

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II



**LA RECEPCIÓN DE LA NARRATIVA DE ERNEST
HEMINGWAY EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Lisa Ann Twomey

Bajo la dirección del doctor

Dámaso López García

Madrid, 2003

ISBN: 84-669-1966-X

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II



LA RECEPCIÓN DE LA NARRATIVA DE
ERNEST HEMINGWAY
EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA

LISA ANN TWOMEY

DIRECTOR: DÁMASO LÓPEZ GARCÍA
2003

A Miguel

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi gratitud a las siguientes personas, sin cuyo apoyo y ayuda la realización de esta tesis no hubiera sido posible:

A mi director, el profesor Dámaso López García, por las incontables horas que ha dedicado a este trabajo; por los sabios consejos que me ha dado acerca de no sólo la literatura española y norteamericana, sino también de la sociedad, política y cultura de ambos países; por sus lecturas concienzudas de esta tesis escrita por una anglo-hablante; por su paciencia y, no menos importante, por su amistad.

A todos los críticos y escritores que tan amablemente me han prestado su tiempo y ayuda, en entrevistas personales, cartas, correos electrónicos y llamadas telefónicas: Josefina Aldecoa, Roger Asselineau, Lawrence Broer, Ángel Capellán, José Luis Castillo-Puche, Luis Goytisoló, José María Guelbenzu, Eugenio de Nora, Mariano Antolín Rato y Agustín Sánchez Vidal.

Al profesor Santos Sanz Villanueva, por haberme sugerido y animado a investigar este tema, y a la profesora Guadalupe Arbona Abascal, por su interés en este trabajo y por los consejos que me ha dado a lo largo de su investigación.

A mis compañeras del departamento, Alicia y Djordjina, por sus consejos y por su compañía en clases, bibliotecas, cafeterías... y especialmente por su amistad.

A mis amigos y familia de ambos lados del Atlántico, por su apoyo, ayuda y amistad a lo largo de la realización de esta tesis. Gracias especialmente a María Luisa y a Concha, por su constante y amable disponibilidad para resolver todas mis dudas, y a Margarita por facilitarme todo tipo de información bibliotecaria.

A mis padres, por su apoyo total e incondicional a todos mis proyectos a lo largo de los años, y no menos a éste; también por su ayuda en la búsqueda de materias para esta tesis en varias bibliotecas norteamericanas.

A mi marido, Miguel Buisán Catevilla, por el incalculable tiempo y energía que ha dedicado a esta tesis; por el sincero interés que ha tomado en el tema y en la realización de su análisis; por las noches, fines de semana, puentes y días festivos que se ha quedado a mi lado, leyendo y editando mi español de extranjera. A él debo mi conocimiento del idioma, cultura e historia de España, y como una mínima demostración de mi gratitud, le dedico esta tesis.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	1
I. INTRODUCCIÓN.....	5
1. Hemingway y España.....	6
1.1. Objetivos y método de análisis.....	7
1.2. Estudios de interés.....	13
1.2.1. Estudios sobre Hemingway y España.....	13
1.2.2. Faulkner y Joyce en España.....	23
2. La recepción de Hemingway en Europa.....	27
2.1. Primera acogida.....	29
2.2. Hemingway en Europa: reacciones contrarias.....	34
2.3. Influencia.....	37
2.4. Conclusiones.....	40
II. LA VIDA Y OBRA DE HEMINGWAY EN ESPAÑA.....	46
3. El primer periodo: 1923-1939.....	47
3.1. La presencia de Hemingway en España.....	48
3.2. La narrativa de Hemingway en el contexto histórico-literario.....	52
3.3. Primeras noticias de la obra de Hemingway.....	57
3.3.1. <i>Death in the Afternoon</i>	57
3.3.2. Una primera traducción.....	62
4. El segundo periodo: 1940-1952.....	64
4.1. El contexto histórico-literario.....	66
4.1.1. El aislamiento político.....	66
4.1.2. La vida cultural.....	69
4.1.3. La literatura española y extranjera.....	73
4.2. Las primeras traducciones de Hemingway en España.....	78
4.2.1. Hemingway, el Gobierno y los censores.....	79
4.2.2. Las primeras obras de Hemingway publicadas en España.....	82
4.2.3. Una calificación moral.....	88
4.3. Primeras aproximaciones críticas a la obra de Hemingway.....	90
4.3.1. Voces escépticas.....	91
4.3.2. La evolución de la crítica.....	96
4.3.3. Voces desde el exilio.....	104
5. El tercer periodo: 1953-1961.....	109
5.1. La presencia de Hemingway en España.....	110
5.2. El contexto histórico-literario.....	113
5.2.1. La apertura política y cultural.....	113
5.2.2. La literatura española y extranjera.....	117
5.3. La obra de Hemingway en los años cincuenta.....	122
5.3.1. Hemingway, traducido.....	122
5.3.2. La importación de libros de Hemingway.....	126
5.3.3. La publicación de la narrativa de Hemingway.....	129

III. LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE HEMINGWAY ENTRE 1953-1961	139
6. Hacia una nueva imagen de Hemingway: el autor en los medios de comunicación españoles	143
6.1. La prensa española y el Régimen ante la persona y obra de Hemingway.....	145
6.1.1. Los periódicos españoles.....	145
6.1.2. Hemingway en el NO-DO.....	154
6.1.3. El Gobierno ante el premio Nobel.....	157
6.2. Hemingway en las revistas literarias españolas.....	161
7. <i>The Old Man and the Sea</i>: el comienzo de una consideración crítica	172
7.1. El Premio Nobel comentado en los periódicos españoles.....	175
7.2. Las revistas literarias ante la concesión del Premio Nobel a Hemingway.....	180
7.2.1. Una crítica escéptica.....	180
7.2.2. Aprobación por los críticos.....	184
7.3. La crítica suscitada por <i>The Old Man and the Sea</i>	186
8. Un escritor ante los críticos	207
8.1. Los críticos más destacados.....	209
8.1.1. La solidaridad humana: los estudios de José María Castellet	209
8.1.2. Fe en el hombre: los estudios de José Luis Castillo-Puche y Enrique Sordo.....	215
8.1.3. Otros críticos.....	224
8.1.4. Acerca del estilo hemingwayano.....	229
8.2. Reseñas y críticas de obras concretas.....	233
8.2.1. <i>A Farewell to Arms</i>	233
8.2.2. Los cuentos.....	235
8.2.3. <i>Across the River and Into the Trees</i>	238
8.2.4. <i>Green Hills of Africa</i>	240
8.2.5. <i>To Have and Have Not</i>	241
8.3. Hemingway en relación con otros escritores.....	242
8.3.1. Hemingway y Baroja.....	242
8.3.2. Hemingway y la Generación Perdida.....	247
9. Hemingway, la Guerra Civil y los toros	252
9.1. El recuerdo de la guerra y <i>For Whom the Bell Tolls</i>	254
9.1.1. Una reacción más personal que literaria.....	257
9.1.2. Un esfuerzo por comprender <i>For Whom the Bell Tolls</i>	261
9.1.3. Algunos análisis literarios.....	265
9.2. Hemingway y los toros.....	273
9.2.1. Hemingway como aficionado taurino.....	273
9.2.2. Dos obras poco comentadas: <i>The Sun Also Rises</i> y <i>Death in the Afternoon</i>	278
9.2.3. Una obra muy discutida: <i>The Dangerous Summer</i>	283
9.2.3.1. Primeras noticias de <i>The Dangerous Summer</i>	285
9.2.3.2. Una recepción adversa.....	286
9.2.3.3. Una recepción más comprensiva.....	294
9.2.3.4. Puntos de vista (algo) literarios.....	296
9.2.4. Un premio para periodistas españoles.....	301

10. Ante la muerte de Hemingway	307
10.1. La reacción de los diarios.....	308
10.2. La muerte de Hemingway en las revistas literarias.....	318
10.3. Últimas consideraciones: Hemingway y la tradición literaria española.....	327
IV. HEMINGWAY Y LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO	331
11. Hemingway y la Generación del Medio Siglo:	
Consideraciones preliminares	332
11.1. La novela norteamericana, Hemingway, y los escritores españoles.....	333
11.1.1. Dos generaciones perdidas.....	333
11.1.2. Testimonios del medio siglo.....	338
11.2. Acerca de la influencia.....	349
11.3. Paréntesis sobre la narrativa de Hemingway.....	355
12. Análisis comparativo	361
12.1. Incidencia de la obra de Hemingway en tres autores.....	362
12.1.1. Ignacio Aldecoa.....	362
12.1.2. Jesús Fernández Santos.....	381
12.1.3. Luis Goytisolo.....	395
12.2. Novelas de ambiente taurino.....	405
12.2.1. <i>Los clarines del miedo</i>	406
12.2.2. <i>La última corrida</i>	410
12.3. Otros escritores.....	415
12.3.1. Juan Goytisolo.....	415
12.3.2. Rafael Sánchez Ferlosio.....	418
12.3.3. Nino Quevedo.....	421
12.4. Hemingway en algunos relatos del medio siglo.....	422
V. CONCLUSIONES	431
BIBLIOGRAFÍA	451
Fuentes primarias.....	452
Estudios sobre Hemingway y su época publicados por críticos españoles o en prensa española.....	454
Estudios sobre la Generación del Medio Siglo y la posguerra española.....	468
Estudios sobre Hemingway y su época.....	474
Estudios sobre la teoría literaria y la literatura comparada.....	478
ÍNDICE DE NOMBRES	480

I

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO UNO

HEMINGWAY Y ESPAÑA

Son varios los Hemingway que hay en Hemingway —el personaje dio mucho de sí— y todos ellos tienen en común que están relacionados con España.

- CARLOS G. REIGOSA , 2001

1.1. Objetivos y método de análisis

Abundan los estudios sobre la relación entre Ernest Hemingway y España, un tema que ha sido considerado desde muchos enfoques, tales como la presencia de España en sus obras, la afición del autor por los toros, el uso del español en sus narraciones, los viajes que hizo por la península, sus lecturas de autores españoles, y otros temas que entran en estos ámbitos de interés. Pero, a pesar de la proliferación de estos estudios, se ha prestado escasa atención al asunto de cómo la narrativa de Hemingway fue recibida en España, y a la posible influencia que su ficción ha ejercido en los narradores españoles. Mucho puede decirse sobre el porqué de esta carencia en la bibliografía sobre el autor y España. Por una parte, Hemingway suele ser recordado en España más por su interés en los toros que como un escritor, y todavía sigue vigente su mito de aficionado y aventurero entre el público y los medios de comunicación de hoy en día. Por otra parte, el estudio de su recepción literaria es algo complejo, pues hay que considerar las repercusiones que su presencia en el país y su participación en la Guerra Civil española tuvieron en su recepción crítica, algo que no hace falta tener en cuenta con otros autores extranjeros estudiados en el mismo contexto.¹ Pero estos hechos a la vez que dificultan el análisis también lo enriquecen, ya que se observa que la aceptación de su obra en la España franquista dependía de muchos factores, no sólo literarios, sino también políticos, sociales e incluso personales. La recepción de su narrativa en España es única en el sentido de que hay entremezclado (y difícilmente separable) un aspecto popular que hay que tener en cuenta al estudiar su alcance.

¹ Estudios como el de María-Elena Bravo, *Faulkner en España*, el de Carlos García Santa Cecilia, *La recepción de James Joyce a través de la prensa española (1920-1975)* o el de Marisol Morales Ladrón, *Tradición y recepción de la obra de James Joyce en la narrativa de Luis Martín-Santos*, no tenían que considerar este factor, ya que ambos autores extranjeros fueron conocidos en España de forma exclusiva por su obra literaria, y no por sus frecuentes visitas, como es a menudo el caso de Hemingway.

