidado por la crítica y los lectores de hoy, fue ante todo un cuentista. Su huella se halla en los primeros relatos de nuestro autor, sobre todo en "Allá en Michigan". Sin embargo, años más tarde sería el propio Hemingway el encargado de criticar duramente la obra de Anderson, rebelándose contra su ingenuidad y exceso de confianza en la bondad de la naturaleza humana, la cual, luego de la primera guerra mundial, parecía extremadamente sentimental y falsa. Quien antes había sido su admirador y amigo, lo acusaba ahora de no poseer la "profundidad de sentimiento" que se le atribuía y de engañar al público. "Si un hombre escribe con suficiente claridad cualquiera puede ver si miente", solía decir Hemingway.

La obra de Ring Lardner, quien para muchos no fue más que un periodista deportivo, un humorista dotado de un agudo sentido del

"argot", es otra de las fuentes en que Hemingway bebió. Lardner ha sido considerado a menudo como uno de los mejores ejemplos del estilo llamado vagamente "americano", estilo frío, sin adornos, oral y de ritmo nervioso; en dos palabras: un estilo que busca la objetividad. No interviene nunca en lo que escribe, no juzga ni comenta y conserva siempre un tono frío y apartado. Estamos ya muy cerca de Hemingway. Se ha dicho que una mujer, Gertrude Stein, enseña los secretos del arte de escribir a nuestro autor. Ella, que vivía en París rodeada de escritores, pintores, etc., y que había traducido cuentos de Flaubert, conoce al joven Hemingway llegado en 1921 a esa ciudad, con el firme propósito de "aprender a escribir". En el departamento de la señorita Stein, el novel artista conoce a James Joyce y lee con admiración Ulises. Ezra Pound también se halla presente y sus consejos ayudan al aprendiz.

"Sería difícil-dice Robert Spiller- de terminar con exactitud lo que significó para él (Hemingway) como artista la influencia de Gertrude Stein. Quizá haya sido simplemente el nuevo concepto del poder del lenguaje y, de su aprovechamiento que provenía de James Joyce y del grupo internacional de París en forma general, lo que libró a Hemingway de los convencionalismos de la novela que de otro modo pudo haberlo coartado. De ellos pudo haber aprendido el valor de la palabra y de la frase como símbolos inmediatos de la experiencia eminentemente personal intensa y momentánea, y no como ins

trumentos disciplinados por la gramática y retórica normativa." ⁷

Lo que resulta innegable es que Hemingway aprovechó las enseñanzas recibidas, cualesquiera que éstas fueran, hasta que, convertido en escritor, se lanzó a la tarea de producir su obra.

Más tarde, sin embargo, se burló de su supuesta maestra diciendo que ella sólo había aprendido a escribir bien, después de leer Adiós a las armas.

Desde su primer relato Hemingway se alejó bastante del cuento "clásico". Este tendría como base una abundancia de narraciones y descripciones que servían como base para la exacta fijación del pensamiento propio, y su desarrollo en la mente del personaje. Tal cosa se realizaba mediante el análisis extenso del pensamiento, dudas y actividades externas de ese personaje, que podía ser también el narrador. Extensas narraciones en lenguaje bastante alejado del convencional, diálogos brevísimos en lenguaje que poco o nada tomaba del coloquial, y largas explicaciones posteriores a cada enunciación del personaje, caracterizaban este estilo tradicional.

Sigamos, pues, con "Up in Michigan", que deja entrever los firmes propósitos de su autor por romper con todo lo que le antecedió, acercándose más a la verdad de lo que se pretendía narrar. Veamos las

⁷ Robert Spiller, Historia de la literatura norteamericana (Buenos Aires: Ediciones La Rreja, 1957), p. 197.

características de este cuento. Se inicia con tres breves párrafos: el primero de ellos nos presenta al personaje masculino con los datos necesarios para la acción del cuento:

"Jim Gilmore vino a Hortons Bay desde el Canadá. Jim era bajo y oscuro con grandes bigotes y grandes manos. Era un buen herrador y no parecía ser un herrero aún cuando llevaba puesto su mandil de cuero. Vivía en los altos de la herrería y tomaba sus comidas donde D.J. Smith."

Luego, en el segundo párrafo, hace lo mismo con la protagonista:

"Liz Coates trabajaba para los Smith. La señora Smith, que era una mujer muy alta y limpia, decía que Liz Coates era la muchacha más limpia que había visto. Liz tenía buenas piernas y siempre llevaba limpios mandiles de guinga y Jim también había notado que su pelo estaba siempre muy pulcro por detrás. A él le gustaba su cara porque era muy alegre pero nunca pensaba en ella".⁸

El tercer párrafo fija las relaciones entre ambos personajes:

⁸ Ernest Hemingway, "Up In Michigan," The Short Stories of Ernest Hemingway (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), p. 81.

⁹ Ibid., p. 81.

"A Liz le gustaba mucho Jim. Le gustaba la manera como caminaba desde la tienda y a menudo se acercaba a la puerta de la cocina para observarlo partir calle abajo. Le gustaba su bigote. Le gustaba lo blanco que eran sus dientes al sonreír. Le gustaba mucho que no pareciera un herrero. Le gustaba muchísimo que a D.J. Smith le gustara Jim. Un día descubrió que le gustaba la forma en que sus pelos eran negros en sus brazos y lo blancos que eran encima de la oscura línea cuando se lavaba en la palangana que había fuera de la casa. Gustar de aquello le producía una sensación extraña." ¹⁰

Observemos cómo, mediante una breve enunciación, el autor nos revela el sentir de Liz, por Jim: "...A Liz le gustaba mucho Jim". Luego, mediante una enumeración de cualidades físicas de Jim, notamos cómo ese sentir se ahonda, hasta que "Gustar de aquello le producía una sensación extraña."

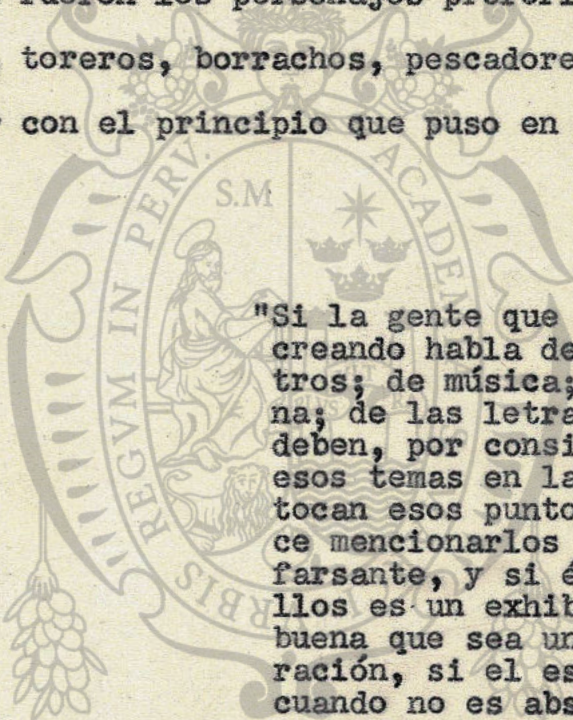
En el citado párrafo enunciativo, abundan las repeticiones que sirven para darnos la idea exacta de lo que el autor ha querido expresar.

La puntuación es muy importante. Las oraciones son breves y, a los más, vienen enlazadas por la conjunción "y". El verbo es siempre el mismo, o sea "gustar", pero mediante el uso de ese mismo verbo solo, primeramente, luego acompañado de "mucho", y por último de "mu-

¹⁰ Ibid., p. 81.

chísimo", deja entrever una afectividad cada vez mayor por parte de la protagonista.

Estos párrafos dan una idea de absoluta sencillez, ya sea en el lenguaje, en la vida de los personajes, en sus almas o en el ambiente que los rodea. El vocabulario pertenece a seres bastantes primitivos y rudos, que fueron los personajes preferidos de Hemingway: boxeadores, jinetes, toreros, borrachos, pescadores, etc. El autor no hace más que cumplir con el principio que puso en práctica en todas sus obras:



"Si la gente que el escritor está creando habla de los antiguos maestros; de música; de pintura moderna; de las letras, o de ciencia, deben, por consiguiente, hablar de esos temas en la novela. Si nunca tocan esos puntos y el autor los hace mencionarlos en la novela, es un farsante, y si él mismo habla de ellos es un exhibicionista. Por más buena que sea una frase o una comparación, si el escritor la inserta cuando no es absolutamente necesaria e irremplazable, está malogrando su trabajo por vanidoso. La prosa es arquitectura y no decoración interior. La época del barroco ha terminado"¹¹

En el cuarto párrafo de "Allá en Michigán" hay cierto len-

¹¹Ernest Hemingway, Death in the Afternoon (New York: Charles Scribner's Sons, 1932), p. 191.

guaje periodístico: brevedad, precisión, criterio informativo, desprovisto de todo comentario del autor:

"Hortons Bay, el pueblo, era tan sólo cinco casas en la carretera entre Boyne City y Charlevoix. Allí estaban el almacén general y oficina del correo, con un elevado falso frente, y tal vez si una carreta amarrada delante, la casa de los Smith, la casa de los Stoud, la casa de los Dillworth, la casa de los Horton y la casa de los Hoosen. Las casas estaban entre una gran arboleda de olmos y la carretera era muy arenosa. Había tierras de cultivo y bosques en ambas direcciones de la carretera. Subiendo por la carretera estaba la iglesia Metodista y bajando por la carretera, en la otra dirección, estaba la escuela del pueblo. La herrería estaba pintada de rojo y frente al colegio"¹²

Pero la verdadera innovación de Hemingway está en el uso del diálogo, que adquirirá en sus obras características muy propias. "Fuera de temporada", perteneciente a la colección de Tres cuentos y diez poemas, es útil para el estudio de la época de aprendizaje del autor. El efecto emotivo que produce el cuento entero ha sido creado tanto por aquello que nos ha sido dicho, como por aquello que se ha omitido. En resumen, la historia nos informa acerca de una joven pareja dispuesta a salir a pescar truchas, acompañadas por un guía bastante sim-

¹²Ibid., pp. 81-82.



plón y algo borracho. La pesca está prohibida en el lugar, pero Peduzzi, el guía, insiste en que no habrán dificultades. El hombre está deseoso de pescar, en cambio su mujer prefiere regresar al hotel. Estando en la orilla del río, el hombre descubre que se ha olvidado del plomo para hundir su cordel. El guía, entonces, le pide dinero para comprar alimentos y plomo a fin de que los tres puedan ir de pesca el día siguiente. El joven le da cuatro liras, pero le dice que tal vez no saldrá de pesca, después de todo.

Lo esencial del cuento, sin embargo, está en la relación entre el hombre y la mujer, y la manera como nos es revelada a través de la acción y el diálogo. Estamos en una atmósfera de tensión; hay algo que no marcha bien entre la joven pareja. Hemingway crea el ambiente de tirantez, paso a paso, con gran sutileza.

Cuando encontramos por primera vez a los personajes, el guía está de acuerdo en que la mujer debe seguirlos (a ambos hombres) a algunos pasos de distancia, y llevando las cañas de pescar. Luego pide a la mujer que los alcance y les haga compañía, a lo que ella obedece sólo después que su pareja le ha gritado algo. Está implicado que ella no entiende el lenguaje y que por lo tanto se siente algo disminuida. En el café-bar a que llegan, Peduzzi, el guía, pide dinero para comprar "marsala", y el hombre pide tres vasos, colocando uno delante de su esposa:

"Te conviene tomarlo-le dijo-. Tal

vez te encuentres mejor.
Ella observó la bebida. Su joven esposo fue hasta la puerta con el vaso para Peduzzi, pero no lo encontró.
-No sé donde está-dijo al volver al mostrador.
-El quería un cuarto-le advirtió su mujer."¹³

El hombre ordena un cuarto de litro, pidiendo a la muchacha de servicio, que añada su propio vaso y el que había llenado para Peduzzi. No hay, sin embargo, una sola referencia al vaso de su esposa, el cual ha sido olvidado y suprimido. Permanece en la mesa sin ser tocado, pero a la vez va asomando gradualmente en nuestra conciencia:

"Lamento tu disgusto, Tiny-dijo el marido.- Estoy arrepentido de lo que dije durante el almuerzo. ;Y pensar que los dos estábamos yendo al mismo sitio por distintos caminos!
-No tiene importancia. No te preocupes.
-Hace mucho frío, ¿eh? ¿Por qué no te pusiste otro sweater?
-Tengo puestos tres sweaters."¹⁴

Por detrás de las disculpas bastante convencionales del hombre, se abren las profundas grietas de incompatibilidad y resentimiento de la mujer. No se nos expresa nunca las causas del pleito conyugal, pero podemos darnos cuenta de su gravedad. Más tarde, se unen

¹³Ernest Hemingway, "Fuera de temporada", Los premios nobel de literatura. Juan G.de Luaces, Manuel Blancafort, trads.(Barcelona:Ediciones G.P.,1961), p. 115.

¹⁴Ibid., p. 115.

nuevamente con el guía, y luego de otro diálogo bastante parco y cuidadosamente controlado, la mujer regresa sola. La expedición fracasa. Cuando el hombre paga al guía las cuatro liras que le corresponden, notamos, sin que sea necesario que nos lo digan, una desaprobación total de parte de la mujer y, además, adivinamos que el guía se emborrachará con el dinero:

"Hasta las siete, caro Odiño mientras daba unas palmadas a su acompañante-. A las siete en punto.

-¿Quién sabe si iré? -dijo el hombre joven, guardándose la cartera en el bolsillo.

-¿Cómo?-exclamó Peduzzi.- Llevaré peces para cebo, signor, Salami, todo. Usted, yo y la signora, Los tres.

-¿Quién sabe si iré-repitió el otro-. Es muy probable que no. En todo caso lo dejaré dicho al padrone del hotel".¹⁵

En otro cuento de esta misma época, "Campamento indio", el diálogo aparece en proporción mayor que en "Allá en Michigan", o en "Fuera de temporada". Las características son bastante similares. Tal vez la carga emotiva, la intensidad que se esconde tras de cada palabra que pronuncia Nick Adams, personaje del cuento, es más grande. El diálogo deja entrever una gran excitación, pero al mismo tiempo la

¹⁵Ibid., p. 119.

restringe, la oculta. Aparece como un cinturón de fuerza que controla los sentimientos de los personajes para evitar toda caída en sentimentalismos. Esto podría atribuirse a que Hemingway casi siempre escribió poseído de fuertes emociones.

El argumento del relato nos presenta al joven Nick Adams quien asiste por primera vez a una operación de emergencia, que se realiza a medianoche, y en las condiciones más primitivas. Todo sucede en un campamento indio. Su padre es el médico que practica una cesárea en una mujer. Escuchando sus alaridos Nick aprende del dolor y la brutalidad de la vida. En la litera superior el marido de la india se suicida al no poder tolerar el sufrimiento de ésta. Terminada la operación, padre e hijo cruzan un lago en bote de regreso a casa. Mientras reman, Nick interroga a su padre acerca de lo que ha visto:

- "¿Siempre sufren tanto las mujeres cuando dan a luz?-preguntó Nick.
-No, esto ha sido algo excepcional, bastante excepcional.
-¿Y por qué se suicidó él, papá?
-No sé, Nick. No habrá podido aguantar lo que ocurrió.
-¿Se suicidan muchos hombres en casos como éste?
-No muchos, Nick.
-Y muchas mujeres?
-Es raro.
-¿No se suicidan nunca?
-¡Oh! Sí. A veces lo hacen.
-Papá.....
-¿Qué?
-¿Adónde fue tío Jorge?
-Volverá en seguida.
-¿Se sufre mucho al morir, papá?


-No, creo que no, Nick, depende.."16

"Campamento indio" es un cuento de iniciación, típico de una serie de historias a las que Nick Adams, que según Philip Young aparece casi siempre como personaje central, les da unidad. Relata el paso de la inocencia al conocimiento de ciertas realidades amargas de la vida, la entrada en un mundo de violencia y dolor, que exigirá el aprendizaje de un "código" de moral y hombría para poder vivir dignamente en él.

Contra el diálogo rico y amplio usado por Balzac y Dostoyevski, tenemos este nuevo tipo caracterizado por una gran parquedad, que indica primitivismo tanto en las interlocuciones como en las explicaciones posteriores. El autor omite repetir, a veces, los nombres de quienes hablan o indicar los gestos y actitudes que realizan al mismo tiempo. La desnudez caracteriza a este diálogo, en el cuál Hemingway abandona a sus personajes y se aleja de la escena, logrando un mayor acercamiento entre éstos y el lector.

"Vendaval de tres días", perteneciente a la colección En nuestro tiempo, nos devuelve a las experiencias de Nick Adams, y a su iniciación en el mundo de la amistad masculina. Desde el punto de vista del diálogo, puede ser considerado como precursor del papel prepon

16 Ernest Hemingway, "Campamento indio," Los premios nóbel de literatura. Juan G. de Luaces, Manuel Blancafort, trs. (Barcelona: Ediciones G.P., 1961), pp. 66-67.