En esta tesis propongo analizar de forma completa y, en la medida de lo posible, exhaustiva, la recepción crítica que la obra literaria de Hemingway obtuvo en la España de posguerra. El objetivo principal de este análisis crítico es establecer cómo fue considerada la obra de Hemingway dentro del mundo de las letras españolas de esa época, y demostrar cómo su narrativa se reflejó en la literatura de entonces. El auge de la recepción de los relatos del norteamericano coincide con los años en los que los jóvenes escritores españoles, conocidos como la Generación del Medio Siglo, escribieron sus primeras narraciones, muchas de las cuales recuerdan el estilo y el tipo de novela creada por Hemingway.² Por eso, aunque repasaré también los años anteriores, esta tesis se centra sobre todo en el decenio de los años cincuenta, periodo en el cual la obra de Hemingway empezó a ser leída y comentada en España, y en el que esos autores españoles empezaron a publicar sus primeras obras. En 1961 el escritor norteamericano murió, y en 1962 la publicación de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos señaló el comienzo de un nuevo tipo de narrativa que no tenía tanto que ver con la creada por el premio Nobel estadounidense. Es por estas razones por lo que este trabajo se limitará a considerar la crítica y prosa españolas publicadas sobre todo en los años cincuenta, y en los primeros años de la década de 1960.

Para desarrollar este análisis, se han seguido los supuestos básicos de la Estética de la Recepción. Han influido en la organización y el método de este estudio las ideas de Hannelore Link, recogidas por María Moog-Grünwald (1984) y José Enrique Martínez Fernández (1997 y 2001), sobre las tres categorías de la recepción de una obra literaria: la recepción pasiva, la reproductiva y la productiva. La pasiva se refiere a la opinión del público en general, la cual en la mayoría de los casos sólo se puede

² El hecho de que la obra de Hemingway haya tenido cierta influencia en las novelas y cuentos de este grupo es algo que ya ha sido sugerido por varios críticos de la literatura española. Lo comentan, aunque brevemente, Eugenio de Nora (1962), Gonzalo Sobejano (1975), Santos Sanz Villanueva (1980), y María Dolores de Asís Garrote (1996) en sus antologías dedicadas a la novela española del siglo XX.

averiguar “sociológicamente”. A pesar de las dificultades para identificar la reacción de los lectores comunes ante la obra de Hemingway, la descripción de la sociedad española, de sus intereses literarios y de la imagen que se difundía del norteamericano en esta época ofrece una idea de cómo el público recibió su narrativa. La recepción reproductiva, a su vez, hace referencia a “la crítica, el comentario, el ensayo, cartas o apuntes de diario y otros documentos más que se esfuerzan en la transmisión de una obra literaria” (Moog-Grünewald, 1984: 82). En este sentido esta tesis descubre y reflexiona sobre un gran número de artículos críticos, entrevistas y comentarios publicados acerca de Hemingway en esta época, todos los cuales constituyen un valioso testimonio acerca de la reputación literaria del norteamericano en la España de la posguerra. Finalmente, la recepción productiva se entiende por: “literatos y poetas que, estimulados e influidos por determinadas obras literarias, filosóficas, psicológicas y hasta plásticas, crean una nueva obra de arte” (Moog-Grünewald, 1984: 82). Un análisis comparativo de la narrativa de los autores del medio siglo con la de Hemingway revela que las lecturas que aquéllos hicieron de la obra del Nobel son apreciables en sus relatos. Su obra es, por lo tanto, prueba de la positiva recepción productiva de ella, y señala la importante aportación de su narrativa a la literatura española de la posguerra.

El concepto fundamental del crítico Hans Robert Jauss, el “horizonte de expectativas”, también se ha tenido en cuenta a lo largo de este trabajo. Dicho concepto afirma que una obra literaria “es acogida y juzgada tanto sobre el fondo de otras formas artísticas como sobre el de la experiencia cotidiana de la vida” (2000: 189). Así, se reconstruirá el clima político, social y literario de los diferentes periodos estudiados en esta tesis para establecer el horizonte vital y literario de los españoles en los años en que la obra de Hemingway llegó a leerse y comentarse. Sólo al contextualizar la recepción de su obra puede entenderse, por una parte, por qué la narrativa de Hemingway llegó a

España más tarde que a otros países europeos y, por otra, por qué los críticos y el público aceptaron o rechazaron determinadas obras.

Con estos conceptos en mente, esta tesis se ha organizado en cinco partes organizadas en doce capítulos. La primera de ellas, la “Introducción”, tiene como propósito no sólo presentar y definir el tema de esta tesis, sino también situarlo en el contexto más amplio de la recepción de la obra de Hemingway en Europa. Así, en el segundo capítulo de esta introducción se repasarán brevemente las conclusiones de unos estudios ya realizados sobre la recepción de su narrativa en varios países europeos. Se observará la importancia de los diferentes factores que inevitablemente influyeron en la recepción de su obra en cada país, tales como la situación política de los respectivos gobiernos, la implicación o no de esos países en las dos guerras mundiales, el tipo de literatura más apreciado por el público y los críticos de cada nación, y otros hechos culturales y literarios. De esta forma se podrá relacionar la recepción de Hemingway en España con la que tuvo en otros países europeos donde también fue leído y estudiado con interés.

En la segunda parte de la tesis, “La vida y obra de Hemingway en España”, se describirán los tres periodos de relación entre el escritor norteamericano y el país. El primer periodo, comentado en el capítulo tres, abarca desde 1923 hasta 1939, es decir, desde el primer viaje de Hemingway a España hasta el fin de la Guerra Civil española. En estos años no hay ninguna publicación en español de la obra de Hemingway, y su narrativa no es objeto de muchos comentarios críticos. Pero es entonces cuando el futuro Nobel comienza a establecer una íntima relación con España y se le empieza a conocer en el país. Así, en este capítulo, se comentarán primero los viajes que el escritor hizo a la península durante este periodo, para luego describir la situación política y literaria del momento y repasar los pocos artículos críticos que aparecieron

sobre su obra. El segundo periodo de la relación entre Hemingway y España incluye desde 1940 hasta 1952, y será comentado en el capítulo cuatro. Estos años se destacan por la ausencia física del autor en el país, y por el comienzo de su presencia literaria: aunque al principio de este decenio su obra fue prohibida, a partir de 1946 aparecieron las primeras traducciones de su narrativa, y éstas merecieron algunos comentarios críticos. Significativamente, la decisión de publicar algunas obras de Hemingway coincide con una mejoría en las relaciones entre Estados Unidos y el Gobierno de Franco. En este capítulo, por lo tanto, se considerará la situación política, cultural y literaria de España en esta época, y dentro de este contexto se comentará la aparición de las primeras obras de Hemingway en el país, y de las críticas a que éstas dieron lugar. El último periodo de recepción, y el más importante para los objetivos de este estudio, abarca de 1953 a 1961, y corresponde al capítulo cinco. Después de una breve y no demasiado cálida acogida a la obra de Hemingway en el periodo anterior, éste se caracteriza por la normalización de las relaciones del autor con España y la aceptación más generalizada de su obra. Aparecen varias traducciones de sus novelas y cuentos y se publican muchas reseñas y estudios críticos en las revistas literarias de la época. De forma parecida a los capítulos anteriores, en éste se repasarán primero los viajes que el autor hizo a España, posteriormente se describirá el contexto histórico-literario del periodo, y dentro de él se situarán las traducciones que se publicaron de su obra. Esta segunda parte de la tesis establecerá, por lo tanto, no sólo los tres periodos de relación entre Hemingway y España, sino también el horizonte de expectativas de los lectores españoles en cada momento.

La tercera parte de la tesis, “La recepción de la obra de Hemingway entre 1953-1961”, se centra exclusivamente en este último periodo para documentar y analizar la crítica que apareció sobre el autor durante aquellos años. En el capítulo seis se

describirán los diferentes medios de comunicación que publicaron artículos e imágenes de Hemingway con el fin de identificar cuáles de ellos estaban más interesados en su obra, y establecer así la imagen que el público tenía de él en esta época. En el capítulo siete se describirá cómo la publicación de *The Old Man and the Sea* y la concesión del premio Nobel a Hemingway dieron comienzo a una consideración crítica de la narrativa del norteamericano en España. En el capítulo ocho se dará cuenta de todos los artículos publicados sobre su narrativa en esta época, y se reservará para el capítulo nueve el análisis de los comentarios que se realizaron acerca de las obras de Hemingway relacionadas con España, ya que en estos artículos más que en los otros se aprecia una crítica muchas veces más personal que literaria. En el capítulo diez, finalmente, se describirá la reacción de los españoles ante la muerte de Hemingway. La síntesis de la información analizada en estos capítulos describirá la recepción reproductiva de Hemingway en España y ofrecerá una idea de cómo su obra fue aceptada en el país que tanto amó, cosa que sin duda tuvo sus repercusiones en la narrativa de los jóvenes escritores españoles de ese momento.

En la cuarta parte de la tesis me centraré, por tanto, en Hemingway y la Generación del Medio Siglo para analizar la recepción productiva de su obra por parte de los escritores de esta generación. En el capítulo once se considerarán las afinidades entre la narrativa española y la de Hemingway, y se comentará el interés que los autores españoles declararon tener por la obra de éste. También se repasará el concepto de la “influencia literaria” y otros términos de la literatura comparada que se emplean hoy en día para hablar de la manera en que una obra se parece a otra. En el capítulo doce, finalmente, se analizarán las novelas y cuentos de varios escritores españoles en relación con la obra del Nobel, para comprobar que ésta contribuyó al desarrollo de la

literatura española del medio siglo y definir de qué forma esto es apreciable. En una última parte de la tesis se comentarán las conclusiones de todo el estudio.

De esta manera este trabajo establecerá cómo la narrativa de Hemingway fue recibida por el público, los críticos y los escritores españoles durante los años cincuenta, y ofrecerá nuevas lecturas de la obra literaria de los jóvenes autores del medio siglo, una obra muy vinculada a la narrativa extranjera. Esta tesis revelará así nuevos aspectos de la relación entre Hemingway y España desde la perspectiva menos estudiada de dicha relación, es decir, desde un punto de vista literario, que se centra en la interpretación y el análisis de su obra por parte de los críticos y escritores españoles. Antes de continuar con este análisis, sin embargo, repasaré la bibliografía más destacada sobre este tema, además de unos importantes estudios que se han realizado sobre la recepción de la obra de otros autores anglosajones (William Faulkner y James Joyce) en España.

1.2. Estudios de interés

1.2.1. Estudios sobre Hemingway y España

El autor que quizá más se ha dedicado a estudiar la relación entre el escritor estadounidense y España es el novelista, periodista y amigo de Hemingway, José Luis Castillo-Puche. Los dos escritores se conocieron en el año 1954 y mantuvieron una estrecha amistad hasta la muerte del norteamericano en 1961. Entre ambas fechas el autor español publicó unos diez artículos sobre Hemingway (críticas, entrevistas, anécdotas), y desde la muerte del narrador estadounidense ha publicado dos libros y varios artículos más sobre él. En 1968 apareció *Hemingway entre la vida y la muerte*, un libro biográfico en el que Castillo-Puche describe la reacción que experimentó al conocer la noticia de la muerte de Hemingway. Su congoja ante esta triste y trágica realidad le lleva a contar la vida del premio Nobel, sobre todo en lo referente a su

relación con España. El libro es el testimonio de un escritor español ante la persona y la obra de Hemingway en España. En 1992 dedica otro libro a este tema: *Hemingway. Algunas claves de su vida y de su obra*. En él, Castillo-Puche se centra más en la relación del autor con España, y analiza temas como la influencia de Goya y Baroja en la obra de Hemingway, su interés por los toros y su obsesión con la muerte, su participación en la Guerra Civil y la novela que escribió sobre ella. También dedica un capítulo a “Hemingway y los escritores españoles”, en el que asegura que los autores de los años cincuenta no sólo leían las obras de Hemingway, sino que también imitaban su estilo aunque, en la opinión de este novelista, nunca lo quisieron reconocer. Nombra a Ignacio Aldecoa y a Rafael Sánchez Ferlosio como a dos de los escritores españoles cuyas obras literarias reflejan la influencia de Hemingway, y señala concretamente a *El Jarama* como uno de los frutos de dicha influencia (1992: 123). Estas declaraciones se tendrán en cuenta más adelante en este estudio, en el análisis comparativo entre la obra de Hemingway y la de los autores de la posguerra.

Después de José Luis Castillo-Puche, la persona que más se ha dedicado últimamente al estudio de la obra de Hemingway en España es el profesor y crítico norteamericano Douglas LaPrade. En 1991 publicó *La censura de Hemingway en España*, un estudio que describe cómo las diferentes editoriales españolas pudieron sacar a la venta los libros del autor norteamericano durante los años del franquismo. El libro también incluye apéndices que detallan los pasajes de cada obra que fueron suprimidos por la censura del Régimen, y los expedientes y evaluaciones de todos los libros de Hemingway revisados por los censores. Este análisis de LaPrade constituye una fuente esencial para cualquier estudio sobre la obra del norteamericano en España.³

³ Aunque el estudio de LaPrade es exhaustivo, he podido consultar algunos de los expedientes que el crítico norteamericano no pudo ver cuando realizó su investigación hace ya más de diez años. Esto parece ser debido a algunos cambios que se han hecho en la organización del Archivo General de la Administración, el lugar en que se guardan todos los documentos de la censura. Desgraciadamente,

En 1992 este crítico escribió un artículo titulado “The Reception of Hemingway in Spain”, publicado junto a otros estudios referentes a su recepción en diferentes países europeos, todos ellos reunidos en una edición especial de *The Hemingway Review*. Aunque el análisis de LaPrade es bastante breve, es amplio en el sentido de que incluye muchos temas esenciales a la cuestión de la literatura del norteamericano en España. Comenta, por una parte, el clima político reinante cuando aparecieron las primeras publicaciones de Hemingway en el país, y señala que la apertura política del Gobierno español influyó en la publicación de su obra y en la recepción que ésta tuvo. Por otra parte, destaca algunos estudios críticos de importancia (los de Arturo Barea, Salvador de Madariaga, José Luis Castillo-Puche, José María San Juan, etc.) y los temas que se solían discutir en ellos, tales como el asunto nunca resuelto de si verdaderamente Hemingway conocía o no España, o la validez de sus opiniones acerca de la tauromaquia. Comenta brevemente el relato “¡Échate un pulso, Hemingway!” de Francisco Candel, pero no afirma si la obra del norteamericano influyó en la de los escritores españoles: “The study of literary influences is delicate, and the degree to which Hemingway has influenced Spanish journalists and novelists would be difficult to measure” (1992: 49).⁴ La brevedad del artículo tan sólo permitió que el crítico resumiera lo más destacado de la recepción de la obra de Hemingway en España, y por ello hay una considerable documentación crítica a la que no se atiende. A pesar de esto, el estudio de LaPrade es de enorme valor porque ofrece una primera idea de cómo los españoles percibieron la literatura del autor norteamericano, y tiene en cuenta varios factores que pudieron haber influido en su recepción, entre ellos, la situación política del país en la posguerra.

todavía hay expedientes que no se pueden ver, lo cual es perjudicial para todos los estudios que se quieran hacer sobre la obra de Hemingway en la España franquista.

⁴ “El estudio de las influencias literarias es delicado, y el grado de la influencia de Hemingway en los periodistas y novelistas españoles sería difícil de medir”.

En cuanto a la recepción de la obra de Hemingway en España, hay que destacar dos otros estudios de importancia. El primero, de Cándido Pérez Gállego, se titula “Aportación española al estudio de Hemingway”, y se publicó en la revista *Filología Moderna* poco después de la muerte del novelista. En el artículo el crítico quería dar respuesta a la pregunta: “¿Qué opinión merece y qué interés ha despertado [la obra de Hemingway] entre nosotros?” (1961: 58). Pérez Gállego cree que los críticos españoles habían sido poco originales en sus juicios acerca de la narrativa del norteamericano, pero destaca los análisis de algunos de ellos y ofrece una lista de cincuenta artículos publicados sobre su obra en España. También señala algunos otros estudios y tesis que se habían realizado sobre Hemingway y la novela estadounidense, e incluye al final una relación de las traducciones de su obra al español (tanto las publicadas en España como en América Latina). Aunque advierte que su lista es “incompleta”, cita los estudios más importantes de la época y ofrece así un excelente panorama de la actividad crítica acerca de la narrativa de Hemingway que había en España hasta el momento de su muerte.

El otro estudio que contempla, en cierta medida, la recepción de la obra de Hemingway en España es el de Ángel Capellán, *Hemingway and the Hispanic World*, publicado en 1985. Este crítico analiza sobre todo la influencia de la cultura, literatura y gente españolas en el héroe de Hemingway, y de esta forma desarrolla y amplía la tesis que Lawrence Broer presentó en su libro *Hemingway's Spanish Tragedy*, publicado en 1973. Capellán hace un excelente y aparentemente completo análisis de la repercusión que las lecturas de autores españoles (desde el Arcipreste de Hita, Cervantes y San Juan de la Cruz hasta Galdós y Baroja) tuvieron en la obra del norteamericano. También comenta, si bien con menos extensión, la recepción de los libros taurinos de Hemingway en España, y sugiere la influencia que estas obras ejercieron en algunas novelas sobre la fiesta publicadas en la posguerra. Termina su

análisis con una breve comparación de *For Whom the Bell Tolls* con algunas novelas sobre la Guerra Civil escritas por españoles, tales como *Cumbres de Extremadura* de José Herrera Petere y los relatos de Francisco Ayala recogidos en *La cabeza del cordero*. Aunque no se detiene mucho en estos temas, su análisis empieza ya a indagar en el asunto de la reacción de los críticos y autores españoles a la obra de Hemingway.

El tema de la deuda que la narrativa de Hemingway tiene con la literatura española ha sido objeto de varios estudios críticos. Pío Baroja ha sido, quizá, el autor español al que más se ha asociado con el norteamericano a lo largo de los años. Ya en los años cincuenta, en los primeros comentarios que aparecieron en España sobre la literatura de Hemingway, los críticos españoles empezaron a descubrir semejanzas en el estilo y los temas de ambos autores. Así, en 1956, Ricardo Gullón escribió “Hemingway y Baroja” en su “Carta de España”, publicada en la revista portorriqueña *Asomante*, y en 1958 J. Raimundo Bartrés publicó en *Atlántico* “De Poe a Hemingway pasando por Baroja”. En sus comentarios sobre la obra de Hemingway, muchos otros críticos de aquella época aludieron a la influencia de Baroja en la literatura del norteamericano.⁵

Como he mencionado anteriormente, José Luis Castillo-Puche dedica un capítulo a este tema en su libro de 1992, y lo titula: “Baroja y Hemingway, paralelismo y divergencias”.⁶ El periodista cree que los dos autores compartieron sobre todo una actitud parecida ante la vida y ante la creación literaria. Esta misma actitud lleva a los dos a crear un estilo parecido, que es para ambos un estilo directo y sencillo, expresivo y exacto, que viene del lenguaje de la calle y huye de lo académico e intelectual con el fin de buscar la autenticidad. Castillo-Puche observa que a los dos escritores les atraía

⁵ Por ejemplo, Francisco Ynduráin comentó el parecido entre los dos novelistas en una entrevista publicada por Rafael Cotta (1961), como también hicieron Lucio del Álamo (1960) y Alberto Adell (1965).

⁶ Este capítulo ya había aparecido como artículo en *Mundo Hispánico* en junio de 1976, páginas 102-105.

una vida de acción, pero que mientras Hemingway vivía grandes aventuras, Baroja se quedó soñando con ellas. Castillo-Puche, sin embargo, insiste en que estas coincidencias son precisamente eso, coincidencias, y no el resultado de “influencias literarias recíprocas”: “Entre don Pío y Ernesto se daba una coincidencia de visión, una especie de solidaridad en el modo de contemplar el espectáculo humano y una cierta compenetración ideológica. Pero nada más” (1992: 143).

Otro crítico, Edwin S. Gleaves, no opinó lo mismo en un artículo de 1971, “Hemingway and Baroja: Studies in Spiritual Anarchism”, que apareció en la *Revista de Estudios Hispánicos*. Este investigador postula que la obra de Baroja ejerció cierta influencia en la ficción de Hemingway, y observa semejanzas en el estilo y en la visión del mundo de ambos escritores. Gleaves compara *El árbol de la ciencia* con *A Farewell to Arms* y, a diferencia de Castillo-Puche, considera que las similitudes en tema y estructura de las dos novelas “...hardly seem coincidental” (1971: 371).⁷ Relaciona a los protagonistas de cada historia, y observa que viven la muerte de sus mujeres e hijos con la misma actitud: “They are both aware of the nature of the world, of the universal cruelty, the malevolent universe” (1971: 374).⁸ Gleaves mantiene que la deuda que Hemingway tiene con Baroja se percibe sobre todo “...in the world outlook which these events attempt to represent” (1971: 375).⁹ Pero, aunque quiere afirmar que Baroja influyó en la obra de Hemingway, también reconoce que su análisis es demasiado breve y general como para comprobar esta influencia. Concluye haciendo hincapié en los paralelismos entre los dos autores y en que sólo puede ofrecer una conclusión provisional acerca de la posible influencia que la obra del vasco ejerció en la del norteamericano.

⁷ “...no parecen ser una coincidencia casual”.

⁸ “Los dos son conscientes de la naturaleza del mundo, de la crueldad universal, del universo malévol”.

⁹ “...en su visión del mundo que estos sucesos intentan representar”.

La obra de Hemingway también ha sido relacionada con la de otros escritores españoles en interesantes estudios comparativos. En 1975 Lynette Hubbard Seator publicó, en *Revista de Estudios Hispánicos*, un artículo que compara la obra de Hemingway con la del novelista Camilo José Cela, un autor que manifestó en varias ocasiones su admiración por la literatura del norteamericano. El estudio, titulado “The Antisocial Humanism of Cela and Hemingway”, detalla las similitudes entre una serie de libros de ambos autores: el estilo de *Green Hills of Africa* y el de los libros de viaje de Cela; los personajes primitivos y la sátira de *The Torrents of Spring* y *Café de artistas*; el uso de un idioma extranjero en *For Whom the Bell Tolls* y *La Catira*; y la consternación provocada por las primeras novelas de ambos escritores, *The Sun Also Rises* y *La familia de Pascual Duarte*. Estas dos últimas reflejan “...the psychological devastation, alienation, dissolution of traditional values” (1975: 428).¹⁰ Tanto Cela como Hemingway presentan, especialmente en estas primeras narraciones, escenas violentas y crueles con una sencillez y objetividad que chocan con la sensibilidad del lector. La crítica Hubbard Seator observa varios paralelismos más generales entre los dos escritores, y concluye que “Neither Cela nor Hemingway has written out of a social commitment but rather out of a commitment to life. They assert the reality of man’s body and its passions as a component of his humanity which gives him the capacity to live briefly but completely” (1975: 438-439).¹¹ Este estudio es una valiosa aportación al análisis de la recepción de la obra del norteamericano en la posguerra española, pues como destaca la autora: “a comparison of [Hemingway] with the outstanding novelist [...] Camilo José Cela, intensifies what is perceived as Hemingway’s Spanish

¹⁰ “...la devastación psicológica, la alienación, la disolución de los valores tradicionales”.

¹¹ “Ni Cela ni Hemingway han escrito motivados por un compromiso social sino por un compromiso con la vida. Afirmar la realidad del cuerpo del hombre y de sus pasiones como un componente de su humanidad que le proporciona la capacidad de vivir breve pero completamente”.

Weltanschauung (sic)" (1975: 425).¹² El comparar la "visión del mundo" de estos dos escritores de diferentes culturas e idiomas sin duda ayuda a que se entienda mejor la obra de ambos.

Otro escritor cuya obra se ha estudiado en relación con la de Hemingway es Lino Novás Calvo. En 1997 la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana* publicó el artículo "Las reflexiones de Lino Novás Calvo (II)" de Enriqueta Morillas Ventura.¹³ El tema de este estudio se centra en la obra y el pensamiento del escritor gallego-cubano, pero la autora dedica un apartado a la influencia de la literatura norteamericana en dicho autor, concretamente la de Faulkner y Hemingway. Afirma que a Novás Calvo le atraían el nihilismo, escepticismo y primitivismo de Hemingway, y comenta el interés que aquél manifestó por éste en un artículo que le dedicó en 1933. Concluye que la lectura de su obra suponía para el gallego-cubano "una confrontación decisiva y un sólido aprendizaje" (1997: 178).