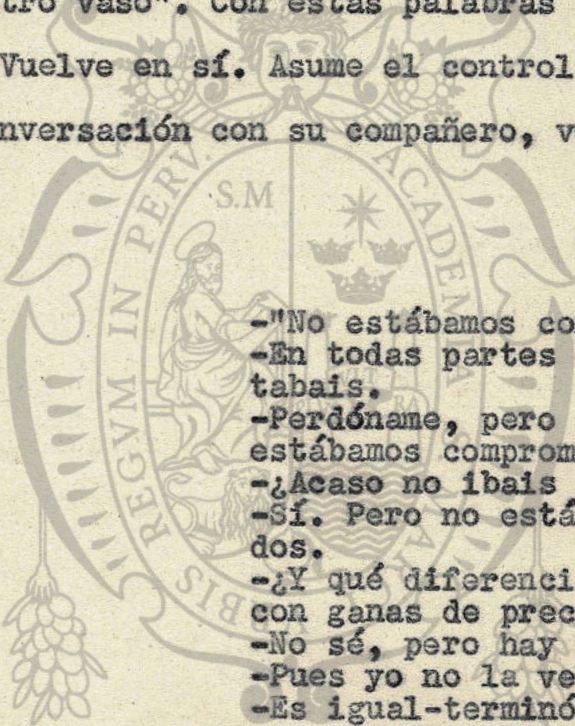


derante que este elemento adquirirá en futuras obras del autor. Nick ha roto su compromiso con una joven del lugar y viene en busca de su amigo Bill. Le obsesiona la idea de no ver más a esa joven, aunque piensa que su decisión fue acertada. Los interlocutores están frente a frente. Hablan de pesca, de base ball, de libros y de sus autores, mientras tanto beben. Comprendemos, sin embargo, que lo que realmente trajo a Nick a casa de su amigo fue la necesidad de compañía. Ahí la tiene. El diálogo, la forma como van pasando de un tema a otro, y las palabras que repiten una y otra vez ("emborrachémonos", por ejemplo), delatan una preocupación más honda. Qué más prueba de ello que la manera en que finalmente, luego de varias copas, caen en el verdadero tema. Bill sabe para que vino su amigo, y se atreve a decírselo: "Fuiste muy sensato". Nick sorprendido responde: "¿Qué quieres decir?" Bill se refiere al asunto de compromiso, explica a su compañero la conveniencia de esa ruptura, pero éste se va ensimismando y a duras penas contesta con un pálido "sí", a los argumentos del amigo. El diálogo, aún físicamente, alcanza relieve por la mayor cantidad de palabras salidas de boca de Bill, dando la idea de su presencia consciente, mientras que las respuestas casi evasivas de Nick Adams, van pintando sus emociones y lo sacan del diálogo. El mismo autor nos dice:

"Nick no dijo nada. El efecto del Whisky ya había pasado y se quedó solo. Bill no estaba allí. No estaba sentado frente al fuego, ni 1 ría a pescar mañana con Bill y su

papá. No estaba borracho. Todo había pasado. Lo único que sabía era que había perdido a Marjorie. Eso era lo que importaba. Sólo eso. Tal vez no la volvería a ver nunca. Nunca probablemente. Todo había pasado. Todo había terminado."¹⁷

"Tomemos otro vaso". Con estas palabras suyas sale Nick de su ensimismamiento. Vuelve en sí. Asume el control de sus sentimientos y reinicia la conversación con su compañero, volviendo al tema del compromiso roto:

- 
- "No estábamos comprometidos.
 - En todas partes decían que lo estábais.
 - Perdóname, pero te repito que no estábamos comprometidos.
 - ¿Acaso no ibais a casaros?
 - Sí. Pero no estábamos comprometidos.
 - ¿Y qué diferencia hay? -preguntó Bill con ganas de precisar.
 - No sé, pero hay cierta diferencia.
 - Pues yo no la veo.
 - Es igual -terminó Nick.- Emborrachémonos, entonces.
 - Bueno -convino Bill-. Pero una borrachera de verdad.
 - Y después iremos a nadar - y Nick vació su vaso. Luego dijo -: Lo lamento mucho por ella, ¡maldición!. Pero, ¿qué podía hacer? ¡Bien sabes cómo era su madre!
 - Era terrible.
 - De repente terminó todo igual que un vendaval. Aunque no debería hablar más de este asunto.
 - Tú no has sido -explicó Bill-. Yo inicié la conversación, y ahora la he

¹⁷ Ernest Hemingway, "El vendaval de tres días," Los premios nobel de literatura. Juan G. de Luaces, Manuel de Blancafort, trs. (Barcelona: Ediciones G.P., 1961), pp. 84-85.



terminado. No volveremos a hablar de este asunto. Tampoco tienes que pensar en eso, pues podrías cometer el mismo error.

En realidad, Nick no había pensado en eso. ¡Le pareció todo tan categórico! Pero esto era tan sólo un pensamiento, y entonces se encontró mejor.

-Claro-dijo-. Siempre existe ese peligro.

Ahora se sentía feliz, puesto que comprendía que no había nada irrevocable. Podría ir a la ciudad el sábado por la noche. Era jueves.

-Queda siempre una oportunidad.

-Tendrás que cuidarte-le aconsejó Bill.

-Me cuidaré.

Se sentía feliz. No había terminado nada. Nada se había perdido. Iría a la ciudad el sábado. Estaba más alegre, como antes de que Bill empesara a hablar de aquel asunto.

Todavía era posible una solución"¹⁸

En el citado ejemplo vemos cómo el diálogo encubre y oculta los sentimientos.

A la colección titulada En nuestro tiempo (1925) pertenece también "El luchador". En este cuento el autor recurre poco al uso del diálogo, pero en cambio se aprecia claramente que éste va adquiriendo su verdadera función, o sea la de lograr una mayor objetividad.

"El diálogo adquiere un patrón de simplicidad y se torna aún más idiomático

¹⁸Ibid., pp. 85-86.

co a la manera del día-dice Joseph Warren Beach-... Es preciso notar, que su construcción es cuidadosa, a fin de lograr el tono cultural de los caracteres, y asegurar los efectos que el autor pretende obtener"¹⁹

"El luchador" nos presenta nuevamente a Nick Adams. Esta vez ha sido derribado de un puñetazo, del tren en que viajaba. Camina semiperdido por un bosque, hasta ver una hoguera. Al acercarse encuentra allí un hombre, un ex boxeador loco al cuál se une luego otro personaje, un patético negro que lo cuida y alimenta.

La trama y el desenlace del cuento está dada por un diálogo, interrumpido por breves narraciones y descripciones. La conversación es entre dos y tres personas, a diferencia de cuentos anteriores en que sólo participaban dos interlocutores:

-¿No te gusta mi cara?-preguntó el hombre.

Nick estaba desconcertado.

-¿Cómo no?-respondió.

-¡Mira esto!-el hombre se sacó la gorra.

Sólo tenía una oreja muy gruesa y aplastada por completo, y un muñon ocupaba el lugar que le correspondía a la otra.

-¿Viste algo parecido alguna vez?

-No-dijo Nick-estaba un poco descompuesto.

-Pues yo he tenido que soportarlo.

¿No te parece que lo he soportado, muchacho?

¹⁹ Joseph Warren Beach, "The Esthetics of simplicity," American fiction 1920-1940 (New York: The Macmillan Co., 1941), pp. 102-103.

-¡Ya lo creo!

-Todos se rompían las manos golpeándose-dijo el hombre-. No podían lastimarse.

Miró a Nick.

-Siéntate. ¿Quieres comer algo?

-No se molestó manifestó el muchacho-.

Voy a seguir andando hasta la ciudad.

-Escucha-dijo el otro-. Llámame Ad.

-¡Estupendo!

-Oye. No estoy muy sano.

-¿Cómo? ¿Qué tiene?

-Estoy loco.

El hombre se puso la gorra. Nick se hubiera reído de buena gana.²⁰

Un tercer interlocutor aparece en el siguiente diálogo:

"-¡Hola, Bugs-saludó Ad.

-¡Hola!-contestó el recién llegado. Era la voz de un negro. Nick se dio cuenta de que era un negro por la manera de andar. Se agachó junto al fuego, dándoles la espalda. Al cabo de un instante se enderezó.

-Este es mi compañero Bugs-dijo Ad-. También está loco.

-Mucho gusto en conocerle-expresó Bugs-.

¿De donde dijo que viene?

-De Chicago-respondió Nick.

-Hermosa ciudad-dijo el negro-/Pero todavía no sé como se llama usted.

-Adams. Nick Adams.

-Dice que nunca se ha vuelto loco, Bugs.

²⁰ Ernest Hemingway, "El luchador, "Los premios nobel de literatura. Juan G. de Luaces, Manuel Blancafort, trs. (Barcelona: Ediciones G.P., 1961) p. 90

-Todavía es muy joven-manifestó el negro mientras desenvolvía un paquete junto al fuego"²¹

"El río de los dos corazones" completa la biografía de Nick Adams, que aparece fragmentada en los cuentos de En nuestro tiempo.

"Nick Adams-dice Robert Spiller-está presente en los cuentos recopilados con el título de En nuestro tiempo -irónicamente, tiempos en que no había paz-sólo como el muchacho que observa y aprende de las estupideces y la violencia sordida de una serie de episodios humanos íntimos"²²

El cuento en mención trata de la expedición de pesca que realiza Nick sin compañía alguna, en un esfuerzo por olvidarse de todo lo que le rodea:

"Y era que por aquel camino se alejaba de la necesidad de pensar, de la de escribir y de otras. Todo quedó atrás"²³

²¹Ibid. pp. 91-92.

²²Roberto Spiller, Historia de la literatura Norteamericana (Buenos Aires: Ediciones La Reja, 1957), pp. 196-197.

²³Ernest Hemingway, "El río de dos corazones," Los premios nobel de literatura. Juan G. de Luaces, Manuel Blancafort, trs. (Barcelona: Ediciones G.P., 1961), p. 140.



El joven Adams ha sido herido física y mentalmente en su encuentro con las duras realidades de la vida. Lo hallamos esta vez haciendo un esfuerzo supremo por vencer la neurosis que padece. Para ello es que lleva a cabo la expedición de pesca, que no sólo lo alejará de la ciudad por un tiempo, sino que le dará también la oportunidad de concentrarse únicamente en una actividad que requiere gran pericia.

"El río de dos corazones" nos presenta un contrapunto de narraciones y descripciones. Tratándose de un solo personaje, el diálogo ha sido casi totalmente eliminado. Sólo una vez habla Nick:

"Tengo derecho a estos manjares ya que los llevo -dijo- y como su voz le pareciera extraña en la oscuridad del bosque, no volvió a hablar"²⁴

Hemingway no había descubierto aún aquellos ricos y variados monólogos que hallaremos años más tarde en su obra de madurez. En cambio, la tarea de aprendizaje del diálogo había sido llevada a cabo con gran éxito. El sol también se levanta es la prueba de ello. Esta novela, conocida también con el nombre de Fiesta, reveló a un maestro en el arte de la narración y dio fama a su autor. Stewart Sanderson anota con precisión algunas cualidades de la obra:

"La brillantez de los pasajes des-

²⁴Ibid. p., 144.

criptivos; el diálogo multifacético, cortado con gran destreza, del cual reflejan penetrantes rayos que iluminan a los personajes y a la acción; la presentación dramática, todo ha sido combinado para lograr una gran vitalidad"²⁵

La novela presenta a un grupo de expatriados y excombatientes de la primera guerra mundial, cuya vida turbulenta les valió el nombre de la "generación perdida".

"Una generación -dice Ray B. West- que se tambaleaba en medio del desastre de su causa perdida, buscando beligerantemente nuevos valores, por un lado, y re-examinando concienzudamente los viejos, por el otro"²⁶

La acción de la obra transcurre entre la bebida, la pesca, los toros y los promiscuos enredos de una joven llamada Brett Ashley. Brett está enamorada de Jake Barnes, un periodista americano, y él de ella. Pero a causa de una herida sufrida en la guerra Jake perdió su sexo, y el asunto no les conduce a nada. La joven está comprometida con otro hombre, Mike Campell, víctima también de la guerra, y que generalmente se halla borracho. No obstante su compromiso. Brett pasa

²⁵ Stewart Sanderson, "In the Midst of life," Hemingway (London: Oliver and Boyd Ltd., 1962), p. 40.

²⁶ Ray Benedict West, "The american short story at mid century," The short story in América 1900-1950 (Chicago: Henry Regnery Co., 1952), p. 19.

de Robert Cohn al torero Romero, a quien luego abandona para no comprometerlo, volviendo finalmente a los brazos de Jake.

Descrita de esta manera, la novela podría parecerse sentimental. Sin embargo, la apagada retórica de Hemingway evita el comentario editorial, y mediante el uso de un diálogo escueto y sencillo nos da un reportaje convincente y objetivo.

La obra es narrada en primera persona por Jake Barnes. Se caracteriza porque cada capítulo se inicia con una descripción o una narración que hace este personaje, para luego pasar al diálogo, cuyo uso es continuo.

Hemingway se aleja completamente de la escena. No desea influir en el lector refiriendo determinados sentimientos o actitudes de sus personajes. Nunca nos dice por ejemplo, qué siente Brett por Mike Campell, con quien está comprometida. Sólo a través de sus enredos con otros hombres podemos enterarnos de que éste no es el elegido de su corazón. Además, el diálogo nos permitirá sacar nuestras propias conclusiones.

En el capítulo séptimo de Fiesta aparece un simpático personaje, un conde greco-americano, que es un artista en el arte del buen vivir. Se trata de un hombre de gran experiencia, que se jacta de haber visto muchas cosas en la vida, y de haber estado en siete guerras y cuatro revoluciones, habiendo recibido toda clase de heridas. El diálogo surge con Brett sobre los valores de la vida, acerca de los cuales el conde se siente bastante seguro, mientras que Brett se halla al

go confusa al respecto:

"-Vea usted, señor Barnes: es porque he vivido tanto por lo que ahora puedo gozar de todo tan bien. ¿No le parece así?

-Sí, absolutamente.

-Lo sé -dijo el conde-. Este es el secreto. Debe uno llegar a conocer los valores.

-¿No les pasa nunca nada a sus valores- preguntó Brett.

-No. Ya no.

-¿Nunca se enamora?

-Siempre-dijo el conde-. Siempre estoy enamorado.

-¿Y esto cómo influye en sus valores?
-Esto tiene un lugar entre mis valores también.

-Usted no tiene valores. Usted está muerto, nada más.

-No, querida mía; estoy muy lejos de estar muerto"²⁷

Puede observarse en el citado ejemplo cómo el autor evita todo comentario a las palabras de los personajes. Brett quiere saber si el conde aún se enamora, y éste responde que siempre está enamorado. Ella cree entonces que él juega con el amor y que en realidad no conoce su verdadera importancia y gravedad. Cuando el conde le responde que el amor también tiene "un lugar entre sus valores", Brett queda convencida de ello, y replica "Usted no tiene valores, usted está muerto, nada más".

²⁷ Ernest Hemingway, Fiesta. José Mora Guarnido, John E. Hausner, trs. (México: Ed. Diana, 1961), p.74.

Gran parte de la efectividad de los diálogos de la obra se obtiene al no mencionar cosas que, sin embargo están implicadas, y son fácilmente captadas por el lector. Hemingway lleva a cabo esta tarea con su característico estilo "taquigráfico". Los personajes no nos explican. Tampoco se toman el trabajo de darse explicaciones entre ellos. Queda pues al lector la tarea de extraer lo que está implicado. En cuanto al diálogo entre Brett y el conde, me parece que nos quedarían dos alternativas. La primera: ella piensa que el amor no es tal si no es lo suficientemente exclusivo y serio, como para perturbar los fríos cálculos de un hombre mundano (el conde). La segunda: el conde está en desacuerdo con Brett (prefiere dejar al amor en el lugar que le corresponde dentro del sistema de un hedonista), o de lo contrario, y ésto es bastante posible, que está de acuerdo con ella en el fondo.

Hemingway deseaba que sus lectores sintieran la emoción directamente, como si estuvieran participando en ella, y no como si se les estuviera contando acerca de ella. Decidió que la mejor manera de producir este efecto era la de transcribir "exactamente", y en su propia secuencia, los sonidos, escenas, toques, gustos y olores, que habían producido una emoción que recordaba haber sentido. Luego, excluyendo cualquier clase de comentario propio, y sin siquiera mencionar que él o sus personajes había estado asustados, tristes o coléricos, dejaba que éstos hablaran. Logró así que sus lectores sintieran la emoción. Sus diálogos leídos en voz alta, dan la impresión de una verdadera conversación. Busca poner en boca de sus personajes las pala-

bras más expresivas y sencillas, evitando toda clase de generalizaciones:

"Hemingway-dice Joseph Warren Beach-no trata de darnos una enseñanza moral, sino de reproducir un efecto. Pero el principio que guía sus ideas estéticas es el mismo que el de su moralidad: una reducción de las cosas a su aspecto más simple. Tanto en la descripción, como en la narración, y sobre todo en el diálogo, se esfuerza en mencionar las cosas con las palabras más expresivas, evitando al máximo la filosofía, y la abstracción".²⁸

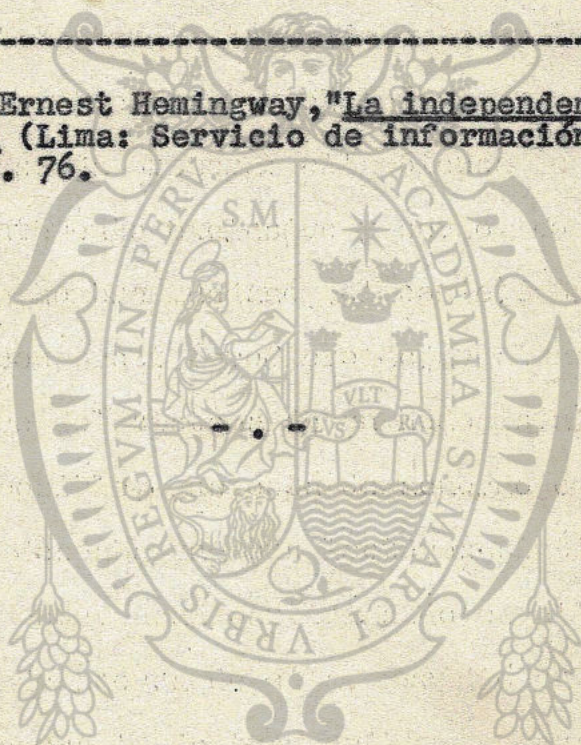
Con un sentido de disciplina muy grande, Hemingway siguió por el camino que se había trazado, y creó para dar su mensaje especial, un nuevo estilo. Dentro de ese estilo el uso del diálogo empezaba a destacar con cualidades propias. Los primeros cuentos marcan el comienzo de una evolución que se aprecia después, con mayor claridad en El sol también se levanta. Esta novela, publicada en 1926, revela que la tarea de aprendizaje del diálogo había sido llevada a cabo con éxito, haciéndose merecedora del siguiente comentario, salido de la pluma del crítico John C. Loftis:

"El diálogo de Hemingway es más difícil de imitar de lo que parece.

²⁸ Joseph Warren Beach, "Hemingway: The esthetics of simplicity," American fiction 1920-1940 (New York: The Macmillan Co., 1941), p. 97.

Por su exagerada simplicidad, se presta a la imitación y hasta a la parodia, pero el resultado de esta imitación o parodia, tan común entre escritores de menor calibre, de muestra categóricamente lo que se pierde en réplica y es una prueba más de la excelencia del estilo del autor".²⁹

²⁹ John C. Loftis, "Ernest Hemingway," La independencia de la literatura norteamericana (Lima: Servicio de información de los E.E.U.U. de América, 1960), p. 76.





HEMINGWAY ALCANZA NUEVAS DIMENSIONES.

Nuestro autor mostró siempre una gran modestia al reconocer que su arte era algo que debía ser aprendido. Para él, la tarea del escritor era:

"...durar lo suficiente para poder terminar el trabajo, y ver y escuchar y aprender y comprender; luego, escribir cuando se sabe algo; no antes, y tampoco no mucho después. Dejad a aquellos que desean salvar al mundo, con tal que puedan llegar a verlo claramente como un todo".³⁰

La vida y el arte de escribir estuvieron siempre relaciona

³⁰ Ernest Hemingway, Death in the Afternoon. (New York: Charles Scribner's Sons, 1932), p. 278.



dos en su pensamiento. Grande fue también su afición por las corridas de toros, pues en ellas podía observar aspectos fundamentales de la naturaleza humana. Aprender a escribir requería de un esfuerzo consciente, siendo necesaria una gran exactitud para registrar los acontecimientos, y para determinar la emoción producida. Nunca se debe escribir forzosamente, y sólo se debe hacer cuando se conoce el tema, evitando hacerlo cuando no hay nada que decir. Los asuntos más simples son los mejores, al menos para el principiante. En cuanto a las palabras, deben preferirse aquellas de uso común. Debe evitarse también toda artimaña, ya que ni la respetabilidad ni la imitación son suficientes. Lo que se quiere es la humilde verdad. Pero a pesar de toda esta sencillez, la prosa no será trivial, ni perderá calidad. Quedarán siempre sutilezas de afecto que irán más allá de lo dicho, es decir, una cuarta y quinta dimensión, algo que según Hemingway va más allá de la poesía.