La novela *Un millón de muertos* de José María Gironella también ha sido objeto de un estudio comparativo con una obra de Hemingway, concretamente con *For Whom the Bell Tolls*. En 1969 Robert L. Sheehan publicó "Gironella and Hemingway" en la colección de ensayos reunidos bajo el título *Studies in Honor of Samuel Monefiore Waxman*. En él, el crítico analiza el valor histórico de estas dos obras sobre la Guerra Civil, para determinar si pueden ser consideradas "historically reliable documents of the conflict" (1969: 16).¹⁴ Compara cómo los dos escritores novelan los acontecimientos violentos de la guerra, cómo tratan a los personajes históricos (como Franco o el líder anarquista Buenaventura Durruti) y, finalmente, intenta determinar si cada autor ha logrado crear personajes ficticios que resulten creíbles y representativos. Observa que

¹² "...una comparación de Hemingway con el sobresaliente novelista [...] Camilo José Cela, intensifica lo que se percibe como la *Weltanschauung* español de Hemingway".

¹³ La autora de este artículo publicó una primera parte del mismo estudio en esta revista en 1992, pero sólo la segunda parte (la de 1997) trata de Hemingway.

¹⁴ "...documentos históricos y fiables del conflicto".

aunque los dos se esfuerzan en mantener la imparcialidad ante la realidad que narran, ninguno lo consigue plenamente. A pesar de eso, concluye su artículo afirmando que estas obras tienen valor histórico: “novels can be reliable media for history if they are created by great humanists like Hemingway and Gironella” (1969: 175).¹⁵ Sheehan no menciona los comentarios negativos que Gironella hizo de *For Whom the Bell Tolls*, ni llega a mayores conclusiones que las relacionadas con las dos novelas como instrumentos para contar la Historia.

Finalmente, en los últimos años se han publicado varios estudios importantes que analizan la relación de Hemingway con España, pero que no consideran la acogida que tuvo su literatura. Entre estos caben destacar los estudios de Edward Stanton: *Hemingway en España* (1989), “Hemingway y el País Vasco” (1997) y “El triángulo español de Hemingway” (2001). El primero repasa las obras de Hemingway que tienen España como escenario y, de forma parecida, los otros dos describen los lugares preferidos por el escritor estadounidense, pero son temas ajenos al de su recepción literaria dentro del país. A su vez, el estudio de Carlos Casares, “Hemingway en Galicia” (1999), se centra en los viajes del escritor a esta región, y en las referencias que hizo de ella tanto en su ficción como en sus cartas personales. Sin embargo, este crítico tampoco considera la recepción de la obra del norteamericano en la región descrita.

Los ensayos publicados recientemente por la editorial Visor en el libro *Hemingway desde España* (editado por Carlos G. Reigosa, 2001) tampoco reflexionan sobre la huella de la obra del estadounidense en España, aunque algunos autores hablan sobre temas próximos. En su artículo “Mirando hacia atrás sin Hemingway y sin Orson Welles”, Carlos G. Reigosa reconoce que el premio Nobel norteamericano había influido en la literatura en lengua española, pero se limita a nombrar a tres autores

¹⁵ “...las novelas pueden ser un medio fiable para conocer la historia si son creadas por humanistas de la talla de Hemingway y Gironella”.

latinoamericanos, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique, sin considerar a ningún escritor español. A su vez, el mismo Bryce Echenique publica un artículo en esta colección, y afirma que muchos escritores en América Latina “son profundamente amigos de Hemingway” y “viven con Hemingway” en un sentido literario y aventurero (2001: 93), pero el escritor peruano no dice lo mismo de los autores de la península ibérica. Otro artículo de Douglas LaPrade, “Hemingway, la censura franquista y el turismo”, también aparece en la colección de Visor y, aunque considera las novelas del escritor estadounidense en España, se centra sobre todo en la censura de estas obras.

En el apartado de bibliografía que aparece al final de este trabajo se detallan varios de los estudios que hay sobre la obra y vida de Hemingway; aquí sólo se han reseñado brevemente aquellos que tratan, de alguna forma, de la recepción crítica del autor en España, y de su relación con los escritores del país. Este repaso ha mostrado que se echa en falta un estudio completo sobre este tema; un estudio que documente la reacción de los españoles ante la obra literaria de Hemingway, y el efecto que ésta ha tenido en la literatura española de un determinado periodo. Como declaró Enriqueta Morillas Ventura en el artículo anteriormente comentado, “el estudio de la recepción de Joyce, Hemingway y de Faulkner es una valiosa pieza para nuestra arqueología literaria” (1997: 180). Ya se han hecho estudios acerca de la recepción de Faulkner y Joyce en España que son una fuente importante para entender algunas de las innovaciones estilísticas, técnicas y temáticas de la literatura española del siglo XX. Con esta tesis propongo hacer el estudio, también valioso y todavía no abordado, de Hemingway en España.

1.2.2. Faulkner y Joyce en España

En 1985 María-Elena Bravo publicó *Faulkner en España*, un estudio conciso y pormenorizado sobre la obra de este escritor norteamericano en España, que comienza en la época de la Segunda República y termina en los últimos años del franquismo. Su trabajo detalla toda la crítica publicada sobre el autor en cada etapa (dentro de un contexto histórico y cultural claramente descrito), e identifica y analiza a los autores españoles que muestran en sus obras la huella de la narrativa faulkneriana: Camilo José Cela, José Suárez Carreño, Ricardo Fernández de la Reguera, Elena Quiroga, Ana María Matute, Ramiro Pinilla, Antonio Martínez Ménden, Luis Martín-Santos y Juan Benet. El recorrido cronológico de la actividad crítica y editorial con respecto a Faulkner proporciona una nueva perspectiva desde la cual considerar la literatura española de los años estudiados, especialmente en cuanto al interés del público y los críticos por la innovadora narrativa de este autor. El análisis de obras españolas que Bravo hace a la luz de la prosa faulkneriana ofrece, asimismo, nuevas lecturas de estas novelas que ayudan a entender los objetivos de los escritores españoles del siglo XX, especialmente con respecto a los temas, estructuras y técnicas nuevas que incorporaron en su narrativa. La importancia de William Faulkner para las letras universales es incuestionable, y el estudio de María-Elena Bravo precisa y señala su trascendencia para la narrativa española.

De forma parecida, la tesis doctoral de Carlos García Santa Cecilia, *La recepción de James Joyce a través de la prensa española (1920-1975)*, presentada en 1995, estudia la crítica y las noticias que sobre el autor irlandés aparecieron en España a lo largo de esos años. El estudio se apoya en las teorías de la Estética de la Recepción, y así relaciona la presencia de Joyce en la prensa española con el periodo histórico y literario descrito. Sugiere el efecto que la obra joyciana causó en la literatura de cada

periodo y en algunos autores concretos pero, a diferencia del trabajo de María-Elena Bravo, García Santa Cecilia no analiza con detalle las obras identificadas, ya que su propósito se limita a documentar y comentar la recepción de Joyce a través de los periódicos y revistas literarias de cada periodo. Aun así, identifica la evolución de las técnicas narrativas en España a partir de los años cincuenta con el creciente interés que los escritores sentían por Joyce y por otros autores extranjeros que habían incorporado en sus narraciones las innovaciones del escritor irlandés. Nombra a Faulkner y a Hemingway entre aquellos que ayudaron, a través de sus propias obras, a introducir las técnicas narrativas de Joyce en España.

Estas conclusiones han sido, de forma indirecta, confirmadas en la tesis todavía inédita de Marisol Morales Ladrón de 1998: *Tradición y recepción de la obra de James Joyce en la narrativa de Luis Martín-Santos*. La investigadora se dedica a estudiar la obra de estos dos escritores, y sigue rigurosamente una metodología comparativa. Su análisis es meticuloso y bien fundado, y precisa lo que el estudio anterior concluyó de forma general: que la obra de Joyce ha dejado su huella en la literatura española de posguerra, especialmente en la obra *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, aunque también en su novela incompleta *Tiempo de destrucción*. Pero la vinculación de ambas obras con *Ulises* y *Retrato del artista adolescente*, respectivamente, no es la única ni la más importante aportación de esta tesis. Como afirma Morales Ladrón, el deber de la literatura comparada es también “trascender las fronteras socio-culturales que separan [las obras] para buscar toda una serie de analogías y diferencias que de otro modo quedarían sin respuesta” (1998: 5). Su estudio cumple sobradamente con este objetivo, ya que analiza detalladamente a cada escritor y su obra en las cinco categorías señaladas (las relaciones internacionales, la historiología, la genología, la tematología y la

morfología), y ofrece así un análisis muy completo y sugerente sobre estos dos importantes escritores y las generaciones literarias a las que pertenecían.

Estos tres estudios brevemente reseñados aportan una información provechosa para la investigación de la literatura española del siglo pasado. Documentan lo que la crítica española ha aportado al estudio de dos de los autores más importantes del siglo XX, y esa documentación resulta útil no sólo en cuanto a lo que revela sobre la obra de Joyce y Faulkner, sino también en lo que descubre de los críticos y escritores españoles que valoraron, rechazaron o fueron indiferentes ante las obras de ambos autores. Asimismo, comprueban que la acogida positiva de sus narraciones por parte de algunos escritores españoles dio lugar a la incorporación de nuevas técnicas a la narrativa española en la segunda mitad del siglo. Pocos dudarían que la literatura mundial no sería lo que es hoy en día si no fuera por grandes maestros como Joyce y Faulkner, y por ello su estudio comparativo es esencial: ofrece una nueva perspectiva de lo que ha sido su obra en otros lugares del mundo, e indica lo que ha llegado a ser la literatura de muchísimos otros autores, gracias a sus lecturas de estos maestros. Hemingway es otro de los grandes escritores del siglo pasado, y el estudio de su obra en España se desarrollará en esta tesis.

* * *

La relación de Hemingway con España es quizá una de las más íntimas que haya habido entre un autor y un país extranjero, y esa relación no sólo afectó a la vida del escritor, sino que también penetró en toda su obra, un hecho que los críticos llevan años estudiando y analizando. Pocos de ellos, no obstante, se han ocupado del efecto inverso de esta relación, es decir, pocos han reflexionado sobre lo que su narrativa ha aportado a la sociedad y literatura española del siglo XX. Esta tesis demostrará que durante una época en particular, la del medio siglo, la obra de Hemingway llegó a ser objeto de

muchos artículos críticos, y que los autores y los estudiosos de la literatura de aquellos años le estimaron como a un escritor innovador y original, capaz de expresar la compleja situación del hombre en el mundo con frases cortas, simples y directas, pero llenas de vida y verdad. Aunque es prácticamente imposible describir la obra de Hemingway en España sin hablar de su figura popular, esta investigación desmitificará en cierta medida la pintoresca imagen que de él se tiene, ya que al centrarse en su perfil literario, este estudio probará que su obra ocupa un lugar importante en el desarrollo de la literatura española de la segunda mitad del siglo.

Un trabajo de esta naturaleza es importante no sólo en cuanto a lo que contribuye a la bibliografía de Hemingway, sino también a nuestro conocimiento de la literatura (y, por derivación, de la sociedad) de la posguerra española. Al considerar por qué la narrativa del norteamericano se publicó en unos años en vez de en otros, cómo fue recibida por diferentes críticos, en qué revistas le dedicaron artículos, qué temas interesaron a los españoles, etc., se descubren nuevas perspectivas sobre esta época, no sólo en lo tocante a la historia literaria sino también a la historia social y política. Asimismo, al estudiar la reacción de los escritores españoles ante la obra de Hemingway y reflexionar sobre su atracción por algunos aspectos de su estilo y temática, se comprenden mejor los objetivos y preocupaciones de estos autores. En fin, nuestro conocimiento tanto de Hemingway como de la posguerra española se enriquecerá con este análisis de la recepción literaria de la obra del norteamericano, y ofrecerá nuevas perspectivas acerca de la relación entre éste y el país que, en palabras del mismo autor, “I loved more than any other, except my own” (43).¹⁶

¹⁶ “...al país que amé más que ningún otro con la excepción del mío” (*The Dangerous Summer*). Las citas que aparecen en inglés a lo largo de esta tesis serán traducidas en pies de página. De no decirse lo contrario, todas las traducciones aparecidas en este trabajo son de la autora de la tesis.

CAPÍTULO DOS

LA RECEPCIÓN DE HEMINGWAY EN EUROPA

The Italian relationship with [Hemingway is] stronger and deeper than that of other European countries (with the exception, I believe, of Spain).

- AGOSTINO LOMBARDO, 1992

La recepción de la obra de Hemingway en algunos países europeos ha sido objeto de dos amplios estudios, publicados en 1965 y 1992.¹⁷ El primero recoge las ponencias presentadas en un simposio de la *European Association of American Studies* celebrado en 1960, que originalmente tenía como objetivo analizar la Generación Perdida en Europa pero, por razones desconocidas, la asociación decidió sustituir este objetivo por el del estudio de la reputación literaria de Hemingway en los siguientes países europeos: Inglaterra, Francia, Alemania, Italia, Noruega, Suecia y la antigua Unión Soviética. Las intervenciones de los críticos europeos se publicaron cinco años más tarde en el libro *The Literary Reputation of Hemingway in Europe*. La ausencia de un estudio sobre la recepción del autor en España llevó a los editores del libro a intentar compensar esta carencia incluyendo el famoso artículo de Arturo Barea de 1941, “Not Spain but Hemingway”, una crítica muy negativa de *For Whom the Bell Tolls*. Aunque es un artículo de gran interés, de ninguna forma es representativo de la reputación literaria de Hemingway en España. Por una parte, el artículo se había escrito casi veinticinco años antes de que se publicara este libro, y trata de un tema que nada tiene que ver con la colección de ensayos reunidos en *The Literary Reputation of Hemingway in Europe*. Por otra parte, Barea lo escribió desde el exilio, en Inglaterra, ajeno a la reacción de sus compatriotas ante éste y todos los demás libros del norteamericano (los cuales, por cierto, en 1941, todavía no se habían publicado en España). Esta falta de un análisis serio sobre la obra de Hemingway en España se corrigió con la publicación de otro estudio en 1992, editado, como el anterior, por el crítico francés Roger Asselineau, y publicado en una edición especial de *The Hemingway Review*. Los artículos recogidos en esta revista vuelven a analizar la recepción de Hemingway en los mismos

¹⁷ Hay una bibliografía bastante más extensa sobre la publicación y recepción de la obra de Hemingway en los diferentes países del mundo. Cito, no obstante, sólo estos dos trabajos ya que recogen (especialmente el de 1992) los descubrimientos de los otros estudios publicados y ofrecen una idea general de la recepción en todos los países. Entrar en más detalles de la recepción en cada país llevaría demasiado tiempo y tampoco aportaría mucho más al objetivo de este trabajo.

países estudiados en 1965 (menos en la Unión Soviética), además de en algunos nuevos: Portugal, Austria, la antigua Yugoslavia y, ahora sí, España.¹⁸

Es evidente que los lectores de cada país reaccionaron ante las obras de Hemingway de forma diferente. Su recepción dependía no sólo de los gustos literarios del momento en que sus libros aparecieron traducidos en las diferentes lenguas, sino también de la situación política, social y económica de los respectivos gobiernos, en muchos casos determinada por su participación o no en las dos guerras mundiales. A continuación se repasará brevemente la primera recepción de Hemingway en cada país, teniendo en cuenta el contexto histórico que sin duda influyó en su recepción. Asimismo, se comentarán las oscilaciones que su reputación literaria ha sufrido con el paso del tiempo, y la posible influencia que su obra ha tenido en algunos escritores europeos. Las conclusiones de estos estudios sobre Hemingway en Europa servirán para compararlas más adelante con la recepción del escritor en España, objetivo principal de esta tesis.

2.1. Primera acogida de las obras de Hemingway en Europa

Italia, Francia, Alemania, Noruega y Suecia fueron los primeros países europeos en traducir los libros de Hemingway, que se publicaron en estos países poco después de hacerlo en Estados Unidos.¹⁹ *In Our Time* apareció en Italia en 1924, aunque el análisis

¹⁸ Preguntado en una carta por qué no incluyó un artículo sobre la recepción de Hemingway en España en el estudio de 1965, el editor Roger Asselineau respondió que no recordaba ninguna razón en particular y asegura que no fue una consecuencia de la situación política en España: “The reason why I did not include Spain in my survey of *The Literary Reputation of Hemingway in Europe* must simply have been that no paper about him was read at the Cambridge Conference and I did not know anyone who could write competently on the topic. I don’t think it was the fault of the dictatorship” [La razón por la que no incluí a España en mi estudio *The Literary Reputation of Hemingway in Europe* tenía que haber sido simplemente porque nadie presentó una ponencia sobre él en la Conferencia de Cambridge, y yo no conocía a nadie que pudiera escribir con competencia sobre el tema. No creo que fuera la culpa de la dictadura]. (Comunicación personal en una carta fechada el día 19 de enero de 2002).

¹⁹ Hemingway publicó su primer libro en 1923, *Three Stories and Ten Poems*, y la primera versión de *in our time* también apareció en ese año. En 1926 publicó *The Torrents of Spring* y *The Sun Also Rises*, y en 1927 su colección de cuentos, *Men Without Women*. *A Farewell to Arms* apareció en 1929 y es la novela que confirmó para muchos el valor literario del joven escritor.

crítico de su obra no comenzó hasta alrededor de 1929. En Francia las primeras traducciones de sus cuentos aparecieron en 1927, a las que siguieron unos años más tarde las de *A Farewell to Arms* (1932) y *The Sun Also Rises* (1933). La primera traducción de *The Sun Also Rises* fue al alemán y apareció en 1928, y en 1929 los lectores de Noruega y Suecia pudieron encontrar traducciones de esta obra en sus librerías. Los ingleses, evidentemente, leyeron sus cuentos y novelas prácticamente a la vez que los norteamericanos.

Los autores de estos estudios sobre la obra de Hemingway en Europa destacan que la primera reacción de los lectores y críticos a la narrativa del norteamericano tenía mucho que ver con el momento histórico en que los libros llegaron a sus manos. La Primera Guerra Mundial ya había terminado, pero quedaba una secuela patente en los países que habían vivido la contienda, además de una sensación de desilusión y angustia entre los ciudadanos ante la inseguridad del presente y del porvenir. Muchos de estos europeos recordaron sus propias experiencias al leer los horrores y el desencanto de la guerra dibujados en *A Farewell to Arms* y en los primeros cuentos de Hemingway, o se identificaron con los personajes “perdidos” de *The Sun Also Rises*, que intentaron encontrar un sentido a la vida en un mundo cambiado por la guerra, pero no necesariamente mejor. Así, en Alemania los lectores estaban intrigados con el concepto de la “generación perdida” y también les interesaba “the affinity between Hemingway’s characters and their own generation”.²⁰ Elogiaron al joven autor por su rebeldía y realismo, pues le vieron como: “the champion of the protesting individual, as a writer whose realism and contempt for the bombastic and the high-flown were signs that pointed to a new, humanistically orientated literature” (Papajewski, 1965: 75-76).²¹

²⁰ “...la afinidad entre los personajes de Hemingway y su propia generación”.

²¹ “...el campeón del individuo luchador, como un escritor cuyo realismo y desprecio por lo campanudo y grandilocuente fueron señales que apuntaban a una literatura nueva y de orientación humanística”.

Para los italianos, Hemingway ofreció una visión no heroica y fidedigna de la crueldad de la guerra que les había tocado sufrir (Lombardo, 1992: 15). A los lectores franceses les atraía “the mood of disillusionment and nihilistic revolt” expresados en sus obras (Asselineau, 1965: 55-56).²² Los intelectuales de este país apreciaron la tragedia, inherente en sus historias, de la condición humana en la sociedad moderna, y aclamaron sus personajes primitivos, que estaban contentos simplemente con vivir y ser (Asselineau, 1965: 60).

Los noruegos y suecos, si bien no compartieron la misma experiencia de la Primera Guerra Mundial ni sus repercusiones directas en los años subsiguientes, sí que experimentaron algunos de los efectos de la primera posguerra europea. Los jóvenes de estos países sintieron una necesidad de renovación en la sociedad y en el mundo de la cultura. En Noruega, por ejemplo, la industrialización y recesión internacional de los años treinta provocaron que un grupo de jóvenes “radicales” adoptara una actitud crítica hacia su país y abierta a las ideas de otras naciones y culturas. Consideraron que la literatura noruega estaba aislada de las corrientes literarias internacionales: era demasiado burguesa, carecía de madurez y era ajena al movimiento modernista que se cultivó en otros países en el periodo de entreguerras. Intentaron romper con este aislamiento literario mediante la difusión de la literatura norteamericana, antes no muy estimada por los escandinavos. Entre los escritores estadounidenses traducidos y valorados estaba Hemingway, y estuvo “at the very center of this new interest” (Skard, 1965: 131).²³ La ansiedad de renovar la literatura a través del descubrimiento del exterior creó el clima apropiado para que las obras de Hemingway penetraran en estos países nórdicos, y explica por qué se tradujeron sus libros desde fechas tan tempranas.

²² “...el ambiente de desilusión y rebeldía nihilista”.

²³ “...precisamente en el centro de este nuevo interés”.

En la antigua Unión Soviética la obra de Hemingway se tradujo un poco más tarde. Las primeras traducciones al ruso aparecieron en 1934, y el autor ganó popularidad inmediatamente. Los críticos soviéticos declararon que sus narraciones reflejaban “the honest portrayal of bourgeois life after World War I” (Parker, 1965: 177),²⁴ una visión muy en sintonía con el pensamiento político y social del momento.

El caso de la antigua Yugoslavia, Portugal y España es diferente, ya que las circunstancias políticas y sociales de estos países influyeron en que la obra de Hemingway llegara más tarde a los lectores. En Yugoslavia no se publicó nada del norteamericano hasta 1937.²⁵ El crítico Radeljkovic achaca esto a la diferente situación del país: “Exposed to various economic and political pressures different in kind and degree from an average experience in the U.S. or western Europe, they could not quite grasp the poignancy of the lost generation’s disillusionment, nor be strongly drawn to the literary excellence of *In Our Time*” (1992: 64).²⁶ *A Farewell to Arms* fue la primera novela traducida en el país y apareció con el subtítulo: “Novela de las batallas de Gorizia y Caporetto”. Según Radeljkovic, este añadido sirvió para explicar, o incluso justificar, su publicación en un país donde muchos ciudadanos habían luchado en esas mismas batallas, pero no en el mismo bando que el protagonista de la novela de Hemingway (1992: 64). El libro casi pasó inadvertido por la crítica, y hasta después de la Segunda Guerra Mundial no llegaría otra obra suya a las estanterías de las librerías yugoslavas.

²⁴ “...una representación fidedigna de la vida burguesa después de la Primera Guerra Mundial”.

²⁵ En su artículo, Radeljkovic señala que considera principalmente las obras de Hemingway traducidas al serbo-croata, y no a los otros dos idiomas oficiales del país (el macedonio y el esloveno). Según el crítico, dos tercios de la población habla serbo-croata, y prácticamente todos lo entienden perfectamente (1992: 63).

²⁶ “Expuestos a varias presiones políticas y económicas que diferían en tipo y grado de la experiencia media en EE.UU. o Europa occidental, [los yugoslavos] no podían comprender lo penetrante de la desilusión de la Generación Perdida, ni sentirse muy atraídos por la excelencia literaria de *In Our Time*”.