Lo que él pretendía, dijo, era ver:

"...hasta qué punto puede ser llevada la prosa si alguien es lo suficientemente serio y afortunado. Hay una cuarta y una quinta dimensión que pueden ser alcanzadas....Es mucho más difícil que la poesía. Es una prosa que jamás ha sido escrita, pero que puede serlo y sin artimañas ni engaños. Sin que nada falle luego."³¹

³¹Ernest Hemingway, Green Hills of Africa (New York: Permabooks, 1954), pp. 18-19.

Hemingway se lanzó a la búsqueda de estas nuevas dimensiones, logrando alcanzarlas mediante el uso del diálogo principalmente.

En primer lugar debemos abandonar la idea de que el diálogo del autor está formado tan sólo por triviales observaciones acerca de seres vulgares, presionados también por vulgares emociones, y que resulta, por consiguiente, carente de valor e interés. Afirmar tal cosa sería un error. Las emociones que Hemingway menciona son de demasiado urgentes y elementales para poder ser consideradas vulgares. Lo mismo sucede con sus personajes; éstos pueden ser muy rudos, pero nunca groseros. El habla de los caracteres de Hemingway es coloquial e inarticulada, pero lo que más se destaca en ella es su expresividad y economía. Los diálogos son parcios y desnudos. El número de cosas mencionadas se reduce a un mínimo, expresado por la menor cantidad de frases posible. Estas se seleccionan por su expresividad y pertinencia. Luego mediante el uso de la reiteración adquieren el relieve necesario. En esta repetición de las palabras claves del diálogo, el autor procede más como un compositor que como alguien que trata de transcribir literalmente el habla de todos los días.

"La gente-dice J. Warren Beach- se repite a sí misma, además toma y repite las palabras y oraciones usadas por otro en la conversación. Pero tal cosa sucede con poca frecuencia en el habla diaria, por ser ésta menos formal, selectiva y caracterizada que el estilizado diálogo de Hemingway"³²

³²-----
Joseph Warren Beach, "The esthetics of simplicity," American Fiction 1920-1940 (New York: The Macmillan Co., 1941), p.10.

Los personajes repiten exactamente o con ligeras variantes lo que acaba de decir otro. Esto le sirve al autor para lograr un efecto emocional, ahondando el sentimiento patético, de temor o de angustia. La repetición de la oración por una segunda persona profundiza y agudiza su reconocimiento, le da nuevas asociaciones y efectos. Cuando la reiteración se lleva a cabo con ligeras modificaciones, o sustituyendo una palabra por otra virtualmente sinónima, podemos entonces captar la completa significación de lo pensado o sentido. Es decir, penetramos cada vez más ambiente que se pretende evocar.

Otro aspecto muy importante es el referente a los sonidos. El poeta norteamericano Robert Frost afirmaba que en el lenguaje diario, tan importante como el sentido lógico de la palabra, viene a ser aquel sentido latente que éstas transmiten al oído, cuando son pronunciadas en alta voz y en virtud del acento y de las inflexiones. Sentía que era imposible escribir una sola línea sin escuchar las inflexiones naturales de la voz, que contienen las palabras en su contexto. Siendo Frost uno de los principales, entre los numerosos poetas americanos que han seguido esta tendencia, no es desestimable la deuda de Hemingway para con la poesía de su país.

Esta es una materia difícil de comprobar sin el uso de máquinas que graben las curvas inflexionales de la voz. Si tenemos en cuenta que la presente tesis se refiere a obra escritas en inglés, veremos que la tarea se dificulta aún más. En el siguiente diálogo, el conde Mittipopolous y Brett Ashley discuten cerca de la "clase" o ca

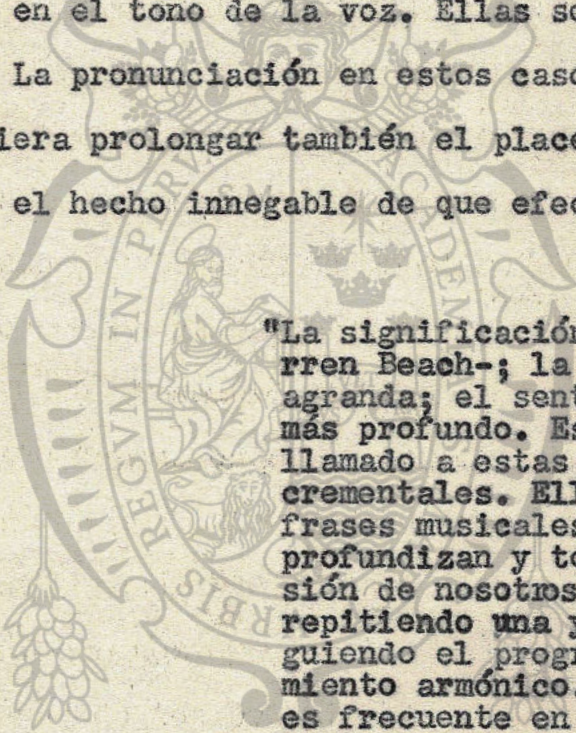
lidad que aquél atribuye a la joven. Veamos:

"-And when you're divorced, Lady Ashley then you won't have a title"
"No. What a pity"
"No.-said the count. "You don't need a title. You got class all over you."
"Thanks. Awfully decent of you"
"I'm not joking you, the count blew a cloud of smoke. You got the most class of anybody I ever seen. You got it. That's all".³³

El conde se refiere a que Brett, o Lady Ashley, perderá su título de nobleza cuando se efectúe su divorcio. Indudablemente que en la respuesta exclamativa es ésta "No. What a pity", hay mucho de ironía. "No-observa el conde- "You don't need a title. You got class all over you". Si analizamos estas palabras notaremos que el primer "You" suena más en la oración. Se alza el tono de la voz al pronunciarlo, pues es el portador de la lisonja. En la entonación que se da a la palabra "title" sobre todo en la primera sílaba en la que se alza el tono de la voz, se nota un cierto desprecio por los títulos. Parece que éstos nada significaran en comparación con la naturaleza realmente aristocrática de Brett. El segundo "you" es mucho más breve; casi no se pronuncia, y es que el énfasis va a caer sobre la palabra "class", y luego, pesadamente, sobre otras tres palabras: "all over you".

³³Ernest Hemingway, Three Novels. (New York: Charles Scribner's Sons, 1962), p. 58.


Brett agradece los piropos, diciendo: "Thanks. Awfully decent of you". Hay un ligero toque de ironía en sus palabras. "I'm not joking you", insiste el conde, y luego repite con mayor efectividad su observación anterior: "You got the most class of anybody I ever seen. You got it. That's all". Hay en esta oración cuatro palabras en que se nota claramente una elevación en el tono de la voz. Ellas son "most", "class", "anybody", y "got". La pronunciación en estos casos es más prolongada, como si se quisiera prolongar también el placer que produce la "class" de Brett, y el hecho innegable de que efectivamente la posee.



"La significación crece-dice J. Warren Beach-; la sensibilidad se agranda; el sentimiento se hace más profundo. Es por eso que he llamado a estas repeticiones incrementales. Ellas son como las frases musicales que ensanchan, profundizan y toman mayor posesión de nosotros conforme se van repitiendo una y otra vez, siguiendo el progreso del acompañamiento armónico. Esto, creo yo, no es frecuente en la ficción. Quiero decir que Hemingway ha llevado su prosa un paso más allá de lo comúnmente practicado. Y él podría muy bien considerar ésto como una cuarta dimensión en el arte literario".³⁴

Una quinta dimensión podría encontrarse en el manejo de las

³⁴ Joseph Warren Beach, *The esthetics of simplicity*, "American Fiction 1920-1940 (New York: The Macmillan Co., 1941), pp. 107-108.



situaciones. A ellas les da Hemingway lo que Henry James llamó "una vuelta de tuerca". Constituye en realidad:

"...una vuelta de la imaginación que revela algún aspecto inesperado de la naturaleza humana, elevando el tema a un plano de mayor agudeza e interés".³⁵

Uno de los cuentos de En nuestro tiempo, el titulado "Mi padre", podría sernos útil para ilustrar este punto. La historia nos la relata un niño cuyo padre es un jinete deshonesto. Su artimaña consiste en apostar a otro caballo, haciendo perder al suyo. Al ser descubierto se ve obligado a marcharse a otro hipódromo. El mayor interés técnico está en la manera como nos vamos enterando de la deshonestidad del padre, a través de lo que nos narra su hijo. Este adora a su padre, y siempre creyó que era el mejor de los hombres. El diálogo, una vez más, se encargará de dar una nueva dimensión al cuento, cuando al ocurrir la muerte del jinete en una caída, el niño se entera de toda su mezquindad a través de una conversación:

"-Bueno; le llegó la hora a Butler.
-Me importa un comino-respondió su
compañero-. ¡Maldición! Cayó vencido
por sus propias armas, el sinvergüenza.
-Ya lo creo-asintió el primero antes

³⁵Ibid., p. 108.

de hacer pedazos los boletos."³⁶

Un amigo, sin embargo, trata de que el niño guarde un buen recuerdo de su padre: "No hagas caso de lo que dicen esos vagos, Joe. Tu padre era un tipo estupendo." Contra este buen gesto hay otro de Joe, el niño, que llena finalmente la escena de patetismo; éste manifiesta: "Pero no sé. Creo que cuando empiezan a hablar no dejan títere con cabeza".

En esta historia acerca de la adoración de un hijo por su padre, nada se nos dice, sin embargo, acerca de la ternura de esta relación. El hecho de que el padre halla sido un sinvergüenza, y de que el hijo se entere de ello, no hace el relato menos acerbo.

"El singular triunfo-dice J. Warren Beach- está en que nada nos es manifestado acerca de la ternura de esta relación, y en que todos los valores nos son transmitidos a través de la aprehensión inocente e incompleta del niño. Un efecto tal puede muy bien ser considerado como una quinta dimensión en el arte del cuento, cuya belleza consiste en la manera indirecta del acercamiento- el logro del efecto deseado, sin hacer uso de los conocidos recursos de la retórica."³⁷

³⁶ Ernest Hemingway, "Mi padre," Los premios Nobel de literatura. Juan G. de Luaces, Manuel Blancafort, trs. (Barcelona: Ediciones G.P., 1961), p. 138.

³⁷ Joseph Warren Beach, "The esthetics of simplicity," American Fiction 1920-1940 (New York: The Macmillan Co., 1941), p. 109.

Fue el reconocimiento de que antes que él habían vivido grandes escritores, lo que llevó a Hemingway a buscar nuevas formas de expresión. ¡Qué fácil, pensaba él, sería escribir cambiando simplemente lo que otros habían escrito bien! Pero no, hay que ir más allá, hasta quedar completamente solo, sin recibir ayuda de nadie.






APOGEO Y LIMITACIONES EN EL USO DEL DIALOGO.

Fiesta le había dado una prematura fama a Hemingway. El público lo consideró un gran libro, y el que menos lo halló muy agradable para ser leído. Los lectores captaron, no sin alguna dificultad, que Hemingway era el genio creador de un nuevo estilo, que se insinuaba en sus primeras obras, y del cuál se podía esperar mucho en el futuro.

No se equivocaron. Men without Women (Hombres sin Mujeres) apareció en 1927. Se trataba de una colección de catorce cuentos y en ella el autor se muestra como uno de los creadores de la novela corta contemporánea. Este volumen contiene relatos que se han vuelto clásicos con el transcurso de los años. En 1929 escribió Adiós a las armas, una de las mejores novelas de guerra que se haya escrito. Hemingway estaba en su plenitud. Su estilo se imponía y era imitado en todas par



tes. 1933 señala otra gran fecha: aparece Winner take nothing (El ganador, no gana), una colección de catorce cuentos de los mejores del autor.

Pero nada le dió tanta fama a Hemingway como su estilo. La que había sido una etapa de aprendizaje en "Allá en Michigan", estaba ya superada. El autor había logrado su propósito al crear y perfeccionar un estilo muy poco "intelectual". Los acontecimientos se describen tal como ocurren y en su estricta secuencia, sin que una mente demasiado despierta los analice; las sensaciones llegan al lector sin ser alteradas por comentarios del autor, lográndose así una impresión de objetividad; el escritor se limita a proporcionarnos estímulos. Teniendo en cuenta la frecuencia con que la violencia y el dolor son el núcleo del relato, el efecto característico de este procedimiento es el de ironía o de una insuficiente exposición del tema. El campo visual es reducido, pero certeramente enfocado.

Estas obras publicadas entre los años 1927 y 1933 (Hombres sin Mujeres, Adiós a las armas y El ganador no gana), marcan un verdadero apogeo no sólo en cuanto a la perfección a que llega el manejo del diálogo, sino también en cuanto a su proporción, llegando a abarcar casi la totalidad de algunos cuentos. Sin embargo, Hemingway descubre también las limitaciones que presenta el uso de este elemento, ante las cuales deberá muchas veces ceder.

Se trata, en líneas generales, de un diálogo notable, porque Hemingway es poseedor de un oído que coge, como una trampa, todos

los acentos y expresiones del lenguaje coloquial. Por eso, precisamente, consigue dar vida rápidamente a sus personajes. Sin embargo, la conversación (el diálogo) dista mucho de ser una mera transcripción de lo que se oye decir a la gente. En lugar de ello, el diálogo reduce el lenguaje a un patrón esencial de expresiones, preguntas y respuestas características del hablante, produciendo de esta manera, una ilusión de realidad superior a la que la realidad misma nos daría.

"Los Asesinos", uno de los cuentos de Hombres sin Mujeres, es tal vez el mejor que haya escrito Hemingway. Es también aquel donde más usó el diálogo. Nos relata la historia de Ole Anderson, que ha roto la ley del hampa, y que espera su muerte con pasmosa calma, pues sabe que ésta será, inevitable y que nada sacaría con huir. La brevedad es notable. En efecto, fácilmente pudo habernos narrado cuál era la ofensa que los "asesinos" querían vengar con la muerte de Ole Anderson, o cómo lo persiguen de ciudad en ciudad. El autor omite todas estas explicaciones. Caemos en el cuento cuando los asesinos esperan a su víctima en un bar, y ésta mientras tanto, los aguarda echado en su cama. Tampoco se nos da un desenlace. Es el lector quien que deducir que dada la posición en extremo pasiva de la víctima, que nada hace por defenderse, morirá pronto por obra de los criminales.

Todo en este cuento nos lo da el diálogo, aún el argumento que se halla oculto, y que es revelado en las conversaciones de los personajes:

"-Dime, vivo-exclamó Max- ¿qué crees

que pasará?

-George no dijo nada.

-Te lo diré-dijo Max-. Vamos a matar al sueco. ¿Conoces a ese sueco grande llamado Ole Anderson?

-Sí.

-Viene a cenar aquí todas las noches, ¿no es cierto?

-A veces.

-¿Y viene a las seis, no?

-Sí.

-Sabemos todo eso, muchacho vivo-dijo Max-. Hablemos de otra cosa.

¿Va Ud. al cine?

-De vez en cuando.

-Debería ir más al cine. Las películas son algo bueno para un vivo como Ud.

-Por qué quieren matar a Ole Anderson.

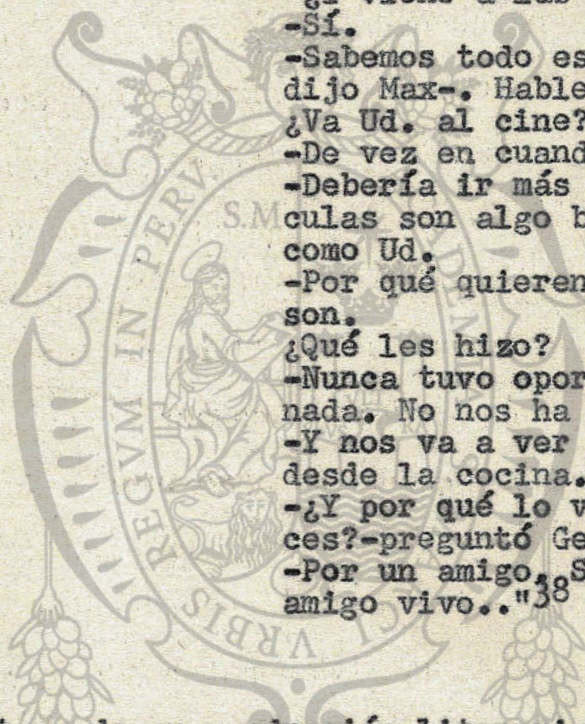
¿Qué les hizo?

-Nunca tuvo oportunidad de hacernos nada. No nos ha visto nunca.

-Y nos va a ver sólo una vez-dijo Al desde la cocina.

-¿Y por qué lo van a matar, entonces?-preguntó George.

-Por un amigo. Sólo para vengar a un amigo vivo.."³⁸



En esta etapa de su producción literaria, Hemingway utiliza el diálogo con gran frecuencia. Es así como éste va invadiendo el campo de la narración y la descripción. Si se hace un balance entre los elementos narrativos que aparecen en "Los asesinos", se verá claramente cómo el diálogo abarca casi la totalidad del cuento. Algunos críticos vieron en este hecho un verdadero ataque a la prosa. El autor se

³⁸Ernest Hemingway, "Los asesinos," Los asesinos (México: Editora Latino Americana, S.A., 1956), p. 9.

defendió alegando que en todo caso, lo que él buscaba era la creación de personas, de "seres vivos" y no de caracteres, y que su único afán era el de ser cada vez más sincero.

El siguiente es un ejemplo de cómo en "Los asesinos" Hemingway ha logrado que el diálogo sea capaz de narrar:

"-¿Quién es?

-Alguien viene a verlo, señor Anderson-dijo la mujer.

-¡Entra!

Nick abrió la puerta y entró en la habitación. Ole Anderson estaba en la cama, vestido. Había sido boxeador profesional de peso pesado y era demasiado largo para la cama. Tenía la cabeza sobre dos almohadas. No miró a Nick.

-¿Qué pasa?- preguntó.

-Estaba en casa de Henry-dijo el muchacho-cuando llegaron dos tipos. Nos ataron a mí y al cocinero diciendo que habían ido a matarte a ti. Al contarlo le pareció una tontería. Ole Anderson no dijo nada.