La primera obra traducida al portugués, *A Farewell to Arms*, no se publicó hasta 1954, casi treinta años después de que las primeras traducciones de Hemingway aparecieran en otros países europeos. El crítico Carlos Azevedo no explica por qué su obra tardó tanto en traducirse, pero la censura aplicada por la dictadura de Salazar seguramente dificultó la entrada de los libros de Hemingway en Portugal hasta que llegaron años de mayor apertura y libertad. Esto no quiere decir que la narrativa de Hemingway fuera desconocida por el público lector de este país, ya que los portugueses podían encontrar, aunque con cierta dificultad, traducciones de sus libros que llegaban de Brasil. Pero más que su obra literaria el público conocía el mito de este escritor aventurero, y sólo a partir de los años cincuenta, cuando los lectores y críticos tuvieron un mejor acceso a sus narraciones y una mayor libertad para discutirlos, los portugueses comenzaron a considerarle como un escritor importante y un innovador de la ficción. El hecho de que sus relatos tardaran tantos años en llegar a Portugal no afectó al interés por sus cuentos y novelas, que han sido muy leídos y estudiados en los últimos años.²⁷

Si bien es verdad que la reacción inicial de muchos lectores y críticos europeos fue generalmente entusiasta, las primeras obras de Hemingway también fueron rechazadas por algunos públicos. En Inglaterra, por ejemplo, los críticos juzgaron duramente el exceso de alcohol, sexo y violencia presente en sus cuentos y en *The Sun Also Rises*, y sólo con *A Farewell to Arms* consiguió la aprobación general del mundo literario. Asimismo, los críticos de Noruega y Suecia se quejaron de la falta de moral de sus personajes y de la brutalidad de sus historias. En estos países fue también su novela sobre la Primera Guerra Mundial la que le concedió a Hemingway cierta estimación crítica, incluso entre los literatos más conservadores.

²⁷ El caso de España es parecido al de Portugal, ya que la obra de Hemingway también tardó más años en ser publicada (no se hizo hasta los años cuarenta). Véase el resumen del estudio de LaPrade comentado en el capítulo uno, página 15.

Lo que casi todos los críticos de estos países reconocieron en sus primeras valoraciones de la ficción de Hemingway, gustaran o no sus temas, fue que estaban ante una nueva forma de escribir; ante una técnica renovada y aparentemente simplificada para contar historias de la realidad del momento, tal como las vivían sus personajes. La novedad de su estilo fue apreciada no sólo por los críticos, sino también por los lectores comunes, que deseaban oír una voz nueva para intentar olvidar los ecos de un pasado doloroso. Como asegura el crítico Roger Asselineau, en Francia había: “...a marked desire for a change, if not of subject-matter at least of tone” (Asselineau, 1965: 51).²⁸ La sencillez y franqueza de su estilo directo llevaban las experiencias noveladas directamente a la sensibilidad del lector; su manera de minimizar tragedias y de repetir palabras clave hacían que la historia entrara aún más profundamente en el lector, pero siempre dejando que éste reaccionara ante los hechos presentados, sin contar con la interpretación de un narrador subjetivo. Aunque a veces se quejaban de la brutalidad de sus temas y personajes, los críticos también reconocieron que Hemingway había desarrollado un estilo capaz de transmitir desde la intensidad y hondura de una historia de amor, hasta la crueldad e injusticia de la guerra. Estimaron que la elección meticulosa de cada palabra y la cuidadosa redacción de las frases recalcan la visión de la realidad que describía, formando una unidad casi perfecta entre forma y fondo.

2.2. Hemingway en Europa: reacciones contrarias

Después de una primera y bastante positiva acogida de las obras de Hemingway por los países aquí reseñados, la fama del escritor fluctuaba con cada nueva publicación. El éxito de sus primeras novelas y cuentos había animado al público y a los críticos europeos a leer más obras de Hemingway, pero su decepción fue grande cuando en los

²⁸ “...un marcado deseo de cambio, si no de temática, al menos de tono”.

años treinta aparecieron libros como *Death in the Afternoon*, *Green Hills of Africa* y *To Have and Have Not*. En Inglaterra, donde las narraciones de Hemingway acababan de hallar su público propio, después de una recepción inicial más bien titubeante, estas nuevas obras volvieron a poner en entredicho su reputación literaria en el país. Lo mismo ocurrió en Francia, Suecia y Noruega, donde la mayoría de los críticos rechazó su experimento con obras no-narrativas, así como su fallido intento de mezclar la acción violenta con un tema social y ligeramente crítico en *To Have and Have Not*. Esta misma novela, sin embargo, recibió la aprobación de los críticos izquierdistas de estos países, y obtuvo una aclamación general en la antigua Unión Soviética, donde los críticos alabaron el hecho de que Hemingway empezara a ocuparse de temas sociales.

La toma del poder en Alemania por los nacionalsocialistas de Hitler y la consecuente ocupación de diversos países europeos por parte de éste afectó la disponibilidad de la obra de Hemingway en muchas naciones. A partir de 1933, por ejemplo, fue imposible comprar ejemplares de Hemingway en Alemania y la ocupación alemana de Noruega le convirtió en un autor prohibido en este país entre 1940 y 1945. En la antigua Yugoslavia la Segunda Guerra Mundial y el advenimiento del estalinismo provocaron que durante un periodo de doce años la gente no pudiera comprar libros de Hemingway ni de muchos otros autores norteamericanos. Pero con la paz también llegó a muchas librerías europeas la última novela escrita por Hemingway y publicada en 1940, *For Whom the Bell Tolls*, obra que revivió el interés por el autor y que confirmó su importancia dentro de las letras europeas. Esta novela sobre la Guerra Civil española fue recibida con interés en casi todos los países, otra vez debilitados y abatidos por batallas y bombardeos. El hecho de que los lectores europeos hubieran vivido de cerca por lo menos una guerra probablemente les ayudó a comprender las ideas del

protagonista de esta novela bélica, quien luchaba por una causa que temía perdida, pero que todavía merecía la pena defender.

Los soviéticos, sin embargo, no compartieron los elogios hechos a *For Whom the Bell Tolls*. Habían esperado la novela con optimismo, pero la criticaron severamente, y juzgaron que no era aceptable para publicación (Parker, 1965: 178). Evidentemente, lo que para ellos era poco adecuado en esta obra fueron los comentarios acerca de los dirigentes rusos que participaron en la contienda española, además de la falta de compromiso político por parte del protagonista y del autor. Sin duda, este juicio refleja la ideología del estado comunista, decepcionado con el resultado de la Guerra Civil y con la visión que Hemingway dio de ella.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los intelectuales franceses y alemanes volvieron a analizar la literatura de Hemingway y advirtieron que dos de los elementos centrales de la filosofía existencialista, el miedo y la angustia, estaban presentes en sus personajes. Asimismo, el aislamiento, el aburrimiento y el sentimiento de banalidad que estos personajes expresaban, apuntaban al existencialismo inherente del autor, algo que invitó a nuevas lecturas de toda su obra. En verdad, en Austria y Alemania, “Hemingway before long turned into a kind of legendary cult figure and existential hero” (Heller, 1992: 27).²⁹

Igual que en su país natal, los seguidores de Hemingway en Europa esperaban de él la gran novela de la Segunda Guerra Mundial, pero *Across the River and Into the Trees* no cumplió con sus expectativas y, por ejemplo, en Francia ni la tradujeron. *The Old Man and the Sea* reconcilió al autor con sus decepcionados lectores, y su éxito fue proclamado en todos los países, donde generalmente fue traducido poco después de su publicación en los Estados Unidos, en muchos casos en la versión nacional de *Life*. En

²⁹ “En poco tiempo Hemingway se convirtió en una especie de figura legendaria de culto y un héroe existencial”.

Alemania y Austria fue su novela más admirada, puesto que, según el crítico Arno Heller, el público podía identificarse con la historia narrada, pues correspondía al sentimiento general del ambiente de posguerra: “...because, like Santiago, people had suffered defeat and humiliation and struggled to reach a dignified mode of conduct in the face of meaninglessness and death” (1992: 31).³⁰ En la antigua Alemania del Este ésta fue la primera obra de Hemingway que se publicó, y aunque recibió algunas reseñas positivas, las ideas políticas y sociales vigentes influyeron pronto en un cambio de opinión: “The greatest difficulty for Marxist critics was that Hemingway had refused to draw the Marxist consequences from his attitude of social and even class criticism” (Papejewski, 1965: 89).³¹ En la antigua Unión Soviética, la opinión de la crítica no fue unánime. Mientras algunos críticos celebraron el hecho de que Hemingway por fin hubiera mostrado el sinsentido de la lucha solitaria, otros consideraron que había escrito una novela pesimista, sobre un hombre viejo y totalmente solo, cuya victoria acababa siendo una derrota.

2.3. Influencia

Casi todos los ensayos publicados en los estudios de 1965 y 1992 dedican un espacio más o menos amplio al tema de la influencia que Hemingway ejerció en los autores de los respectivos países. La brevedad de los trabajos y la dificultad inherente a los estudios de influencias no han permitido que cada crítico entrara en muchos detalles acerca de este asunto. No obstante, es evidente que la recepción de las obras de Hemingway en cada país no sólo se refleja en el número de ediciones vendidas y en las opiniones de los críticos. En varios países los autores de estos estudios han identificado

³⁰ “...porque, como Santiago, los ciudadanos habían sufrido derrota y humillación y luchaban por hallar un código de conducta digno ante la realidad del sinsentido y la muerte”.

³¹ “La mayor dificultad para los críticos marxistas fue el hecho de que Hemingway se hubiera negado a sacar consecuencias marxistas de sus ideas de crítica social e incluso de clase”.

a algunos escritores que consideraban la obra del norteamericano como una inspiración para sus propias creaciones literarias.

El crítico Mario Praz no duda en afirmar que Hemingway y su generación influyeron en la literatura italiana:

Whenever you come across what purports to be a faithful reproduction of conversation, with all its repetitions and apparently meaningless expletives, with its short sentences falling like drops in a vacuum, creating an atmosphere almost by the significance of the pauses, by barely hinted gestures and actions — whenever you come across this, you may depend on it that an American influence is at hand (1965: 118).³²

El estilo que describe, aunque se refiere a los escritores norteamericanos sin especificar a ninguno en particular, es indudablemente hemingwayano. Praz nombra a varios autores italianos que muestran la influencia de Hemingway en sus obras, y analiza con cierto detenimiento la novela *Uomini e no* de Elio Vittorini e *Il cielo e rosso* de Giuseppe Berto. La deuda que estos escritores tienen con Hemingway la identifica en la dura manera de los personajes, la crudeza de las escenas, la abundancia y tipo de diálogo empleado, y en la atención prestada en estas narraciones a detalles previamente considerados como secundarios: “Hemingway has shown the value of the apparently superfluous, the strange beauty of the commonest things when seen from a certain angle” (1965: 121-122).³³ A pesar de la convicción de este crítico en 1965, el posterior análisis sobre Hemingway en Italia, realizado por Agostino Lombardo en 1992, pone en duda el grado de influencia del norteamericano en los escritores de este país. Según este crítico, la popularidad de Hemingway hizo que sus obras se extendieran rápidamente en

³² “Cuandoquiera que hallas lo que pretende ser una reproducción exacta de conversación, con todas sus repeticiones y palabras expletivas que aparentemente carecen de sentido, con sus frases cortas cayendo como gotas en un vacío, creando un ambiente casi por el significado de las pausas, por los gestos y acciones apenas insinuados —cuandoquiera que hallas esto, puedes estar seguro de que está presente una influencia norteamericana”.

³³ “Hemingway ha mostrado el valor de lo aparentemente superfluo, la extraña belleza de las cosas más comunes cuando se las ve desde un cierto ángulo”.

el país transalpino y que, como consecuencia, aparecieran muchos malos imitadores de su estilo. Le compara con Faulkner quien cree que, al ser un autor más difícil y menos conocido, ejerció una influencia menos superficial y más positiva en los escritores italianos (1992: 18). Las diferentes opiniones de estos dos críticos subrayan la dificultad de la cuestión de las influencias literarias.

En otros países también se han comentado la repercusión de la obra de Hemingway en la literatura nacional. En Francia, Roger Asselineau cree que su nueva técnica ejerció una gran influencia en Sartre y Camus, entre otros. Además de su técnica, los autores franceses admiraron su nuevo tipo de “byronismo”, su desilusión y duro nihilismo (1965: 62). En Suecia y Noruega Hemingway también ha tenido sus seguidores, entre ellos los críticos destacan los suecos Walter Ljungquist, Thorsten Jonsson y Artur Lundkvist (Ahnebrink, 1965:168-170), y los noruegos Gunnar Larsen y Arthur Omre (Skard, 1965: 143-144).