-Nos metieron en la cocina-continuó Nick-. Querían acribillarte cuando entraras al comedor.

Ole Anderson miró a la pared sin decir nada.

-George creyó que era mejor que viniera a decírtelo.

-No puedo hacer nada dijo Ole Anderson.

-Te diré cómo eran.

-No quiero saberlo-declaró Ole. Miró la pared-. Gracias por haber venido a decírmelo.

-Está bien."³⁹

³⁹Ibid., pp. 12-13.



El autor ha desaparecido prácticamente de la escena. Sus personajes están solos, frente a frente, y la sensación que el lector experimenta es la de estar escuchando una verdadera conversación. Muy de vez en cuando se nos señala algún rasgo físico de los caracteres, o se les sitúa en un lugar determinado. En "Los asesinos", por ejemplo, advertimos la presencia del escritor sólo cuando ubica la acción del cuento en el bar de George, o cuando nos presenta a Ole Anderson echado en su cama.

El cuento deja al lector casi en suspenso. Su desenlace no es la muerte misma de Anderson, sino que ésta se vislumbra como algo inevitable e inminente. Nuevamente el diálogo ha servido al autor para darnos este curioso desenlace:

"Nick caminó por la calle oscura hasta la esquina iluminada por el farol y luego por el centro de la calzada hasta llegar al restaurant Henry. George estaba detrás del mostrador.

-Has visto a Ole?

-Sí-dijo Nick-. Está en su cuarto y no quiere salir.

-El cocinero abrió la puerta de la cocina desde donde había oído la voz de Nick.

-No quiero ni oírlo!-dijo- y cerró la puerta.

-¿Se lo has dicho?

-Sí, se lo he dicho, pero él sabe lo que ocurre.

-¿Qué va a hacer?

-Nada.

-Lo matarán.

-Supongo que sí.

-Debe haber tenido algo en Chicago.

-Me imagino-dijo Nick.
-Qué lástima.
-¡Es horrible!
Callaron. George tomó un trago y limpió el mostrador.
-¿Qué habrá hecho?
-Habrá traicionado a alguien. Ellos matan por eso.
-Me voy a ir de este pueblo-declaró Nick.
-Harás bien.
-No puedo soportar la idea de verlo en su cuarto esperando y sabiendo lo que le va a pasar. ¡Es demasiado horrible!
-Bueno-dijo George-. Mejor es no pensar en eso."⁴⁰

"Los asesinos" es así un ejemplo del uso novedoso que Hemingway hizo del diálogo. Además, si observamos bien hallaremos todas sus características: brevedad, ausencia de comentarios del autor. Se omite aún decir quién habla, basta con señalarlo al comienzo de la conversación, y una segunda vez si ésta es muy extensa. Afirmaciones breves, a veces una sola palabra pero que adquiere la riqueza de contenido que Hemingway dió al lenguaje de sus obras. En el diálogo que hemos analizado, la evidencia de la muerte de Ole Anderson se desprende de cada palabra que se dice. Muy significativo es el elogio que André Maurois hace de este relato:

"Los asesinos" es una obra maestra

⁴⁰Ibid., p. 14.

literaria. Como dijo Paul Valéry, se puede conocer una obra de arte por el hecho de que nada en ella puede ser cambiado. Se entra abruptamente en el cuento-sin largos preliminares a la manera de Balzac. El lector debe imaginarse el escenario y a los personajes. Al comienzo ni siquiera sabe de qué hablan éstos. Repiten una y otra vez las mismas palabras. Lentamente el retrato emerge de este caos. ¡Qué magnífico cuento!"⁴¹

Veamos otro cuento incluido en Hombres sin mujeres: "Cincuenta mil dólares". Este es un ejemplo más del amplio uso que Hemingway hacía del diálogo en aquella época. En efecto, la conversación domina el relato, abarcando nuevamente narraciones y descripciones. El autor se niega a verse envuelto en explicaciones o interpretaciones de lo que sus personajes dicen, y permanece entretelones. No hay tampoco indicaciones claras acerca de las condiciones sociales, políticas o morales con la que tienen que vérselas sus personajes. Al respecto, es interesante la opinión de Robert Spiller:

"Hemingway logró escribir de sus héroes con una objetividad tan fría e impersonal como sería la de un alma contemplando a su inútil cuerpo, a la mañana siguiente de la muerte".⁴²

⁴¹ André Maurois, "Ernest Hemingway," Hemingway and his Critics. Carlos Baker, ed. (New York: Hill and Wang, 1961), p. 45.

⁴² Robert Spiller, Historia de la literatura norteamericana (Buenos Aires: Ediciones La Reja, 1957), p. 197.

"Cincuenta mil dólares" es la historia de un boxeador que sintiéndose acabado, apuesta contra sí mismo. Gana su apuesta tras un desesperado esfuerzo, y a pesar de haber peleado lo mejor posible. Nada en este cuento ha sido expresado abiertamente; todo ha sido sugerido. El lector debe imaginarse el ambiente y a los personajes. Al comienzo ni siquiera sabe de qué hablan éstos, sin embargo en el diálogo que inicia el relato se dan los detalles necesarios para la mejor comprensión de éste:

-¿Cómo te encuentras Jack?-le pregunté.

-¿Has visto a ese Walcott?

-Sí, acabo de verlo en el gimnasio.

-Bueno; voy a necesitar mucha suerte con ese muchacho.

-No podrá vencerte, Jack-declaró Soldier.

-Me gustaría de veras que no pudiera hacerlo.

-No podría derrotarte ni con puños de hierro en las manos.

-Su guardia parece fácil de burlar-dije.

-Sí-declaró Jack-. En realidad no va a durar mucho. No duraría como yo o tú, Jerry.

-Pero por el momento está en muy buenas condiciones.

-Tú lo matarás sólo con la izquierda.

-Tal vez-dijo Jack-. Quizá tenga la oportunidad de voltearlo.

-Manéjalo como a Kid Lewis-exclamó Jack-. Ese judío."⁴³

⁴³Ernest Hemingway, "Cincuenta de a mil"; Los asesinos (México: Editorial Latino Americana, S.A., 1956), p. 25.

Así comienza el cuento, con un diálogo breve, tal como se escucharía en cualquier lugar, y sin referencia alguna a los movimientos y acciones que acompañan a los hablantes. Sin embargo, por él nos enteramos de lo suficiente: que va a haber una pelea, quiénes son los rivales, que están en plena preparación en un gimnasio, etc. También podemos entrever la falta de confianza que Jack, quien apostará luego contra sí, tiene en el triunfo. Es decir, que todo lo que pudo ver motivo de una extensa narración ha sido revelado en la forma de un escueto diálogo.

Veamos ahora como también en este cuento, el diálogo narra y describe:

"-Ha llegado John Collins con un par de amigos a ver a Jack-le informé.

-Ya los vi llegar en automóvil.

-¿Quiénes son los que están con John?

-Son de los que vosotros llamáis vivos. ¿No los conoces?

-No.

-Se llaman Happy Steinfeld y Lew Morgan. Tienen un negocio de apuestas de carreras.

-He estado fuera mucho tiempo-me disculpé.

-¡Ah! tienes razón-exclamó Hogan-. Ese Steinfeld trabaja con mucho dinero.

-Lo he oído nombrar.

-Es un tipo admirable. Entre los dos hacen un buen par de pillos.

-Bueno-le informé-. Quieren vernos dentro de media hora.

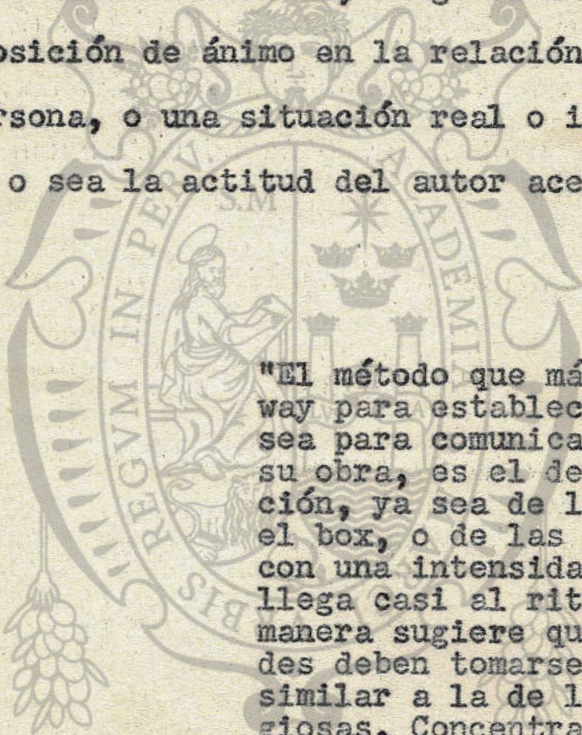
-Quieres decir más bien que no quieren vernos hasta dentro de media ho

ra?

-Eso es.

-Ven a la oficina. ¡Al diablo con esos pillos".⁴⁴

Pasemos a ver otros elementos de los que conforman un cuento; tenemos lo que se llama atmósfera, luego el llamado "mood" en inglés, o sea la disposición de ánimo en la relación de un personaje y un objeto, o una persona, o una situación real o imaginaria. Por último tenemos el tono, o sea la actitud del autor acerca de hechos, personas, etc.



"El método que más utiliza Hemingway para establecer la atmósfera-o sea para comunicar su actitud hacia su obra, es el de presentar la acción, ya sea de la guerra, la caza, el box, o de las corridas de toros, con una intensidad de detalle que llega casi al ritualismo. De esta manera sugiere que dichas actividades deben tomarse con una seriedad similar a la de las ceremonias religiosas. Concentra nuestra atención en puntos aislados, que nosotros veremos como símbolos de ética significación."⁴⁵

Podemos ver, sin embargo, que en "Cincuenta mil Dólares", ha recurrido al diálogo para fabricar tanto la atmósfera como el tono

⁴⁴Ibid., p. 33.

⁴⁵Ray Benedict West, "Hemingway and Faulkner, "The Short Story in America 1900-1950 (Chicago: Henry Regnery Co., 1952), p. 93.

de la obra:

"¿Tienes un sello, Hogan?-preguntó Jack.
-Dame la carta-dijo éste-. Yo la en viaré por tí.
-Dime, Jack-pregunté.- ¿No solías jugar a las carreras?
-Sí.
-Ya sabía yo que lo hacías. Te vi al gunas veces en Sheephead.
-¿Y por qué dejaste de jugar?- preguntó Hogan.
-Perdía dinero.
Jack se sentó en el porche a mi lado. Se recostó contra un poste y cerró los ojos al sol.
-¿Quieres una silla?-preguntó Hogan.
-No-dijo-. Estoy bien.
-Es un hermoso día-manifesté.- Y se está muy bien aquí en el campo.
-Preferiría estar en la ciudad con mi mujer.
-Bueno. Sólo te hace falta otra semana.
-Sí. Eso parece.
Nos quedamos allí sentados en el porche. Hogan entró en su oficina.
-¿Qué piensas respecto a mi estado?- preguntó Jack.
-Bueno. No puedo decírtelo aún. Tienes una semana para ponerte en forma.
-No me engañes.
-Bueno. Pues no estás bien.
-No tengo sueño.
-Estarás bien en un par de días.
-No dijo Jack-. Tengo insomnio.
-¿Qué piensas?
-Añoro a mi mujer.
-Hazla venir aquí.
-Estoy demasiado viejo para eso. Me perjudicaría.
-Haremos una larga caminata antes de acostarte y así estarás cansado.
-¿Cansado?- preguntó Jack.- Siempre

estoy cansado."⁴⁶

La atmósfera pesimista que rodea la obra, la actitud desconfiada del boxeador Jack Brennan, que se siente de antemano derrotado, todo está íntegramente dado por el diálogo. También en la conversación con que se inicia este cuento hemos señalado la desconfianza de Jack con respecto al combate que sostendrá con Walcott.

Este relato, de unas veinticinco páginas en la traducción española, está escrito casi en su totalidad en forma dialogada. Sin embargo al llegar al final, o sea a la realización del combate que constituye el desenlace de la obra, el diálogo desaparece casi por completo. Sólo entre vuelta y vuelta de la pelea hallamos brevísimos coloquios. Este hecho es muy significativo, pues parece ser la primera vez que Hemingway tropezó con las limitaciones que la narración misma podía dar a su uso. Fue necesario entonces, realizar un balance entre los elementos tradicionales del cuento (narración, descripción y diálogo), el mismo que veremos más adelante al estudiar aquellas limitaciones.

También en otros dos cuentos el elemento coloquial domina ampliamente la narración. Se logra una extraordinaria objetividad en el relato. "El jugador, la monja y la radio" pertenece a la colección aparecida en 1933, con el título de Winner Take Nothing (El ganador no

⁴⁶Ibid., pp. 28-29.

gana). Es la historia de Cayetano, el honrado jugador mexicano que ha sido víctima de un atentado criminal. Con dos balas en el estómago, no muestra sin embargo señal alguna de sufrimiento, mientras que Mister Frazer, se avergüenza de sufrir menos y de dejarlo notar. Anotemos pa- so a paso, como el diálogo es el medio por el cual nos enteramos de casi todo lo que sucede, se piensa, y se siente en este relato:

"Lo trajeron alrededor de la media noche, y después, durante varias ho- ras, los que estaban en el corredor, oyeron al ruso.

-¿Dónde lo hirieron?-preguntó el se- ñor Frazer a la enfermera nocturna.

-En el muslo, creo.

-¿Y el otro?

-¡Oh! Me temo que morirá.

-¿Dónde tiene la herida?

-En el abdomen. Dos tiros y sólo le han encontrado una de las balas.

-Ambos eran obreros, uno mejicano y el otro ruso".⁴⁷.

Más adelante, leemos:

"El mejicano dijo a la policía que no tenía idea acerca de quién podría haberlo herido. Creía que era un ac- cidente.

-Un accidente el que le hayan dispa- rado ocho tiros contra usted hirién- dolo dos veces en el vientre?

-Sí, señor-declaró el mejicano cuyo

⁴⁷ Ernest Hemingway, "El jugador, la monja y la radio," Los asesinos (México: Editora Latino Americana, 1956), p. 133.

nombre era Cayetano Ruíz-. Un accidente que me haya herido el bribón-dijo el intérprete.

-¿Qué dice-preguntó el sargento de detectives, mirando al intérprete por encima de la cama.

-Que fue un accidente.

-Dígale que queremos saber la verdad. Y avísele que se está muriendo-instó el detective.

-Todavía no-declaró Cayetano-. Pero dígame que me siento muy enfermo y que preferiría no hablar mucho.

-Dice que está diciendo la verdad-manifestó el intérprete.

Luego habló confidencialmente al detective.

-No sabe quién lo hirió. Le dispararon por la espalda.

-Sí; comprendo.- Pero pregúntele por qué las balas entraron por delante.

-Tal vez se daba vuelta en ese instante-sugirió el intérprete."⁴⁸

En este diálogo nos encontramos con un intérprete que aparece sin ninguna presentación. Se nos abandona frente a los hablantes sin que sepamos siquiera si Cayetano habla o no el inglés, o hasta qué punto lo entiende. De la conversación deducimos que tiene algún conocimiento de este idioma. Además el intérprete, que más adelante sabremos que es Mister Frazer, dice palabras y oraciones que son verdaderos resultados de algo ya pensado, que implican muchas cosas, tal como sería en una conversación real. La hermosa comparación que hace Hemingway, ilustra este punto:

⁴⁸Ibid., pp. 133-134.

"Si un prosista conoce aquello de lo cual escribe, puede omitir cosas que sabe, y el lector, siempre que el artista escriba con suficiente sinceridad, intuirá esas cosas tan fuertemente como si estuvieran expresas. La dignidad de movimiento de un gran témpano de hielo se debe tan sólo a que una octava parte de él sobresale del agua. Un escritor que omite las cosas porque no las conoce, deja huecos en su escritura".⁴⁹

Hablando con Frazer la monja se refiere al ruso y al mejicano, y le hace una emotiva descripción de este último. Todo está dicho en primera persona, lográndose así un mayor contacto entre el lector y los hechos:

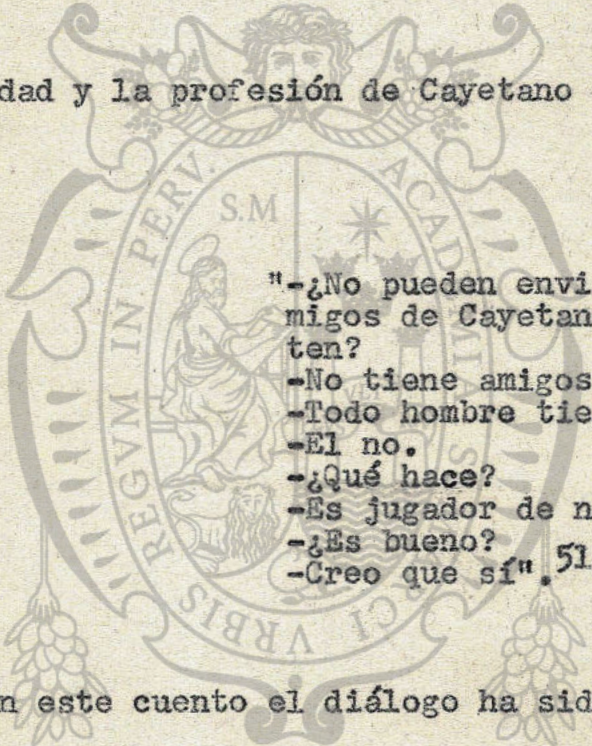
"El ruso abandonaría el hospital a fines de semana. "No puedo sentir nada por el ruso-dijo la hermana Cecilia. ¡Pobre hombre!, él también sufre. Era una bala engrasada y sucia y la herida se había infectado y hacía sufrir mucho. Además-dijo-siempre me gustan los malos. Ese Cayetano es malo. Es tan hermoso y delicado y nunca ha trabajado en nada con sus manos. No es un obrero. Sé que no es un obrero, sus manos son suaves y no tienen callos. Sé que es malo en alguna cosa. Ahora voy abajo a rezar por él. ¡Pobre Cayetano!, está sufriendo mucho y ni siquiera se queja. ¿Por qué tuvieron que herirle? ¡Pobre Cayetano! Voy a rezar por él!"⁵⁰

⁴⁹ Ernest Hemingway, Death in the Afternoon. (New York: Charles Scribner's Sons, 1932), p. 192.

⁵⁰ Ernest Hemingway. "El jugador, la monja, y la radio, "Los Asesinos (México: Editora Latino Americana, S.A., 1956), pp. 136-137.

Frases breves, enunciativas, que se suceden unas a otras. Gran uso de la conjunción "y": "era una bala engrasada y sucia, y la herida se había infectado y hacía sufrir mucho". Pobreza en el uso de los verbos, ya sea en cuanto a la variedad de los mismos o en cuanto a la variedad de tiempo y modos. Predominio de los verbos ser y estar.

La identidad y la profesión de Cayetano también nos la da un diálogo:

- 
- "-¿No pueden enviar ustedes a los amigos de Cayetano para que lo visiten?
-No tiene amigos.
-Todo hombre tiene amigos.
-El no.
-¿Qué hace?
-Es jugador de naipes.
-¿Es bueno?
-Creo que sí".⁵¹

También en este cuento el diálogo ha sido utilizado como sustituto para una descripción:

- "La enfermera trajo algunos vasos.
-Por favor, déles la botella-dijo el señor Frazer-. Es Red Lodge-explicó.
-El Red Lodge es el mejor-dijo el grande.-Mucho mejor que el Big Timber.
-Claro-dijo el más pequeño-y cuesta más también.

⁵¹Ibid., p. 142.

-Red Lodge hay de todos lo precios-
exclamó el grande.
-¿Cuántas lámparas tiene la radio?-
preguntó el que no había bebido.
-Siete.
-Muy bonita. ¿Cuánto cuesta?
-No lo sé-dijo el señor Frazer-. Es
alquilada".⁵²

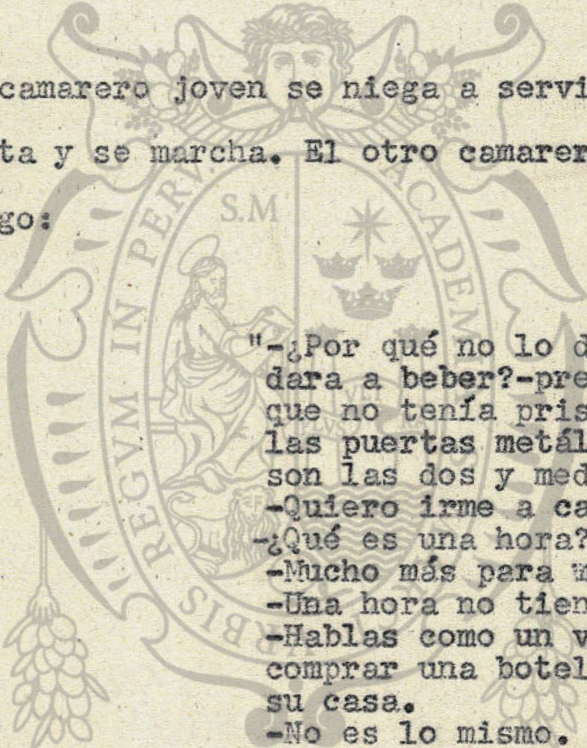
Por último, "Un lugar limpio y bien iluminado", brevísimo relato, dominado casi en su totalidad por el diálogo. Se trata de la expresión más absoluta y explícita del nihilismo universal que atormentó a Hemingway en un determinado momento de su vida y su obra. Un viejo insiste en permanecer sentado en una mesita de un café "limpio y bien iluminado", y beber algunas copas más. Uno de los camareros, joven con esposa e hijos, desea que se marche y acaba por decirle que no hay más cognac, mientras que el otro, hombre maduro y solitario, comprende la angustia del anciano. El diálogo es una vez más el encargado de darnos el argumento del cuento:

"El camarero volvió con la botella al interior del café y se sentó nuevamente a la mesa con su colega.
-Ya está borracho-dijo.
-Se emborracha todas las noches.
-¿Por qué quería suicidarse?
-¿Cómo puedo saberlo?
-¿Cómo lo hizo?
-Se colgó de una cuerda.
-¿Quién lo bajo?

⁵²Ibid., p. 142.

- Su sobrina.
- ¿Por qué lo hizo?
- Por temor de que se condenara su alma.
- ¿Cuánto dinero tiene?
- Muchísimo.
- Debe tener ochenta años.
- Sí, yo también diría que tiene ochenta".⁵³

Cuando el camarero joven se niega a servirle más licor, el anciano paga su cuenta y se marcha. El otro camarero, ya de cierta edad, inicia un diálogo:

- 
- "-¿Por qué no lo dejaste que se quedara a beber?-preguntó el camarero que no tenía prisa. Estaban bajando las puertas metálicas.- Todavía no son las dos y media.
 - Quiero irme a casa.
 - ¿Qué es una hora?
 - Mucho más para mí que para él.
 - Una hora no tiene importancia.
 - Hablas como un viejo. Bien puede comprar una botella y bebérsela en su casa.
 - No es lo mismo.
 - No; no lo es-admitió el camarero que tenía esposa.-No quería ser injusto. Sólo tenía prisa.
 - ¿Y tú? ¿No tienes miedo de llegar a tu casa a la hora de costumbre?
 - ¿Estás tratando de insultarme?
 - No, hombre, sólo quería hacerte una broma.
 - No- el camarero que tenía prisa se irguió después de haber asegurado la puerta metálica.- Tengo confian-

⁵³Ernest Hemingway, "Un lugar limpio y bien iluminado," Los asesinos (México: Editora Latino Americana, 1956), p. 78.

za. Soy todo confianza.
-Tienes juventud, confianza y un trabajo-dijo el camarero de más edad.-
Lo tienes todo.
-¿Y a tí qué te falta?
-Todo menos el trabajo.
-Tienes todo lo que yo tengo.
-No. Nunca he tenido confianza y ya no soy joven.
-Soy de aquellos a quienes les gusta quedarse hasta tarde en el café-dijo el camarero de más edad.- con todos aquellos que no desean irse a la cama; con todos aquellos que necesitan luz por la noche.
-Yo quiero irme a la casa y a la cama.
-Somos muy diferentes- dijo el camarero de más edad. Se estaba vistiendo para irse a su casa.- No es sólo una cuestión de juventud y confianza, aunque esas cosas son muy hermosas. Todas las noches me resisto a cerrar porque puede haber alguien que necesite el café.
-¿Hombre! Hay bodegones que están abiertos toda la noche.
-Tú no entiendes. Este es un café limpio y agradable. Está bien iluminado. La luz es muy buena y también, ahorra, las hojas hacen sombra".⁵⁴

Vemos, pues, como el diálogo es capaz de narrar, de describir y de caracterizar al personaje.

Durante el período que estudiamos, hemos desarrollado nuestro tema de tal manera que bien podría entenderse que durante estos años lo que caracteriza a la narrativa de Hemingway es el uso desmedi-

⁵⁴Ibid., pp. 79-80.

do del diálogo. Tal cosa no es cierta. Fue también en estos años en que el autor descubrió no sólo hasta qué punto era posible transcribir el coloquio, sino cuando debía aprovechar de la narración y la descripción. Logró así, en cuentos tales como "La capital del mundo" y "El invicto", un balance entre los tres elementos (diálogo, narración, y descripción) que dió a sus cuentos y novelas de este período una sensación de equilibrio.

"La capital del mundo" es la historia de Paco, un joven que ha venido del campo, y que trabaja como mozo en una pensión de Madrid. Su afición a los toros lo lleva a una trágica muerte mientras juega "a la corrida" con un lavaplatos de la misma pensión. Este, sostiene una silla cuyas patas superiores llevan amarrados sendos cuchillos, que causarán la muerte al joven aficionado.

Al leer este cuento podemos notar que el diálogo ya no predomina como sucede en relatos anteriores. A mi parecer la razón sería que en "La capital del mundo", el autor ha pretendido ir más allá de lo simplemente anecdótico, para construir detrás de ello toda la vida de la pensión y de la ciudad: el clero, el movimiento obrero, los toreros envejecidos, etc. Veamos también como al concluir el cuento, nos encontramos con la siguiente narración:

"...y el joven Paco no se enteró nunca de lo que aquella gente iba a hacer al día siguiente. No se imaginaba cómo vivían en realidad, ni cómo terminarían sus existencias. Murió,

como dice la frase española, lleno de ilusiones. No había tenido tiempo en su vida para perder ninguna de ellas, ni siquiera, al final para completar un acto de contricción.

Tampoco tuvo tiempo para desilusionarse por la película de Greta Garbo, que defraudó a todo Madrid durante una semana."⁵⁵

En estas breves líneas, Hemingway ha pretendido registrar también la discrepancia existente entre las fantasías de la juventud, y la dura realidad con que puede golpear la vida.

El diálogo ha sido insuficiente para los fines de objetividad que perseguía el autor. Hubiera sido imposible (Así parece haberlo pensado Hemingway) expresarnos con veracidad todo el ambiente de la ciudad y de la pensión, y la idea del paso de la ilusión al desencanto, mediante un escueto diálogo del tipo que ya conocemos.

Por este motivo, Hemingway sólo ha hecho uso del coloquio en aquellas partes en que los personajes se dirigen unos a otros. En cambio, cuando ha querido retratar el mundo madrileño y sus clases más representativas, ha preferido recurrir a la narración y a la descripción. La forma en que esta tarea fue llevada a cabo, ha merecido el siguiente comentario de H.E. Bates:

"Lo que Hemingway buscaba era el con

⁵⁵ Ernest Hemingway, "La capital del mundo," Los asesinos (México: Editora Latino Americana, 1956), p. 164.

tacto directo y pictórico entre el ojo y el objeto, entre el objeto y el lector. Para obtenerlo podó toda una selva de verbosidad, retornando a un crecimiento limpio y fundamental. Recortó todo lo que fuera explicación, discusión y hasta comentario: evitó todo florecimiento de la metáfora; extrajo todos los sagrados y muertos clichés; hasta que finalmente, a través de las escasas y escogidas palabras, había una visión.⁵⁰

Pasemos ahora a "El invicto", donde Hemingway parece haber chocado con nuevas limitaciones en el uso del diálogo. Este cuento evoca la historia de un viejo torero que no quiere dejar el oficio, y está orgulloso de su arte. Herido seriamente durante una corrida, se contenta con haber toreado bien. Si echamos un vistazo al cuento observaremos que se halla dividido, digamos así, en dos partes: el intento de Manuel, el torero, de ser incluido en una corrida, cosa que finalmente logra cuando el empresario Retana lo contrata para una nocturna, dejándole de su cuenta el conseguir un picador. Este, a la postre, será Zurito, viejo amigo de Manuel. La segunda parte estaría constituida por el relato de la corrida.

Podemos observar que casi toda la primera parte transcurre entre breves diálogos. Así por ejemplo cuando Manuel se dirige donde el empresario Retana:

⁵⁶ H.E. Bates, "Hemingway's Short Stories," Hemingway and his Critics. Carlos Heard Baker, ed. (New York: Hill and Wang, 1961), p. 73.

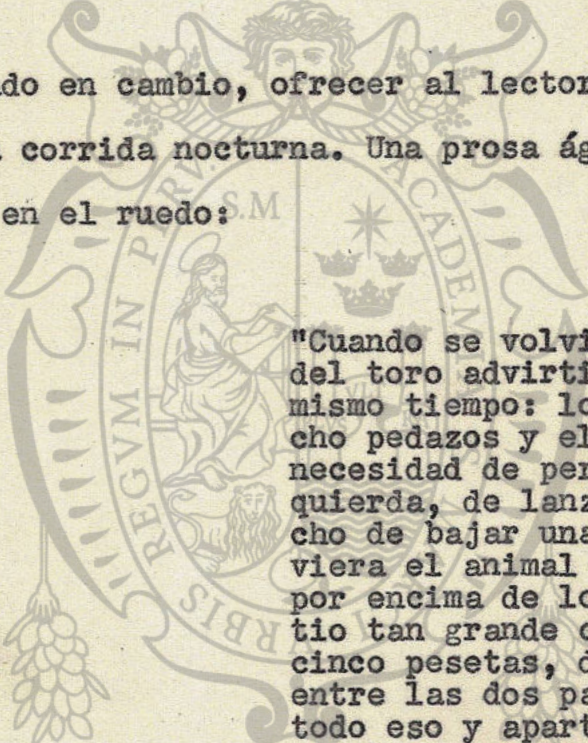
"-Parece que no te encuentras bien-
expresó Retana.
-Acabo de salir del hospital.
-Decían que iban a cortarte la pier-
na.
-No-dijo Manuel-. No hizo falta.
Retana se inclinó sobre el escrito-
rio alargándole una caja de madera.
-¿Un cigarrillo?
-Gracias.
Manuel lo encendió.
-¿Fuego?-preguntó mientras ofrecía
el fósforo a Retana.
Observó por un instante como fumaba
Manuel.
-¿Por qué no buscas un empleo?- le
preguntó.
-No quiero trabajar. Soy torero.
-Ya se acabaron los toreros.
-Soy torero.
-Sí, mientras estás aquí.
A Manuel le provocó risa lo que dijo
Retana.
-Te consigo una corrida nocturna, si
quieres-ofreció el empresario.
-¿Cuándo?
-Mañana por la noche."⁵⁷

Hasta aquí tendríamos un cuento característico del estilo de Hemingway, con predominio del elemento coloquial. Sin embargo, desde el momento en que se inicia la corrida (la segunda parte del cuento), el diálogo desaparece casi por completo. Cede su lugar a la narración y a la descripción. El espectáculo taurino representó un nuevo escollo en el afán del autor por hacer predominar al diálogo sobre los demás elementos de la narración. En efecto sería casi imposible,

⁵⁷ Ernest Hemingway, "El invicto," Los asesinos (México: Editora Latino Americana, 1956), pp. 170-171.


para quien como Hemingway pretende ser muy objetivo, poner ante los ojos del lector una fiesta tan llena de reglas y formalidades, mediante una conversación. Si hubiera tratado de hacerlo, habría caído en una paradoja: la de perder objetividad y honradez, a causa del uso de aquel mismo elemento por medio del cual había logrado antes esa objetividad.

Ha logrado en cambio, ofrecer al lector la viva imagen de lo que fue aquella corrida nocturna. Una prosa ágil y fresca "retrata" lo que sucede en el ruedo:



"Cuando se volvió a situar delante del toro advirtió muchas cosas al mismo tiempo: los cuernos, uno hecho pedazos y el otro puntiagudo, la necesidad de perfilarse hacia la izquierda, de lanzarse corto y derecho de bajar una muleta para que la viera el animal y clavar la espada por encima de los cuernos, en un sitio tan grande como una moneda de cinco pesetas, detrás del cuello, entre las dos paletas. Debía hacer todo eso y apartarse de los cuernos. Estaba seguro, pero las palabras "corta y derecho reflejaban su único pensamiento".

"Corto y derecho" se arrojó contra el animal. Hubo un golpe y sintió que se elevaba por el aire. La espada se le escapó de la mano. Por último cayó al suelo con el toro casi al lado. Manuel, acostado en el suelo, empezó a dar patadas en el hocico del animal. La lucha duró un buen rato. El toro estaba tan excitado que le erraba, golpeándole con la cabeza y enterrando los cuernos en



la arena."⁵⁸

En la siguiente obra de este período, Adiós a las armas, (1929), predomina nuevamente el diálogo. Este libro relata la historia del lugarteniente Frederic Henry, que convalece en un hospital de Milán de una herida recibida en la guerra. Mientras permanece en esa ciudad se enamora de una enfermera inglesa, Catherine Barkley. De nuevo en el frente, se ve obligado a desertar para salvar la vida. Huye a Suiza en compañía de la enfermera que lleva en su seno un hijo suyo, y que al fin muere de parto.

Adiós a las armas alcanzó rápidamente un gran éxito, y muchos la consideraron la mejor novela sobre la guerra. Se trata de un libro escrito con una prosa vigorosa y tersa. Los personajes cobran vida instantáneamente y suenan a verdaderos, mediante el uso de un diálogo cuya dosificación es abundante, y en el cual Hemingway revela un mejor don para hacer hablar a los personajes masculinos que a los femeninos. La mujer en esta obra al igual que en otras, es más que nada un instrumento sumiso y silencioso, sin llegar a ser una personalidad autónoma. Sólo se destacan bien en ella cualidades masculinas al hablar y al accionar.

Los diálogos entre amantes revelan siempre en las obras del autor una cruda impulsividad, y una intencionada falta de colorido.

⁵⁸Ibid., pp. 192-193.

Se caracterizan además por su banalidad, y parecen ser fruto de un pre concebido plan para evitar el sentimentalismo. Veamos los siguientes ejemplos:

"-¿Qué pasa, querida?

-Antes nunca me sentí como una ramera-dijo.

Me dirigí a la ventana, tiré del cordón y miré afuera. No había pensado que iba a ser así.

-No eres una ramera.

-Ya lo sé, querido. Pero no es muy grato sentirse una."⁵⁹

En otra página, leemos:

"-Es una linda pieza-dijo Catalina, una linda pieza. Debimos habernos alojado aquí todo el tiempo que hemos estado en Milán.

-Es una pieza rara, pero es linda.

-El vicio es una gran cosa-dijo Catalina-; la gente que se dedica a él parece tener buen gusto. El terciopelo rojo es hermoso. Y los espejos muy atrayentes.

-Eres una mujer divina.

-Yo no sé cómo resultaría esta pieza para despertarse en ella por la mañana, pero es una hermosa pieza. Serví otra copa de Saint Stephe.

-Quisiera que hiciéramos algo verdaderamente pecaminoso-dijo Catalina. Todo lo que hacemos parece tan inocente y sencillo...No puedo creer que procedamos mal.

-Eres una gran mujer.

⁵⁹ Ernest Hemingway, Adiós a las armas. Héctor Pedro Bolmberg, tr. (Buenos Aires: Editorial Claridad, 1959), p. 135.

- Tengo hambre, mucha hambre.
-Eres una grande y sencilla mujer-dije.
-Soy una mujer sencilla. Nadie más que tú lo comprendió.
-Una vez cuando te conocí me pasé toda una tarde pensando como sería si fuéramos juntos al hotel Cavour.
-Fue una impertinencia. Este no es el hotel Cavour, ¿verdad?
-No. Allá no nos hubieran admitido.
-Algún día nos recibirán. Pero es en eso que nos diferenciamos. Yo nunca pensé en esas cosas.
-¿Nunca?
-Un poco-dijo ella.
-Eres una mujer divina. Serví otra copa de vino.
-Soy una mujer sencilla-dijo Catalina.
-Al principio no lo parecía. Te creí una desequilibrada.
-Estaba algo desequilibrada, pero de un modo complicado. ¿No te causé con fusión querido?
-El vino es una gran cosa-dije-:hace olvidar todo lo malo."⁶⁰

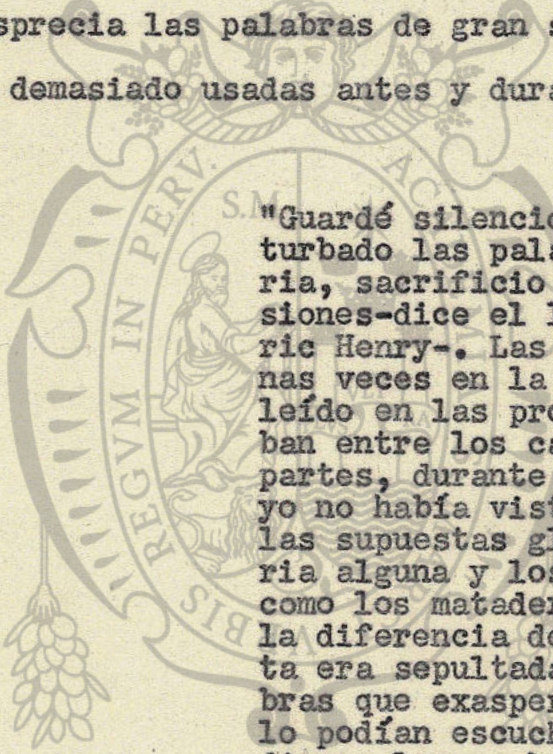
Adiós a las armas se caracteriza por un realismo fotográfico, en el que los diversos planos de la realidad se nos presentan en forma sucesiva, mediante una técnica muy similar a la cinematográfica.