Pero aunque los críticos nombran a varios autores que parecen haber sido influidos por la narrativa de Hemingway, muchos de ellos también llegan a la conclusión de que en vez de “influir” directamente en autores concretos, Hemingway más bien inició o confirmó tendencias estilísticas de la narrativa actual en estos países europeos. En palabras de Sigmund Skard: “Hemingway has rather served as an inspiration than as a model to be copied. This, doubtless, is the really important part of his influence. Together with his contemporaries he has called forth, or strengthened, in Norwegian writers many trends that appeared in the 1930s and 1940s” (1965: 144).³⁴

El crítico Radeljkovic dice lo mismo acerca de los escritores yugoslavos: “[Writers] all

³⁴ “Hemingway más bien ha servido como inspiración que como modelo a imitar. Esto, sin duda, es la parte verdaderamente importante de su influencia. Junto con sus contemporáneos, ha provocado, o reforzado, en los escritores noruegos muchas tendencias que aparecieron en las décadas de los treinta y cuarenta”.

found in his work the confirmation of their own artistic solutions” (1992: 72).³⁵ Y en Francia: “Hemingway’s so-called new techniques were merely the systemization of methods which had already been used in the past by French writers” (Asselineau, 1965: 61).³⁶ Carlos Azevedo, por su parte, no reconoce ningún imitador de Hemingway entre los escritores portugueses, a pesar de la admiración que éstos sentían por el autor: “on the Portuguese contemporary scene there is a feeling that Hemingway’s is a matchless, and inimitable art” (1992: 40, 41).³⁷ En fin, estos críticos destacan, sobre todo, la admiración que los escritores de sus respectivos países sentían por el arte narrativo de Hemingway e identifican afinidades entre su obra y la de algunos autores, pero aseguran que es difícil afirmar una “influencia” directa y clara de su narrativa.

2.4. Conclusiones

De alguna forma, ¿puede establecerse un curso paralelo entre la recepción de Hemingway en Europa y la de su propio país? Como en los Estados Unidos, en varios países europeos el autor pronto tuvo un público interesado en sus temas realistas y actuales, y que estaba entusiasmado con el estilo directo y aparentemente sencillo que utilizaba. El éxito de sus primeras obras sirvió para que sus siguientes entregas se esperaran con interés. Sin embargo, tras la aparición de éstas, muchos mostraron su decepción con aquellos libros que consideraron menos logrados, aunque, no obstante, Hemingway siempre tuvo algunos críticos leales a su magisterio, que incluso elogiaron algunos de los aspectos de esas obras menos apreciadas. En general, puede decirse que la oscilación entre la alabanza y el rechazo a su narrativa en los países europeos fue parecida a la que manifestó la crítica norteamericana.

³⁵ “Todos los escritores hallaron en su obra la confirmación de sus propias soluciones artísticas”.

³⁶ “Las llamadas ‘nuevas’ técnicas de Hemingway fueron meramente la sistematización de métodos que ya habían sido usados en el pasado por escritores franceses”.

³⁷ “En la escena contemporánea portuguesa existe la idea de que el arte de Hemingway es inigualable e inimitable”.

Pero, al mismo tiempo, muchos europeos habían vivido experiencias que quizá les condicionaran de otra forma a la hora de valorar la literatura que Hemingway escribía. A pesar de ser del otro lado del Atlántico, el autor había vivido junto con los europeos algunas de las grandes tragedias de este siglo, y muchas de sus narraciones se basaban en ellas. Lo que para los estadounidenses eran historias de lejanas aventuras de guerras, para los europeos eran historias de la realidad que les había tocado vivir. Este hecho y otros factores propios de cada país causaron que la obra de Hemingway fuera acogida con más éxito en algunas sociedades europeas que en la norteamericana. El concepto de Hans Robert Jauss acerca de los horizontes de expectativas ayuda a explicar la importancia de estas circunstancias históricas en la recepción de su obra.

Según este teórico, para describir la recepción que una obra literaria ha tenido en una sociedad determinada, es necesario comprender dicha obra dentro de las expectativas previas que el público tiene acerca de la literatura, concretamente: “del género, la forma y la temática de obras anteriormente conocidas y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico en el momento histórico de su aparición” (2000: 163). Estos conocimientos literarios y “la experiencia cotidiana de la vida” constituyen el horizonte de expectativas dentro del cual la nueva obra es recibida y juzgada (2000: 189). En otras palabras, el horizonte de expectativas es como “an intersubjective system or a mind-set that a hypothetical individual might bring to any text” (Holub, 1984: 68).³⁸ Una novela que coincide con las expectativas de su público será, para Jauss, una obra de “degustación”. Sin embargo, si una obra es diferente de las expectativas previas de los lectores, pero éstos la aceptan y la valoran positivamente, puede ocurrir un “cambio de horizonte” de las perspectivas literarias de esa sociedad.

³⁸ “...un sistema intersubjetivo o una forma de pensar que un individuo hipotético podría traer a cualquier texto”.

La obra que produce este cambio puede considerarse, según Jauss, un “clásico” (2000: 167).

Sería un trabajo desmesurado reconstruir aquí los horizontes de expectativas de cada país en el momento en que aparecieron las obras de Hemingway, y los cambios en los horizontes que acontecieron con el paso del tiempo, tal como Jauss propone.³⁹ Pero con este concepto se puede aclarar cómo las circunstancias históricas y literarias de cada país, ya descritas brevemente, explican las diferencias o similitudes en la recepción de la literatura de Hemingway por las diferentes sociedades. En Inglaterra, por ejemplo, las primeras obras del premio Nobel fueron recibidas con mucho menos entusiasmo que en otros países europeos, y esto se entiende al considerar el horizonte de expectativas del momento: por una parte, las ideas previas de los ingleses acerca de cómo debía ser la literatura (es decir, qué temas se podían tratar y la manera adecuada de hacerlo), y por otra parte, sus experiencias cotidianas de la vida. Las escenas y palabras violentas y los personajes vulgares de *The Sun Also Rises* o *In Our Time* chocaban con lo que los ingleses esperaban de una obra literaria, y tampoco respondían a sus experiencias de la vida, ya que en la isla británica no se había vivido la Primera Guerra Mundial de la misma manera que en el continente europeo. Estos hechos seguramente influyeron en el rechazo inicial de la obra de Hemingway en la Inglaterra de los años veinte.

Mientras tanto, en Alemania, Francia e Italia, la actualidad de sus temas y personajes ayudó a Hemingway a ganar lectores en estos países, ya que éstos pudieron identificarse de alguna forma con los personajes descritos y las situaciones narradas. Además, su nueva técnica se correspondía perfectamente con el cambio en la literatura que estos lectores deseaban: claridad, sencillez, objetividad y ausencia de “intelectualismo” (Asselineau, 1965: 58). En otras palabras, tanto sus experiencias

³⁹ La imposibilidad de reconstruir los horizontes de expectativas de años pasados es una de las frecuentes quejas de los críticos de las teorías de Jauss.

vitales como su actitud acerca de la literatura prepararon el terreno para que el nuevo estilo narrativo creado por Hemingway fuera aceptado en estos países europeos.

En un contexto algo diferente se ha observado que los lectores de Noruega y Suecia también deseaban un cambio en su literatura. La nueva obra de Hemingway les abrió el horizonte de la literatura nacional y les ofreció nuevas posibilidades estilísticas y temáticas. En todos estos países (Francia, Italia, Alemania, Noruega y Suecia) el horizonte de expectativas de los años veinte y treinta facilitó la aceptación de la nueva obra de Hemingway. Los ingleses, menos flexibles en su concepción de la literatura, tardarían en reconocer la maestría del norteamericano, y nunca llegarían a aceptarle con tanto entusiasmo como en otros países. Asimismo, los críticos más conservadores de todos los países estudiados también ponían en duda varios aspectos de sus narraciones, puesto que muchos contradecían sus ideas preconcebidas acerca de la literatura.

En la antigua Unión Soviética, los primeros libros de Hemingway tuvieron una buena recepción entre los lectores del periodo de entreguerras, pero tal como la teoría de Jauss prevé, el paso del tiempo y los cambios en el país crearon nuevas expectativas entre los lectores (o por lo menos entre los que controlaban los libros permitidos en el país) y al cabo de unos años (concretamente a partir de la publicación de *For Whom the Bell Tolls*), Hemingway fue totalmente rechazado. Más tarde los soviéticos volverían a aceptar su obra, pero sólo cuando no se oponía a los valores mantenidos por el Estado. En este país se observa, además, que la imagen que los ciudadanos tenían de Hemingway no tenía nada que ver con la conocida en Europa occidental. Mientras que los europeos solían ver imágenes y fotos de Hemingway cazando en África y en el salvaje oeste, pescando en ríos y en alta mar, asistiendo a corridas de toros y bebiendo whisky con alegría, los soviéticos conocían el lado menos aventurero del escritor. Los periódicos le describían como “a toiling, diligent worker”, y “a humble, brotherly,

devoted, suffering writer”⁴⁰ que se sacrificó escribiendo largas horas, siempre de pie (Parker, 1965: 191). La crítica y la prensa controlada por el Gobierno evidentemente seleccionaron las imágenes del autor que reforzarían los ideales que querían mantener en el país.

En la antigua Yugoslavia las experiencias políticas, sociales y cotidianas de los ciudadanos no tenían mucho que ver con las de los norteamericanos y de los europeos occidentales, y parece ser por eso que no les atraía, en un principio, la obra de Hemingway. La primera traducción al serbo-croata, *A Farewell to Arms*, también chocó con las experiencias vividas por los ciudadanos de este país durante la Primera Guerra Mundial. Estos hechos, además de la obvia influencia de la Segunda Guerra Mundial, explican por qué su obra no fue aceptada hasta muchos años más tarde. En Portugal se puede suponer que la misma situación político-social que no permitió que las obras de Hemingway se tradujeran en el país hasta los años cincuenta, creó también un horizonte de expectativas abierto a nuevos autores, temas y técnicas. De ahí el éxito de Hemingway en Portugal en las últimas décadas.

En todos los países aquí estudiados las obras de Hemingway han sido reconsideradas a lo largo de los años, y han sufrido nuevas críticas según los cambios ocurridos en el horizonte de expectativas de cada país. Su narrativa ha sufrido especialmente bajo la perspectiva de las críticas feministas y de lo políticamente correcto. Pero, como asegura Roger Asselineau en su introducción al estudio de 1992, estas críticas parecen más bien un fenómeno temporal, y en realidad, “[Hemingway’s] stock has not gone down appreciably anywhere” (1992: 3).⁴¹ Así, se ha declarado que en la antigua Unión Soviética, Hemingway ha sido “one of the most favored foreign authors” (Jan Parker, 1965: 191), y que en 1992 “every fourth household in Yugoslavia

⁴⁰ “...un trabajador duro y diligente” y “un escritor humilde, fraternal, dedicado y sufrido”.

⁴¹ “La estimación de Hemingway no ha bajado significativamente en ningún país”.

owns a book by Hemingway” (Radeljkovic, 1992: 66),⁴² y en todos los países se siguen editando sus novelas y cuentos, y estudiando diversos aspectos de su ficción. Novelas como *The Sun Also Rises*, *A Farewell to Arms*, *For Whom the Bell Tolls* y *The Old Man and the Sea*, junto con los cuentos de *In Our Time* y otras colecciones, han contribuido a cambiar los horizontes literarios de los países aquí detallados, lo cual implica, según Jauss, que se le podría considerar un autor de obras “clásicas”.