Los capítulos se inician con breves narraciones y descripciones, pero luego los personajes quedan completamente solos, y el diálogo resulta el medio de comunicación entre ellos.

Las conversaciones dan la impresión de que los personajes

⁶⁰Ibid., pp. 136-137.

evitaran pensar, probablemente debido al mundo cruel de guerra y muerte que los rodea. Están desprovistas de ideas fundadas, y se utilizan las palabras más sencillas y comunes. Hemingway se muestra casi tan desconfiado de las elaboraciones intelectuales como de las retóricas. Detesta las palabras que le suenan pedantes. Pertenece a la generación de la guerra que desprecia las palabras de gran significado, porque piensa que han sido demasiado usadas antes y durante la guerra.



"Guardé silencio. Siempre me habían turbado las palabras sagrado, gloria, sacrificio y las vanas expresiones-dice el lugarteniente Frederic Henry-. Las habíamos oído algunas veces en la lluvia, lejos, y leído en las proclamas que se fijaban entre los carteles por todas partes, durante mucho tiempo, pero yo no había visto nada sagrado, y las supuestas glorias no tenían gloria alguna y los sacrificios eran como los mataderos de Chicago, con la diferencia de que la carne muerta era sepultada. Había muchas palabras que exasperaban, hasta que sólo podían escucharse como palabras dignas los nombres de lugares. Los términos abstractos como gloria, honor, valor y otros eran obscenos comparados con los nombres de aldeas, los números de los caminos, los nombres de los ríos, números de regimientos y fechas."⁶¹

El arte de Hemingway podía ir aún más lejos. Si bien muchos

⁶¹Ibid., p. 160.

críticos lo señalaban ya como el creador de un estilo propio, él, artista lúcido y trabajador como Flaubert, se lanzó a la búsqueda de nuevos recursos que le permitieran una autenticidad que había logrado parcialmente.






DEL DIALOGO AL MONOLOGO.

Las obras que Hemingway escribió entre 1927 y 1937, pertenecen a la época en que el diálogo triunfa sobre los demás elementos de la narración, aunque también se descubren las limitaciones del uso de dicho elemento.

En 1938 aparece The First Forty Nine Stories (Los primeros cuarentinueve cuentos), o sea, una recopilación de los relatos que hasta entonces había escrito. Solamente tres aparecían por primera vez: "Las nieves del Kilimanjaro", "La corta vida feliz de Francis Macomber", y "El anciano del puente". Los dos primeros traían los indicios de una renovada técnica; el diálogo se enriquecía y se trazaba el camino hacia el monólogo.

"La corta vida feliz de Francis Macomber", al igual que "Las nieves del Kilimanjaro", había sido publicada en revistas y periódicos



de la época. El tema era nuevamente, en opinión de Carlos E. Zavaleta, "el contrapunto entre la vida, representada por el coraje, y la muerte". Ya hemos visto cómo en "Los asesinos" se trama matar a un hombre, y éste nada hace por defenderse. Pues bien, esta vez tenemos un personaje central, Francis Macomber, que muere precisamente cuando no debió morir: cuando mediante un acto de gran arrojo, logra borrar su anterior cobardía.

Este cuento es, entre otras cosas, una descripción del proceso de aprendizaje del "código de bravura" por el que pasan todos los personajes de Hemingway. Macomber, que es un cobarde, aprende del cazador profesional Wilson, el citado código. Mientras tanto desarrolla toda clase de hostilidades con su esposa Margot. Pero hay un momento en que logra sobreponerse, una "corta vida feliz", y luego, inmediatamente, cae muerto víctima de un balazo disparado desde atrás por su propia esposa. Todo sucede en presencia de Wilson. Tanto éste como Margot se dan perfectamente cuenta de lo acontecido, y de sus razones:

"Francis Macomber yacía bocabajo a menos de dos metros del sitio donde había caído el animal. Su mujer estaba arrodillada junto a él. Wilson, a su lado.

-Yo no lo volvería-dijo Wilson.

La mujer lloraba histéricamente.

-Es mejor que vuelva al coche-declaró el cazador-. ¿Dónde está el fusil?

Ella sacudió la cabeza, el rostro contorsionado. El peón recogió el fusil.

-Déjalo donde está-ordenó Wilson.-
Dile a Abdula que venga; él puede

ser testigo de cómo ocurrió el accidente. Se arrodilló, sacó del bolsillo un pañuelo y lo extendió sobre la cabeza de Francis Macomber. La sangre manaba sobre la tierra seca. Wilson se incorporó y vió al búfalo a su lado con las patas extendidas. "Un buen búfalo-registró su mente mecánicamente-; una cabeza de un metro o quizá más. ¡Más!" Llamó al conductor del automóvil y le ordenó que colocara una manta sobre el cadáver y se quedara a su lado. Luego anduvo hasta el coche. La mujer lloraba en un rincón del asiento.

-Muy interesante; muy interesante-dijo con voz monótona-. El también te hubiera abandonado.

-¡Cállate!

-Por supuesto, fue un accidente-dijo él-. Lo sé.

-¡Cállate!

-No te preocupes. Habrá muchas cosas desagradables, como es lógico, pero haré tomar algunas fotografías que resultarán útiles en la encuesta. Además tendremos el testimonio de los peones y del constructor. Puedes estar tranquila.

-¡Cállate!

-¡Diantre! Todavía queda mucho por hacer. Y tendré que enviar un camión al lago para que pidan por telégrafo un avión que nos lleve a los tres a Nairobi. Pero ¿por qué no lo envenenaste? En Inglaterra lo hacen así.

-¡Basta! ¡Basta!-gritó la mujer.

Wilson la miró con sus claros ojos azules.

-Ya he terminado. Sólo quise desahogarme. Había empezado a gustarme tu marido.

-¡Oh!, por favor, ¡basta! ¡Basta!

¡Te lo ruego! ¡Basta!

-Así es mejor -dijo-. ¡Por favor, ahora resulta mucho mejor! Bien, ca

llaré."⁶²

Este sería otro ejemplo de cómo el desenlace nos está dado por el diálogo. Estamos, pues, dentro de los logros ya conocidos de nuestro autor. Pero es justamente a partir de esta obra, que Hemingway comienza a preocuparse más por la vida interior de sus personajes. La presencia de Proust y de Joyce es innegable en esta nueva etapa de producción. Sin abandonar el realismo fotográfico trata de crear un estilo capaz de ganar la vida interior del personaje, bastante olvidada en los primeros años de su obra. Los medios de lograr tal cosa sería dos: el enriquecimiento del diálogo, y su reemplazo por el monólogo, cuando se volviera ineficaz. Wilson, el cazador profesional de "La corta vida feliz de Francis Macomber", será el primero entre los personajes de Hemingway, de cuya boca "escucharemos" soliloquios:

"-Un buen tiro-sentenció Wilson-. Presentan un blanco muy pequeño.

-¿Está bien para empezar?

-Excelente-replicó el otro-. Dispare siempre así y no se verá nunca en apuros.

-¿Cree usted que mañana podremos encontrar algún búfalo?

-Es muy posible. Salen a comer muy temprano y con un poco de suerte podremos sorprenderlos en un claro.

⁶²Ernest Hemingway, "La corta vida feliz de Francis Macomber," Los premios Nobel de literatura. Juan G. de Luaces, Manuel Blancafort, trs. (Barcelona: Ediciones G.P., 1961), pp. 61-62.

-Me gustaría redimirme de ese asunto del león-musitó Macomber-. No resulta agradable que la propia esposa sea testigo de hechos semejantes.

"Yo diría que es más desagradable hacerlo, esté o no la esposa delante, y hablar luego de haberlo hecho" pensó el cazador. Pero, en cambio, dijo:

-En su lugar no me ocuparía más de eso. Cualquiera puede sentirse trastornado ante su primer león. Al fin y al cabo, toda ha terminado."⁶³

En el ejemplo citado podemos observar como se ha alternado el diálogo y el monólogo interior. En otros casos, siempre del mismo cuento, se alterna también la descripción y la narración:

"-¿Vamos a cazar?-preguntó. (Wilson)

-Sí-replicó Macomber, poniéndose de pie. Sí.

-Será mejor que lleve algo de abrigo. En el coche tendrá frío.

-Iré a buscar la chaqueta de cuero-dijo Margot.

-La tiene el criado-dijo Wilson. Subió a la parte delantera junta al conductor, y Francis Macomber y su mujer, sin hablar, se sentaron atrás.

"Espero que a ese estúpido no se le haya metido en la cabeza la idea de saltarme la tapa de los sesos-pensó Wilson para sí. Las mujeres son siempre una molestia en un "safari".

El vehículo cruzó el río por un vado lleno de guijarros mientras amanecía y luego ascendió la empinada orilla por un sitio que Wilson había hecho

⁶³Ibid., pp. 38-39.

aplanar con palas el día anterior, con objeto de poder llegar a la región boscosa del lado opuesto. "Una mañana hermosa" pensó Wilson. Había caído un denso rocío y la pasar las ruedas sobre las hierbas y los arbustos, llegaba hasta él, el olor de las ramas aplastadas."⁶⁴

Vemos, pues, cómo Hemingway ha tratado de registrar los pensamientos que atraviesan la mente del cazador Wilson, estableciendo la relación entre lo que se piensa y lo que se habla. Si observamos bien los citados monólogos hallaremos también referencias a hechos pasados, a la conducta de Francis Macomber y de su esposa.

Los soliloquios de "La corta vida feliz de Francis Macomber" se tornan dramáticos al ser pensados por Harry, el cazador herido de "Las nieves de Kilimanjaro". Este cuento, que probablemente fue el que más fama dió a su autor, aparece también en la antología de 1938. Comienza con una descripción que parecería más apropiada para un manual de Geografía:

"El Kilimanjaro es una montaña cubierta de nieve, de 19,710 pies de altura, y dicen que es la más alta de Africa. Su nombre es, en masai "Ngaje Ngai", "la casa de dios". Cerca de la cima se encuentra el esqueleto seco y helado de un leopardo, y nadie ha podido explicarse qué es

⁶⁴Ibid., pp. 51-52.

taba buscando el leopardo por aquellas alturas."⁶⁵

El cuento nos narra la historia de un escritor, Harry, que hallándose de cacería, sufre una herida que luego se gangrena. La acción nos lo presenta muy grave, al pie del Kilimanjaro. Su esposa parece creer que sanará, o que por lo menos, el avión encargado del rescate llegará a tiempo para llevarlo a una ciudad. El, por su parte "ve" cómo la muerte se le acerca cada vez más. Repentinamente nos hallamos frente a los personajes que dialogan entre sí, sin más indicación del autor:

"Lo maravilloso es que no huele-dijo.-
Así se sabe cuando empieza.

-¿De veras?

-Absolutamente. Aunque siento mucho lo del olor. No se puede evitar y debe molestarte, ¿eh?

-¡No! No digas eso, por favor.

-Míralos. ¿Qué será lo que los atrae?
¿Vendrán por la vista o por el olfato?"⁶⁶

Luego, una breve descripción nos da una idea más cercana de los acontecimientos:

⁶⁵ Ernest Hemingway, "Las nieves del Kilimanjaro," Los premios Nobel de literatura. Juan G. de Luaces, Manuel Blancafort, trs. (Barcelona: Ediciones G.P., 1961).., p. 7.

⁶⁶ Ibid., p. 7.

"El catre donde yacía el hombre estaba situado a la sombra de una ancha mimosa. Ahora dirigía su mirada hacia el resplandor de la llanura, mientras tres de las grandes aves se agazapaban en posición obscena y otras doce atravezaban el cielo, provocando fugaces sombras al pasar."⁶⁷

Nuevamente el diálogo será el encargado de mostrarnos las relaciones entre marido y mujer, y cómo Harry presiente su muerte:

"-No seas tonta. Ya me estoy muriendo. Mira esos bastardos- y levantó la vista hacia los enormes y repugnantes pájaros, con las cabezas peladas hundidas entre las abultadas plumas. En aquel instante bajó otro, y después de correr con rapidez, se acercó con lentitud al grupo."⁶⁸

Desesperado ante la idea de que ya todo ha terminado para él, discute y trata de ofender a su mujer, a quien culpa de haberle atraído con su dinero, impidiéndole así convertirse en un buen escritor. El autor registra varios monólogos interiores que atraviesan la mente de Harry:

"Al fin y al cabo ya ha terminado to

⁶⁷Ibid., p. 7.

⁶⁸Ibid., p. 8.

do-pensó-. Ahora no tendré oportunidad de acabar con eso. Y así para siempre concluirán las discusiones a cerca de si la bebida es buena o mala."⁶⁹

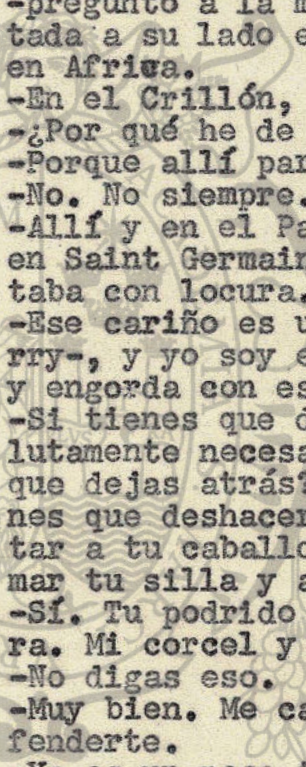
La tensión reflejada en el diálogo aumenta a medida que se acerca el momento fatal. Se intercala evocaciones y recuerdos que le dan aún mayor dramatismo. Hemingway ha desarrollado en "Las nieves del Kilimanjaro" una técnica de contrapunto en la que los coloquios entre Harry y su esposa representan el presente, que se "detiene" para dar lugar al pasado, representado por esas evocaciones y recuerdos. Estos se hallan escritos en letra cursiva:

"-No-respondió el hombre.- No lo creo. Nunca te he querido.
-¿Qué estás diciendo, Harry? ¿Has perdido el conocimiento?
-No tengo, ni siquiera, conocimiento que perder.
-No bebas eso. No bebas querido. Te lo ruego. Tenemos que hacer todo lo posible para zafarnos de esta situación.
-Hazlo tú, pues. Yo estoy cansado.
En su imaginación vió una estación de ferrocarril en Karagatch. Estaba de pie junto a su equipaje. La potente luz delantera del expreso Simplón-Orient atravesó la oscuridad, y abandonó Tracia después de su retirada. Esta era una de las cosas que había reservado para escribir en otra

⁶⁹Ibid., p. 9.

ocasión....."70

El diálogo reaparece, súbitamente, y se torna más tenso:

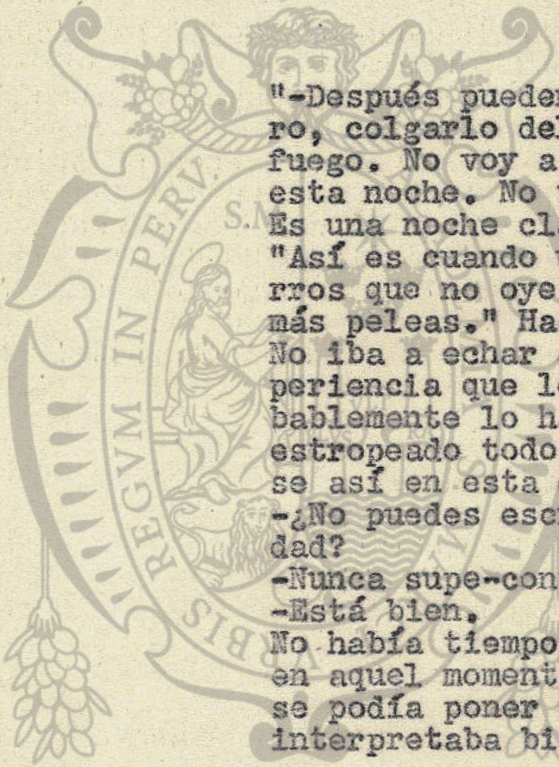
- 
- "-¿Dónde nos hospedamos en París?
-preguntó a la mujer que estaba sentada a su lado en una silla de lona, en África.
-En el Crillon, ya lo sabes.
-¿Por qué he de saberlo?
-Porque allí paramos siempre.
-No. No siempre.
-Allí y en el Pavillón Henry Quatre, en Saint Germain. Decías que te gustaba con locura.
-Ese cariño es una porquería-dijo Harry-, y yo soy el animal que se nutre y engorda con eso.
-Si tienes que desaparecer, ¿es absolutamente necesario destruir todo lo que dejas atrás? Quiero decir, si tienes que deshacerte de todo: ¿debes matar a tu caballo y a tu esposa y quemar tu silla y armadura?
-Sí. Tu podrido dinero era mi armadura. Mi corcel y mi armadura.
-No digas eso.
-Muy bien. Me callaré. No quiero ofenderte.
-Ya es un poco tarde.
-De acuerdo. Entonces seguiré hiriéndote. Es más divertido ya que ahora no puedo hacer lo único que realmente me ha gustado hacer contigo."71

Hemingway, que siempre se había acercado a sus personajes exteriormente mediante la observación cuidadosa de detalles, trata a-

70 Ibid., p. 11.

71 Ibid., pp. 12-13.

hora de aproximarse al conocimiento interior del individuo. Lo hace mediante monólogos interiores que registran pensamientos, logrando aumentar la tensión del diálogo. El uso alternado de ambos elementos le permite establecer la relación entre lo que se piensa y lo que se dice:



"-Después pueden traer mi mosquito-ro, colgarlo del árbol y encender el fuego. No voy a entrar en la tienda esta noche. No vale la pena moverse. Es una noche clara, No lloverá.

"Así es cuando uno muere, entre susurros que no oye. Pues bien, no habrá más peleas." Hasta podía prometerlo. No iba a echar a perder la única experiencia que le faltaba. Aunque probablemente lo haría. "Siempre lo he estropeado todo." Pero quizá no fue así en esta ocasión.

-¿No puedes escribir al dictado, ¿verdad?

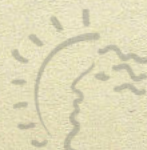
-Nunca supe-contestó ella.

-Está bien.

No había tiempo, por supuesto, pero en aquel momento le pareció que todo se podía poner en un párrafo si se interpretaba bien."⁷²

El cuento continúa en un constante contrapunto de diálogos, monólogos, evocaciones, y descripciones, hasta concluir con una alucinante narración, en la que se trata de registrar el paso de la vida a la muerte. Harry siente llegar el avión. Lo ve. Conversa con el piloto

⁷²Ibid., p. 21.



to. Ascienden luego, y cuando ya vuela sobre la cumbre del Kilimanjaro:

"La hiena hizo tanto ruido que ella se despertó, y por un momento, llena de temor, no supo donde estaba. Luego tomó la linterna e iluminó el catre que habían entrado después de dormirse Harry. Vió el bulto bajo el mosquitero pero ahora le pareció que el había sacado la pierna, que colgaba a lo largo de la cama con las vendas sueltas. No aguantó más.

-¡Molo!-llamó. ¡Molo! ¡Molo!

Y después, dijo.

-¡Harry! ¡Harry!-y levantando la voz-: ¡Harry! ¡Contéstame, te lo ruego! ¡Oh Harry!

No hubo respuesta y tampoco le oyó respirar.

Fuera de la tienda, la hiena seguía lanzando el mismo gemido extraño que la despertó. Pero los latidos del corazón le impedían oírlo."⁷³

"El anciano del puente" fue escrito en Barcelona en 1938.

Es interesante señalar que aquí revive la técnica utilizada en la época del "apogeo" del diálogo. Una breve descripción presenta y ubica a los dos únicos personajes del relato, luego, se da paso al coloquio entre ambos. No recurre para nada al monólogo. La sencillez del tema así lo permite. El cuento nos narra la historia de un anciano que se niega a cruzar un puente, y dejar atrás algunos animales que

⁷³Ibid., p. 30.

tenía a su cuidado. El avance de las tropas enemigas parece no atemorizar al viejo:

"-¿Pero qué pueden hacer bajo la artillería si yo no he podido quedarme a causa de eso?

-¿Dejó el palomar abierto?

-Sí.

-Entonces volarán.

-Sí, es evidente que volarán. Pero ¿y los otros? Es mejor no pensar en los otros.

-Ya ha descansado bastante-indiqué-. Levántese y trate de caminar.

-Gracias-dijo mientras se ponía de pie, se tambaleaba de un lado a otro y volvía a caer, sentado en el polvo.

-Estaba cuidando animales-expresó lentamente, aunque ya no se dirigía a mí.- Estaba cuidando animales, nada más, nada más....

No había nada que hacer con él. Era Domingo de resurrección y las tropas avanzaban hacia el Ebro. Era un día gris y nublado, y el cielo bajo impedía la acción de los aviones. Aquello y el hecho de que los gatos supieran cuidarse representaba toda la buena suerte que podía esperar el anciano."⁷⁴

Dos años más tarde, en 1940, aparece Por quién doblan las campanas, otro éxito de librería. Hemingway vuelve a los temas del amor y la muerte, en medio de la guerra. Esta vez los campos de batalla eran españolas, y la guerra era la Civil Española de 1936. La o-

⁷⁴ Ernest Hemingway, "El anciano del puente," Los asesinos (México: Editora Latino Americana, 1956), p. 167.

bra no tardó en recibir toda clase de alabanzas y críticas, de parte de los adeptos y enemigos de la técnica y temas del autor.

Por quién doblan las campanas se refiere al transcurso de tres días de la vida de Roberto Jordán, un americano que lucha como voluntario. Le ordenan que se reúna con un grupo de guerrilleros que actúa en las montañas próximas a Segovia, con la misión de destruir un puente estratégico, facilitando el avance de los republicanos. Pasa tres días y tres noches en la cueva de los guerrilleros esperando lo que supone será su propia destrucción. Allí conoce a María, hija de un jefe republicano muerto en la guerra, y surge el romance entre ambos. Jordán cree que el ataque fracasará, pero la contraorden de los generales llega demasiado tarde. Logra destruir el puente, pero es herido en la retirada y se queda a esperar la muerte.

En esta novela Hemingway emprende la tarea de transcribir al inglés el diálogo en castellano de sus personajes. La finalidad que persigue es la de sugerir al lector el sabor del idioma nativo. Los críticos reaccionaron diversamente ante tal aventura lingüística. Mientras que unos, como Joseph Warren Beach opinaron que el resultado era "encantador, pintoresco y dramático", otros, como Arturo Barea se mostraron adversos:

"Es aquí-dice Barea-donde mayormente se manifiesta la artificialidad de la España de Hemingway, y las brechas de su verdadero conocimiento del español. El campesino castellano habla

simple y expresivamente. Su lenguaje puede ser austero y expresar una sombría hilaridad. Generalmente se resisten a manifestar sus emociones más complicadas y las reemplazan por blasfemias. Todo ésto se ha dicho a menudo, y Hemingway lo sabe. Pero cuando llega el momento de transcribir la dignidad y sobriedad de su habla, inventa un inglés pomposo y artificial, que contiene muchas palabras que no son inglesas, y que tampoco pueden ser admitidas como traducciones literales del castellano original."⁷⁵

Barea considera que el error de Hemingway está en creer, por ejemplo, que los campesinos castellanos utilizan a menudo palabras abstractas. Agustín, uno de los personajes de la novela, dice en una oportunidad: "Also I have boredom in this mountains", que sería la tradicción de: "También tengo aburrimiento en estas montañas". Por el contrario, evitan siempre los sustantivos abstractos, y prefieren expresar la idea abstracta como acción concreta y personificada. Así, dirían: "Las montañas me aburren".

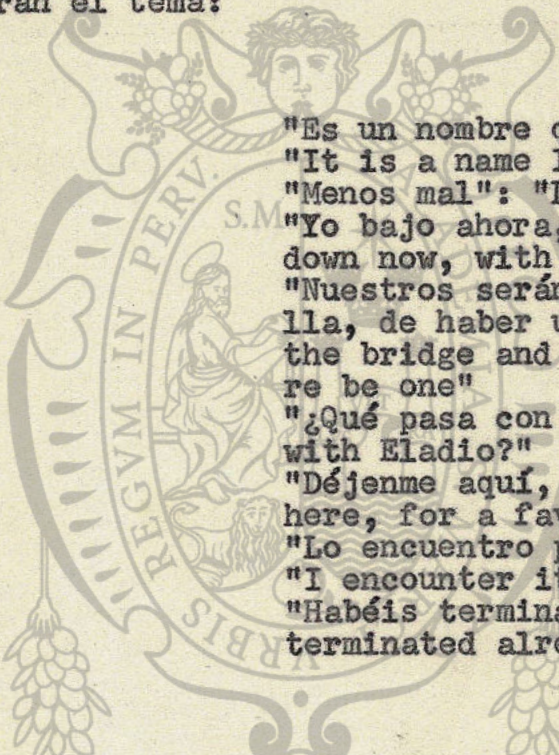
Joseph Warren Beach, por su parte, considera:

"El inglés común de Hemingway es tan americano, tan moderno y tan vernacu-
lar, que difícilmente cabría en boca
de estos españoles, cuyo lenguaje es

⁷⁵ Arturo Barea, "Not Spain but Hemingway," Hemingway and his Criti-
tics. Carlos Heard Baker, ed. (New York: Hill and Wang, 1961),
p. 209.

generalmente más majestuoso y tiene sus modismos propios, que resultan más expresivos que sus equivalentes americanos."⁷⁶

Las siguientes expresiones, extraídas de diversas partes de la novela, ilustrarán el tema:



"Es un nombre que nunca pude dominar":
"It is a name I could never dominate"
"Menos mal": "Leas bad"
"Yo bajo ahora, con Anselmo": "I go down now, with Anselmo"
"Nuestros serán el puente y la batalla, de haber una"; "For us will be the bridge and the battle, should there be one"
"¿Qué pasa con Eladio?": "¿What passes with Eladio?"
"Déjenme aquí, por favor": "Leave me here, for a favor".
"Lo encuentro perfectamente normal": "I encounter it perfectly normal".
"Habéis terminado ya?": "¿Have you terminated already?"

Podemos notar que algunos ejemplos son más logrados que otros, que suenan extremadamente forzados. Es, pues, muy difícil la tarea de traducir el habla idiomática a cualquier otra lengua, y debe llevarse a cabo con la mayor discreción. En el caso de Por quién doblan las campanas, el lector más capacitado para comprender las sutile-

⁷⁶ Joseph Warren Beach, "The Esthetics of Simplicity," American Fiction 1920-1940 (New York: The Macmillan Co., 1941), p 116.

lezas del inglés usado por Hemingway es aquél que conoce el castellano.

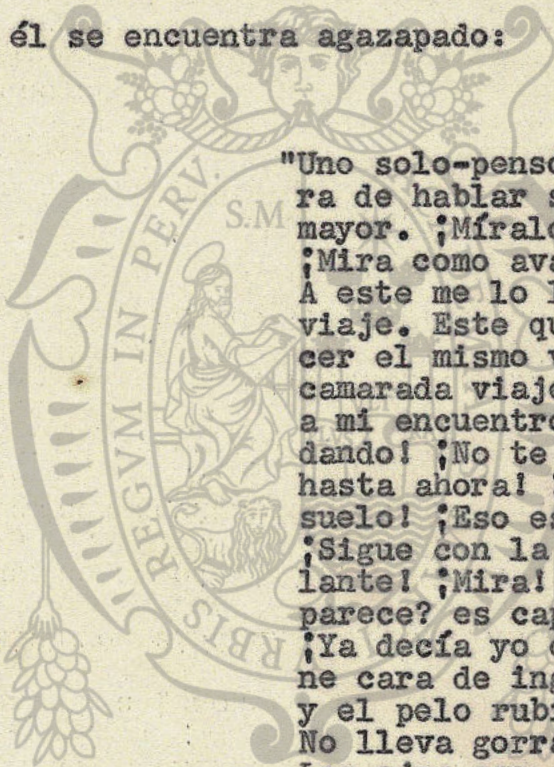
Cuando los personajes de esta novela se tutean, lo hacen utilizando los arcaicos pronombres ingleses "Thee" y "Thou", logrando un tono poético y recordándonos de la Biblia. El lenguaje que el autor emplea es parco y callado. De tal manera, sugiere la intensidad de la terrible experiencia por la que atraviesan sus héroes. Hemingway reafirma su afición por el diálogo entre seres primitivos, que evitan la meditación. Además, utiliza siempre la repetición:

"-;Roberto!-preguntó la muchacha, acercándosele.- ¿Estás listo para comer?
-¿Está lista la comida?
-Lo estará cuando tu quieras.
-¿Han comido los demás?
-Todos, menos tú, Anselmo y Fernando.
-;Comamos entonces!-repuso él-, ¿Y tú?
-Después con Pilar.
-Come ahora con nosotros.
-No. No estaría bien.
-;Ven acá y come con nosotros! En mi tierra el hombre no come antes que su mujer."77

Cuando debido a sus limitaciones el diálogo no puede narrar ni describir con precisión, entonces el monólogo lo reemplaza. Se logra mayor objetividad y fidelidad al instante mismo en que se producen

⁷⁷ Ernest Hemingway, Por quién doblan las campanas. Olga Sanz, trs. (México: Editorial Diana, S.A., 1961), p. 217.

los hechos narrados. Tomemos como ejemplo aquella parte de la obra (varios capítulos) en que el Sordo, uno de los compañeros de Roberto Jordán, se bate en la cresta de una colina. No tiene esperanza. Está perdido ante la superioridad de sus enemigos, pero también decidido a batirse hasta el fin. Repentinamente ve que un soldado enemigo asciende hacia donde él se encuentra agazapado:

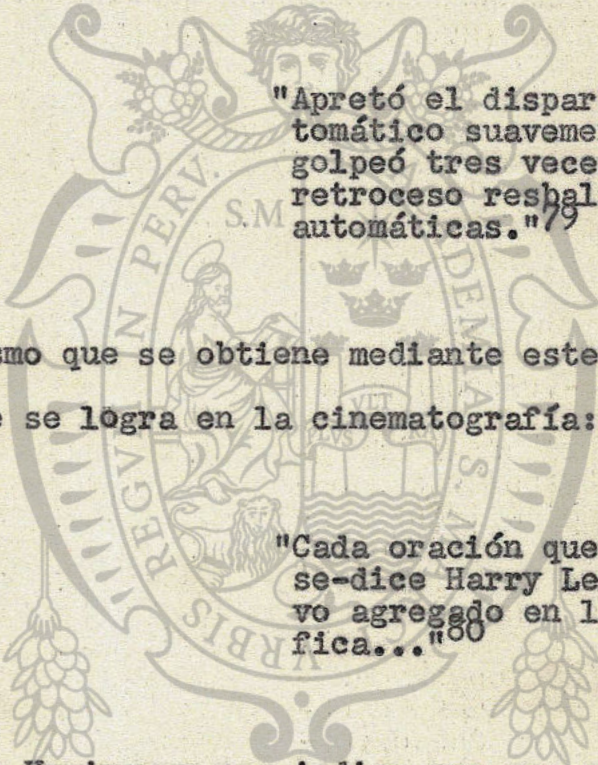


"Uno solo-pensó-. Pero por su manera de hablar se ve que es de caza mayor. ¡Míralo! ¡Mira que animal! ¡Mira como avanza! Este es para mí. A este me lo llevo conmigo en mi viaje. Este que se acerca va a hacer el mismo viaje que yo. ¡Vamos camarada viajero! ¡Acércate derecho a mi encuentro! ¡Vamos! ¡Sigue andando! ¡No te detengas! ¡Sigue como hasta ahora! ¡No mires a esos en el suelo! ¡Eso es! ¡No mires al suelo! ¡Sigue con la vista fija hacia adelante! ¡Mira! tiene bigote. ¿Qué te parece? es capitán, por sus galones. ¡Ya decía yo que era caza mayor! Tiene cara de inglés, con la cara roja y el pelo rubio y los ojos azules. No lleva gorra y el bigote es rubio. Los ojos son azules, de un azul claro y tienen algún defecto. Son ojos azules que no enfocan bien. ¡Ya está bastante cerca! ¡Demasiado cerca! Sí, camarada viajero, ¡esto es para tí!"⁷⁸

La prosa se acerca lo más posible al conflicto físico existente. La figura del capitán que asciende la colina se agranda cada

⁷⁸Ibid., p. 332.

vez más ante los ojos del Sordo, y también ante los del lector. El monólogo da autenticidad al relato. Lo que empezó siendo una rápida visión se torna en una figura nítida conforme avanza, hasta ser casi irresistible. Luego, inmediatamente, desaparece ante el certero disparo del Sordo:



"Apretó el disparador del rifle automático suavemente y la culata le golpeó tres veces el hombro, con el retroceso resbaladizo de las armas automáticas."⁷⁹

El realismo que se obtiene mediante este monólogo interior es semejante al que se logra en la cinematografía:

"Cada oración que se añade, cada frase-dice Harry Levin-es como un nuevo agregado en la cinta cinematográfica..."⁸⁰

El propio Hemingway nos indica que sus personajes van a "monologar". En el siguiente ejemplo trata de penetrar el mundo interior de Roberto Jordán:

⁷⁹Ibid., p. 332.

⁸⁰Harry Levin, "Observations on the Style of Ernest Hemingway," Hemingway and his Critics. Carlos Heard Baker, ed. (New York: Hill and Wang, 1961), p. 108.

"Siguió monologando (advierde el autor)

"Cuando te metiste en este asunto sabías perfectamente cual era el objeto de tu lucha. Luchas precisamente contra los métodos que ahora te ves precisado a emplear, para contar con alguna posibilidad de triunfo final. Así que estás forzado a usar las gentes que estimas, como si fueran tropas por las que no sientes ningún afecto, si es que quieres tener éxito."⁸¹

Por quién doblan las campanas fue la última obra que Hemingway publicó en un lapso de diez años. (1940-1950). Su éxito fue rotundo. Philip Young se refiere a ella en los siguientes términos:

"La maestría con que fue escrita esta novela, en su mayor parte, resultó una demostración de que el talento de Hemingway operaba de nuevo intacto y formidable. Ninguno de sus libros había evocado con más riqueza la vida de los sentidos, ninguno había mostrado una mano más segura en el planteamiento, ni suministrado mayor número de tipos secundarios llenos de vida, ni poseído un diálogo más dinámico y real."⁸²

En 1950 Hemingway publicó Al otro lado del río y entre los

⁸¹ Ernest Hemingway, Por quién doblan las campanas. Olga Sanz, trs. (México: Editorial Diana, 1961), p. 173.

⁸² Philip Young, "Ernest Hemingway," Ernest Hemingway, William Faulkner, Robert Frost. Angela Figuera, tr. (Madrid: Editorial Gredos, 1961), p. 23.

árboles. Los críticos, que durante años habían esperado una obra nueva salida de sus manos, sufrieron un amargo desengaño. Muchos de ellos anunciaron ruidosamente que el talento del autor había muerto.

La obra relata la historia de Richard Cantwell, un coronel norteamericano, que en tiempo de paz se traslada a Venecia, y obtiene permiso para cazar patos, para visitar a su joven amante, la Condesa Renata, y por último, para morir (según las indicaciones médicas). La novela no es sino un nuevo y gratuito ensayo del estilo que el autor había aprendido durante veinticinco años.

El diálogo y el monólogo dominan la narración. El autor se aleja de la escena, sin indicarnos las condiciones sociales, políticas o morales que determinan la conducta de sus personajes. Sólo indirectamente, a través de las opiniones de personajes secundarios podemos obtener datos acerca de ellos. Sin embargo, estas opiniones son a menudo contradictorias, por lo que el lector tendrá que sacar sus propias conclusiones. A través del río y entre los árboles puede muy bien concebirse como un manual de aprendizaje del estilo de su autor.

Muy sorprendidos quedaron los críticos que daban por agotado el talento de Hemingway, cuando en 1952 publicó El viejo y el mar, su última novela. Se trata de un breve relato y hay quienes han preferido calificarlo como un cuento largo.

Es la historia de Santiago, viejo pescador cubano, quien después de ochenta y cuatro días sin coger un solo pez, se aventura en alta mar y pesca un gigantesco merlín. Por espacio de dos días y

dos noches, el viejo retiene su presa, y ésta lo remolca mar adentro. Consigue finalmente tener al pez a su alcance, lo arponea, y lo amarra a la barca. Casi en seguida los tiburones empiezan a arrebatarse su botín. Los mata sin descanso hasta que no le queda más arma que la caña del timón. Los tiburones, entonces, lo devoran todo. Sólo dejan el esqueleto que el viejo jala hasta llegar al puerto. Agotado, apenas le quedan fuerzas para caminar hasta su choza y echarse a dormir soñando con otros días.

Philip Young señala que Santiago, al igual que otros personajes de Hemingway, ofrece un mensaje:

"Este nos dice en esencia, que por más que un hombre haya envejecido, y por más que le abandone la suerte, todavía puede atreverse, arriesgarse, atenerse a las reglas, persistir cuando se ve vencido, consiguiendo así una verdadera victoria por su modo de perder."⁸³

El viejo y el mar ha quedado como el epílogo de todo lo que el autor escribió, no sólo por ser la última obra que publicó en vida, sino también porque en ella saltan a la vista todas las virtudes de su técnica narrativa. Hemingway parecía saber que era lo mejor que había escrito. Poco le importaba que fuese considerado como cuento o novela. Era, más bien, el punto final de todo lo que había pren-

⁸³Ibid., p. 25.

dido o tratado de aprender, a través de su vida y su tarea de escritor. Y en efecto llegó a ser todo esto porque el valor y significación que adquiere gracias a sus implicaciones lo hacen representativo del lado fuerte de su técnica narrativa.

Lo mejor de la novela está en la manera en que se presenta acciones físicas que al mismo tiempo traen consigo las implicaciones de acciones simbólicas y gracias a ellas es que el libro adquiere inmensa riqueza de significado. Críticos como Philip Young y Carlos Baker, entre otros, han considerado que se trata de una alegoría y una parábola. Young, por su parte dice que es una novela esencialmente clásica,⁸⁴ Leo Gurko afirma que refleja el romanticismo de Hemingway,⁸⁵ y Carlos Baker manifiesta que el viejo pescador sugiere la figura de Cristo.⁸⁶

"Tomándola en un sentido más amplio dice Young- la novela es una imagen de la vida como lucha contra los inquistables poderes naturales, lucha en la cual sólo una clase de victoria es posible; una contienda mortal representada por medio de una metáfora épica, en la cual hasta el problema de lo justo y lo injus-

⁸⁴Ibid., p. 25 y ss.

⁸⁵Leo Gurko, "The Old Man and the Sea," College English, XVII, 1, 14 (Oct., 1955).

⁸⁶Ver Clinton S. Burhans, "The Old Man and the Sea: Hemingway's Tragic Vision of Man," American Literature, Vol. 31, N° 4 (January 1960) 446.

to palidece ante la grandeza de la batalla en sí. Es algo semejante a la tragedia griega. En ésta, mientras el héroe cae y vuelve a caer, el espectador puede tener un vislumbre imborrable de lo que puede ser la condición humana. Y hasta es una tragedia cristiana si se tiene especialmente en cuenta las marcadas alusiones al simbolismo cristiano, sobre todo a la Crucifixión; una particularidad de las novelas de Hemingway que empieza sin gran importancia aparente, en las primeras, va cobrando fuerza en Across the River and into the Trees y alcanza su 'climax' en The Old Man and the Sea.⁸⁷

Clinton S. Burhans, Jr. señala que estas interpretaciones de El viejo y el mar no son ni contradictorias, ni excluyentes una de otra, sino que agregan profundidad y grandeza a la obra; señala también:

"..que como todas las grandes obras de arte es un espejo en el que cada hombre percibe una semejanza personal. Por consiguiente, esos puntos de vista sólo difieren en énfasis, y arrojan generalmente conclusiones similares: que Santiago representa un individualismo noble y trágico, que revela lo que un hombre puede hacer en un universo indiferente que lo derrota, y el amor que puede sen-

⁸⁷ Philip Young, "Ernest Hemingway," Ernest Hemingway, William Faulkner, Robert Frost, Angela Figuera, tr. (Madrid: Editorial Gredos, 1961), p. 26.

tir por ese universo y su humildad frente a él."⁸⁸

Cabría añadir que la manera en que Hemingway ha tratado los temas de la solidaridad, el individualismo, y la interdependencia, da ría a la obra un nivel más profundo de significación.

El argumento del libro maduró quince años en la mente del autor, quien en 1936 informó a la revista *Esquire* sobre la aventura real de un viejo pescador cubano que luego de varias semanas sin co-ger un solo pez, se aventuró mar adentro, corriendo una suerte muy si- milar a la de Santiago en la novela. Se sabe también que Hemingway po- seía una larga lista de títulos de entre los que pensaba escoger uno para su obra, cuando ésta estuviese concluida. Entre ellos, podemos citar The Sea in Being, y The Dignity of Man.

Otras virtudes que resaltan en el libro son la precisión en las observaciones y la exactitud en la pintura del paisaje. Además, de- bemos extendernos al hablar de la maestría con que el autor usó diálo- gos estilizados y monólogos interiores para caracterizar especialmen- te a Santiago, el personaje central.

"Ahora sí el estilo gana la vida in- terior del personaje, tan descuida- da por el realismo fotográfico de

⁸⁸ Clinton S. Burhans, "The Old Man and the Sea: Hemingway's Tragic Vision of Man," American Literature. Vol. 31, 4 (January, 1960), p. 447.

las primeras épocas. Si en 'La corta vida feliz de Francis Macomber' hay unos soliloquios de Wilson, junto a la descripción y al diálogo, que ya se vuelven dramáticos pensados por Harry, el cazador enfermo de 'Las nieves del Kilimanjaro', aquí obtienen mayor nobleza y propiedad, y llegan a formar el sustrato de la meditación poética en el pescador de El viejo y el mar."⁸⁹

Hemingway emplea una sucesión de descripciones, diálogos y soliloquios, cuyo orden alterna libremente, logrando así un contrapunto rítmico. Observemos el siguiente ejemplo:

"Ahora se te está confundiendo la mente, pensó. Tienes que mantener tu cabeza despejada. Mantén tu cabeza despejada y aprende a sufrir como un hombre. O como un pez, pensó. (Soliloquio-monólogo interior).
-Despéjate cabeza-dijo en una voz que apenas podía oír.- Despéjate. (Diálogo). Dos veces más ocurrió lo mismo en las vueltas. (descripción). No sé, pensó el viejo. Cada vez se había sentido a punto de desfallecer. No sé. Pero probaré otra vez (soliloquio). Probó una vez más y se sintió desfallecer cuando viró el pez. El pez se enderezó y salió nadando de nuevo, lentamente, meneando en el aire su gran cola. (descripción)."⁹⁰

⁸⁹ Carlos E. Zavaleta, "La novela de Hemingway," Separata del N° 82-83 de la Revista de Estudios Americanos (Sevilla: Escuela de Estudios Americanos, 1958), p. 51.

⁹⁰ Ernest Hemingway, El viejo y el mar (Buenos Aires: Ediciones Kraft, 1954), p. 119.

Constantemente estos elementos se unen, alternándose unos con otros, y formando series que llegan a ser de gran extensión.

El viejo diálogo puro de Hemingway ha sido reemplazado, cuando no hay interlocutor, por dos tipos de monólogo:⁹¹

a) el pescador habla en voz alta:

"-Pez-dijo el viejo.- Pez, vas a tener que morir de todos modos. ¿Tienes que matarme también a mí?"

b) el pescador piensa en silencio:

"Me estás matando, pez, pensó el viejo. Pero tienes derecho. Hermano, jamás en mi vida he visto cosa más grande, ni más hermosa, ni más tranquila, ni más noble que tú. Vamos, ven a matarme. No importa quién mate a quién."⁹²

Para Carlos E. Zavaleta se trata de un artificio poético y aún teatral, con el cual:

"se invade al fin la intimidad del

⁹¹Ver Carlos E. Zavaleta, "La novela de Hemingway," Separata del N° 82-83 de la Revista de Estudios Americanos (Sevilla: Escuela de Estudios Americanos, 1958), p. 50, ss.

⁹²Ernest Hemingway, El viejo y el mar (Buenos Aires: Ediciones Kraft, 1954), p. 119.

protagonista. Hemingway pudo escribir esta novela merced a una decantación del lenguaje popular, al haber desviado uno de los estilos de James Joyce (recordad el ejemplo más sencillo referente a Estéban Dé dalus: 'El se detuvo. Me he pasado del camino de tía Sara. ¿No estoy yendo allá? El torció hacia el nor-este...' en que la primera oración la dice Joyce, el autor, la segunda y la tercera. Estéban, el personaje; y la última, de nuevo el autor. Hemingway utiliza la palabra 'pensó', a fin de ser más claro), y también merced a la superación moral del personaje."⁹³

El diálogo deja de tener valor por sí solo, y entra a formar parte de la estructura rítmica de la novela.

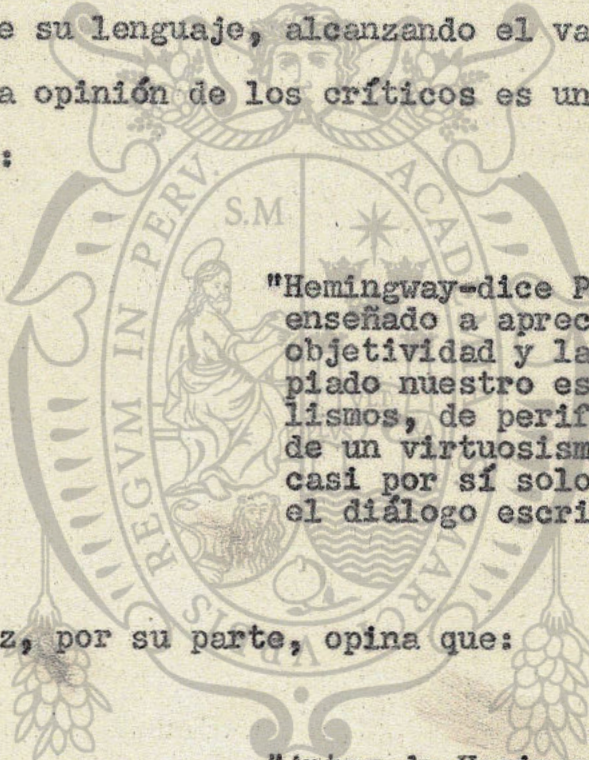
"He tratado de crear un verdadero viejo, un verdadero muchacho, un verdadero pescado, y un verdadero tiburón -nos dice el autor-. Pues si los logró hacer lo suficientemente bien, ellos significarán muchas cosas. No hay nada tan difícil como hacer algo real, y a veces más verdadero que la verdad misma."⁹⁴

Hemingway logra su propósito, al crear una novela tan real como la vida misma, y a la vez llena del más profundo simbolismo. Con-

⁹³ Carlos E. Zavaleta, "La novela de Hemingway," Separata del N° 82-83 de la Revista de Estudios Americanos (Sevilla: Escuela de Estudios Americanos, 1958), p. 51.

⁹⁴ En Time, Pacific Edition, Diciembre 13, 1954.

solida su técnica narrativa y estampa su nombre en la gran galería de la literatura universal. La pretendida sencillez de su técnica no debe decepcionar a nadie, pues detrás de ella se esconden la dura disciplina y el largo aprendizaje que revelan la seriedad del artista. La desnudez de su oración y su diálogo ha sido elevada por la rigidez y la inflexibilidad de su lenguaje, alcanzando el valor del trabajo consumado con éxito. La opinión de los críticos es unánime cuando se refieren a su técnica:



"Hemingway-dice Philip Young-nos ha enseñado a apreciar el valor de la objetividad y la honradez; ha limpiado nuestro estilo de sentimentalismos, de perifollos literarios y de un virtuosismo superficial. Y, casi por sí solo, ha revitalizado el diálogo escrito."⁹⁵

Mario Praz, por su parte, opina que:

"Antes de Hemingway, los diálogos en la ficción o en la escena, eran el resultado de una selección: todo aquello que carecía de importancia se dejaba de lado; las preguntas y respuestas seguían un patrón más o menos establecido, dictado por el arte. La mayor artificialidad prevalecía en los versos de la tragedia

⁹⁵ Philip Young, "Ernest Hemingway," Ernest Hemingway, William Faulkner, Robert Frost. Angela Figuera, tr. (Madrid: Editorial Gredos, 1961), p. 39.

griega, así como en los pareados alejandrinos de las obras teatrales francesas, o en las agudas réplicas de la comedia de la restauración; aún los diálogos de la escuela naturalista del siglo XIX, a pesar de que pretendieron ser copiados de la vida real, estaban, en la medida de lo posible, arreglados de tal manera que nada superfluo quedara en ellos. Hemingway ha enseñado el valor de lo aparentemente superfluo, la extraña belleza que adquieren las cosas más comunes, cuando son vistas desde un cierto ángulo."⁹⁶

Hemingway merecería el mismo elogio que Baudelaire hizo de Puget, el gran escultor francés del siglo diecisiete: "Toi qui sus ramasser la beauté des goujats."

⁹⁶Mario Praz, "Hemingway in Italy," Hemingway and his critics. Carlos Heard Baker, ed. (New York: Hill and Wang, 1961), p. 129.

CONCLUSIONES.

- I.- Hemingway siguió la huella dejada por sus precursores al apartarse de la corriente literaria tradicional inglesa, y asienta las bases y cualidades de una literatura norteamericana auténtica.
- II.- Dentro de un lenguaje que se caracteriza por su sencillez, claridad y precisión, utiliza el diálogo como medio para lograr mayor objetividad en el relato.
- III.- El diálogo lo ayuda en su búsqueda de nuevas dimensiones para la prosa.
- IV.- El diálogo de Hemingway es capaz de:
- 1) implicar muchas cosas además de las dichas por los personajes;
 - 2) caracterizar al personaje;
 - 3) narrar;
 - 4) describir;
 - 5) presentar la atmósfera y estado de ánimo global que presiden una obra.
- V.- El uso frecuente del diálogo choca con algunas limitaciones:
- 1) es inapropiado para describir un espectáculo en su totalidad;

2) para presentar el ambiente de una ciudad, y a sus clases sociales más representativas.

VI.- El autor presenta un diálogo novedoso al tratar de traducir al inglés el coloquio en castellano.

VII.- Al acercarse a la vida interior de sus personajes, Hemingway combina el uso del diálogo con el monólogo, logrando establecer la relación entre lo que se piensa y lo que se dice. Posteriormente, mediante un contrapunto de monólogos, diálogos y descripciones, invade la intimidad del personaje.

En suma, Hemingway logra imponer una técnica personal, que da nueva vida al diálogo escrito, y que a pesar de su aparente sencillez resulta más difícil de imitar de lo que parece. Desde los tímidos intentos de los primeros años, pasando por obras en que los diálogos se suceden interminablemente, hasta chocar con las limitaciones de un uso tal vez excesivo. Entonces, siempre buscando la mayor objetividad en el relato, realiza un balance con otros elementos de la narración, introduce el monólogo en sus obras, y logra establecer equilibrio entre los elementos de su arte.



BIBLIOGRAFIA DE HEMINGWAY.

- Hemingway, Ernest. Three Stories and Ten Poems. Paris and Dijon: Contact Publishing Company, 1923.
- Hemingway, Ernest. In Our Time. Paris: Three Mountains Press, 1924.
- Hemingway, Ernest. The Torrents of Spring. New York: Charles Scribner, 1926.
- Hemingway, Ernest. The Sun also Rises. New York: Charles Scribner, 1926.
- Hemingway, Ernest. Men Without Women. New York: Charles Scribner, 1927.
- Hemingway, Ernest. A Farewell to Arms. New York: Charles Scribner, 1929.
- Hemingway, Ernest. Death in the Afternoon. New York: Charles Scribner, 1932.
- Hemingway, Ernest. Winner Take Nothing. New York: Charles Scribner, 1933.
- Hemingway, Ernest. Green Hills of Africa. New York: Charles Scribner, 1936.
- Hemingway, Ernest. To Have and Have Not. New York: Charles Scribner, 1937.
- Hemingway, Ernest. The Fifth Column and the First Forty Nine Stories. New York: Charles Scribner, 1938.
- Hemingway, Ernest. For Whom the Bell Tolls. New York: Charles Scribner, 1940.
- Hemingway, Ernest. Across the River and into the Trees. New York: Charles Scribner, 1950.
- Hemingway, Ernest. The Old Man and the Sea. New York: Charles Scribner, 1952.

BIBLIOGRAFIA SOBRE HEMINGWAY.

- Atkins, John Alfred. The Art of Ernest Hemingway: His Work and personality, London, 1952.
- Baker, Carlos Heard, ed. Hemingway and his Critics. New York: Hill and Wang, 1961.
- Beach, Joseph Warren. "Ernest Hemingway: Empirical Ethics," American Fiction 1920-1940. New York: The Macmillan Co., 1941.
- Beach, Joseph Warren, "Ernest Hemingway: The Esthetics of Simplicity," American Fiction 1920-1940. New York: The Macmillan Co., 1941.
- Beaver, Joseph. "Technique in Hemingway," College English, XIV (March, 1953), 325-328.
- Brown, John, Panorama de la literatura norteamericana contemporánea. Eduardo Caballero Calderón, tr., Colección Panoramas. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1956.
- Burhans, Clinton S. "The Old Man and the Sea: Hemingway's Tragic Vision of Man," American Literature. Vol. 31, 4 (January, 1960), 446-455.
- Colvert, James B. "Ernest Hemingway's Morality in Action," American Literature. XXVII (November, 1955), 372-385.
- Fenton, Charles. The Apprenticeship of Ernest Hemingway. New York: Farrar, Strauss and Young, 1954.
- Hoffman, Frederick J. The Modern Novel in America. Chicago: Henry Regnery and Co., 1951.
- Humphrey, Robert. Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1959.
- Loftis, John C. La independencia de la literatura norteamericana. Lima: Servicio de información de los Estados Unidos de América, 1960.
- McCaffery, John K.M., ed. Ernest Hemingway: The Man and his Work. New York: The Hearst Corporation, 1950.
- Mohrt, Michel. La novela americana contemporánea. Madrid: Escalicer, S.A., 1956.
- Quinn, Arthur Hobson. American Fiction. New York: D. Appleton Century Co., 1936.
- Paolini, Pier F. "Lo Hemingway dei Grandi Racconti," Letterature Moderne, VI (Nov-Dic., 1956), 742-750.

- Sanderson, Stewart. Hemingway. London: Oliver and Boyd, Ltd., 1962.
- Spiller, Robert. Historia de la literatura norteamericana. Buenos Aires: Ediciones La Rreja, 1957.
- West, Ray Benedict. The Short Story in America 1900-1950. Chicago: Henry Regnery Co., 1952.
- West, Ray Benedict, The Art of Modern Fiction. New York: Rinehart and Co., 1949.
- Young, Philip. "Ernest Hemingway," Ernest Hemingway, William Faulkner, Robert Frost. Madrid: Editorial Gredos, 1961.
- Zabel, Morton Dauwen. "El arte de la novela en los Estados Unidos," Historia de la literatura norteamericana. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1950.
- Zavaleta, Carlos E. "La novela de Hemingway," Separata de la Revista de Estudios Americanos. Sevilla: Escuela de estudios Hispano Americanos, 1958.