* * *

Queda por contestar la pregunta: ¿ha influido Hemingway en la literatura europea del siglo XX? Aunque los críticos han nombrado a varios autores y obras que reflejan la huella del escritor norteamericano en su país, casi ninguno ha examinado de cerca la obra de un autor desde el punto de vista de su relación con la de Hemingway para demostrar o comprobar si ésta ha influido en la otra (la excepción es Mario Praz). Pero esto es algo muy difícil de determinar, y por eso los críticos sólo afirman que la técnica y los temas de Hemingway se correspondían con el tipo de literatura que se desarrollaba en cada país. Su nuevo estilo de escribir, por lo tanto, confirmó los experimentos realistas de los escritores europeos y les animó a seguir por el camino que ya habían emprendido. Para hablar de influencias harían falta estudios más extensos y concretos, que detallen con precisión la relación entre una obra extranjera y otra de Hemingway, y los ensayos reseñados no han podido ir tan lejos. No obstante, lo que se puede asegurar tras este análisis es que la recepción productiva de la literatura de Hemingway en Europa ha sido amplia: la obra del premio Nobel ha inspirado y estimulado la creación de novelas y cuentos de autores en todos los países del continente, donde ha tenido y sigue teniendo un público fiel y apasionado con su arte.

⁴² “...uno de cada cuatro hogares en Yugoslavia posee un libro de Hemingway”.

II

LA VIDA Y OBRA DE HEMINGWAY EN ESPAÑA

CAPÍTULO TRES

EL PRIMER PERIODO: 1923-1939

*España, la España goyesca y típica, le exalta,
y siente un dolor tan auténtico por su
desaparición como pudiera sentirlo un
madrileño castizo.*

- LINO NOVÁS CALVO, 1933

No fueron pocas las cosas que ocurrieron en España entre 1923 y 1939; entre otras, hubo una Dictadura, una República y una Guerra Civil. Es durante esta época de grandes tensiones sociales, cambios políticos y guerra cuando llega a España por primera vez el joven escritor de Oak Park, Illinois, Ernest Hemingway. Lleno de energía y ansioso de verlo todo, quiere experimentar todas las posibles sensaciones de la vida, entre ellas, la tragedia de la muerte, que puede presenciar en las plazas de toros en todo el país. Aunque no aparece ninguna obra de Hemingway en español en los años previos a la Guerra Civil, conviene describir, aunque sea brevemente, los acontecimientos de esta época en que se le empezó a conocer, y reflexionar sobre por qué no se publicó una traducción de su narrativa en ese momento como sí se hizo en casi todos los demás países europeos. El repaso de estos años también proporcionará los antecedentes necesarios para entender la recepción que la narrativa de Hemingway tendría en los años de la posguerra.

En este capítulo, por lo tanto, se repasarán brevemente las visitas que Hemingway hizo a España entre 1923 y 1939 con el fin de dibujar la íntima relación que el autor estableció con la gente, las costumbres y la geografía de la península ibérica a lo largo de esta época. También se describirá la situación política y literaria de España durante este periodo, sobre todo en la medida en que ayude a entender por qué la obra de Hemingway no se tradujera en estos años. Finalmente, se analizarán algunos comentarios acerca de su obra y persona que aparecieron en esta época, y se comentará la traducción al catalán de uno de sus libros.

3.1. La presencia de Hemingway en España

Hemingway tuvo dos oportunidades de ver tierra española antes de realizar su primera visita en 1923: en 1919 el barco que le devolvía a Estados Unidos tras ser

herido en la Primera Guerra Mundial se detuvo brevemente en Algeciras y, en 1921, la escala que el barco *Leopoldina* hizo en Vigo durante cuatro horas le permitió dar una vuelta por la ciudad gallega antes de seguir hacia su destino final en París.⁴³ Desde la capital francesa, su creciente interés por la fiesta de toros le animó a viajar a Madrid y Andalucía para presenciar varias corridas en la primavera de 1923 y, aconsejado por su nueva amiga Gertrude Stein, volvió ese mismo año para ver los encierros y corridas de las fiestas de San Fermín en Pamplona. Con su afición confirmada y estimulada tras este primer año de iniciación, volvió a estas mismas fiestas durante los siguientes cinco años (1924-1929), y alargó muchos de aquellos viajes para asistir a las ferias de otras ciudades españolas como Madrid, Valencia, San Sebastián y Zaragoza. Su primera novela, *The Sun Also Rises*, da testimonio de sus impresiones sobre las corridas de toros, y se basa principalmente en el viaje que hizo a los encierros de San Fermín en julio de 1925. Después de un año de ausencia (1930), reapareció en el país otra vez en 1931 para asistir a más corridas y trabajar en su libro de tema taurino, *Death in the Afternoon*, publicado un año después en los Estados Unidos. Su última visita antes de la Guerra Civil fue en agosto de 1933, de camino a París para luego emprender su primer viaje a África.

Si bien las corridas de toros parecían ser el motivo principal de todas estas visitas, con cada viaje también creció su conocimiento sobre otros aspectos de España. El contenido de su libro taurino de 1932 prueba que en esos años había aprendido mucho sobre la cultura española: “It was clear from his exaltation of Spanish values [...] that he had been learning a great deal more about Spanish culture during the preceding ten years than merely about bullfighting” (Broer, 1973: 9).⁴⁴ Descubrió en España una

⁴³ La información sobre los viajes de Hemingway a España ha sido extraída principalmente de la biografía de Carlos Baker, *Ernest Hemingway: A Life Story* (1969).

⁴⁴ “Era evidente por su exaltación de valores españoles [...] que había estado aprendiendo mucho sobre la cultura española durante los diez años anteriores y no simplemente sobre corridas de toros”

manera de vivir y pensar que le parecía más natural y auténtica, más en sintonía con su propia forma de ser, y la experiencia de la corrida de toros, de ver la tragedia de la muerte de cerca, le ayudó a recuperarse de las pesadillas de la Primera Guerra Mundial. Varios son los críticos que observan un marcado cambio en su narrativa, especialmente en su héroe, después del encuentro con la gente y cultura españolas. Hemingway observó que “los habitantes de la Península aún vivían en contacto con la tierra, conservaban un sentido ritual y natural de la vida, y por ello pasaron a engrosar las filas de los héroes hemingwayanos, y a formar parte de su mitología personal” (Stanton, 1997: 15).⁴⁵ Aunque fue en esta época cuando Hemingway ahondó en la fiesta taurina, también fue en esos años cuando empezó a conocer las artes y letras españolas. Muy conocida es su admiración por la pintura de Goya y por las novelas de Baroja, pero menos conocido es el resultado de un registro de su biblioteca de 1901-1940, donde se encontraron no sólo libros de este autor vasco, sino también del Arcipreste de Hita, Cervantes, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Ortega y Gasset, Valle-Inclán, García Lorca, Madariaga y Pérez de Ayala, entre otros. La relación de lecturas de Hemingway que el crítico Ángel Capellán comenta y analiza en su estudio es aún más larga, y éste afirma que muchas de ellas se realizaron en los años veinte y treinta.⁴⁶

En cuanto a la política, si bien Hemingway no opinó mucho acerca de la dictadura de Primo de Rivera, quien estaba en el poder durante todas sus primeras visitas al país, sí mostró cierto interés por los problemas políticos y sociales de los años

⁴⁵ Véanse los estudios de Lawrence Broer, Ángel Capellán y Edward Stanton sobre la influencia española en el héroe hemingwayano. El análisis que Capellán hace del héroe arquetipo y quijotesco de Hemingway es de especial interés.

⁴⁶ Véanse el estudio de Michael Reynolds, *Hemingway's Readings 1901-1940: An Inventory* (1981) y el de Ángel Capellán, *Hemingway and the Hispanic World* (1985). También, en su estudio sobre Hemingway en Galicia, Carlos Casares mantiene que Hemingway empezó a leer a autores españoles desde 1922 ó 1923, cuando conoció en París a personas como Picasso, Miró y Luis Quintanilla: “De entón datan as súas lecturas de Baroja, Ortega, Unamuno e outros escritores, así como súas primeiras tentativas coa lingua, que ía chapurreando” (1999: 30-31).

treinta.⁴⁷ Cuando volvió a España en 1933, después de dos años de ausencia, se preocupó por el estado de la República que ya sufría por sobrevivir. Así, cuando estalló la Guerra Civil en 1936, no es de extrañar que Hemingway tomara un interés no sólo profesional, como periodista, sino también personal por la causa de la República. Recaudó dinero para enviar ambulancias a este bando, y presionó a los dirigentes políticos norteamericanos para que apoyaran la lucha contra la amenaza fascista. Su discurso en “The American Writer’s Congress” del verano de 1937 marca la única vez en su vida que Hemingway consideró oportuno defender una posición política, y lo hizo en defensa de la República (Stanton, 1997: 27).⁴⁸ También ayudó a filmar el documental *The Spanish Earth (Tierra española)* del director de cine holandés Joris Ivens, e hizo un viaje especial a Washington D.C. para mostrárselo al Presidente Roosevelt el 8 de julio de 1937. Viajó a España como corresponsal de guerra para la *North American Newspaper Alliance*, y en 1937 estuvo en el país dos veces, de febrero a mayo, y de septiembre a fin de año. En marzo de 1938 vino de nuevo a España, y regresó a Estados Unidos en mayo. En el otoño de 1938 volvió a España una vez más, pero fue su último viaje durante la guerra, y hasta mucho tiempo después.⁴⁹ Al ver que ganaban los sublevados, declaró que no volvería a España hasta que todos sus amigos encarcelados como prisioneros políticos no fueran liberados. Mantuvo su palabra, y no cruzó los pirineos otra vez hasta 1953.

⁴⁷ En *Death in the Afternoon* Hemingway hace algunos comentarios acerca de Primo de Rivera y de la República, pero se refiere más bien a cómo estos cambios gubernamentales afectaban a la corrida.

⁴⁸ Su discurso tuvo un éxito tremendo, no tanto por lo que dijo sino por el simple hecho de que Hemingway estaba dispuesto a hablar en público. Como declaró uno de los presentes: “It was magnificent, as if everyone had taken him into their arms, truly a companion [...] in the fight against fascism. How could this fight be lost now, with Hemingway on our side?” [“Fue magnífico, como si todo el mundo le hubiera tomado en sus brazos, verdaderamente un camarada [...] en la lucha contra el fascismo. ¿Cómo podría perderse esta lucha ahora, con Hemingway en nuestro bando?”] (Baker, 1987: 478).

⁴⁹ También es verdad que Hemingway tardó ocho meses en acudir a España, y que estuvo más tiempo fuera que dentro del país durante los años de la guerra. Se permitió lujos extraordinarios en el hotel Florida, dentro de un Madrid sitiado por los bombardeos y el hambre. Estos hechos no pasaron inadvertidos por algunos.

3.2. La narrativa de Hemingway en el contexto histórico-literario

Mientras que no extraña que durante la guerra y los primeros años del franquismo no se tradujeran las novelas y los cuentos de Hemingway al español, no deja de ser curioso que los muchos viajes que el autor hizo a España desde 1923 no motivaran ninguna traducción de su obra en los años previos a la Guerra Civil. En Francia sucedió todo lo contrario. El hecho de que Hemingway viviera en París provocó que críticos y lectores franceses se interesaran por su literatura, y así desde 1926 se publicaron traducciones de sus cuentos en varias revistas, y aparecieron poco después sus novelas *A Farewell to Arms* y *The Sun Also Rises*. El joven escritor también publicó relatos en las revistas internacionales que se editaron en la capital francesa en los años veinte: *the transatlantic review*, *This Quarter*, *The Boulevardier* y *Transition*. Como comenta el crítico francés Roger Asselineau: “He was thus known to a number of French critics even before he became famous in America and this certainly helped the spread of his reputation in France” (1965: 53).⁵⁰ En España también llegó a ser conocido, pero este hecho no estimuló la traducción de ninguna de sus obras.

Esta diferencia entre los dos países se puede explicar por varias razones. En Francia Hemingway se movía en círculos literarios y conoció a críticos e intelectuales a través de su amistad con gente como Gertrude Stein y Ezra Pound, o en sus frecuentes visitas a la conocida biblioteca de Sylvia Beach. Aunque este círculo de contactos y amigos estaba compuesto más bien por extranjeros, al menos mantenía un pie en el mundo literario de los expatriados en ese país. En España, sin embargo, nunca vivió un tiempo largo sino que hizo muchos viajes y se movió de una parte a otra. Se quedó casi siempre encerrado en el ambiente taurino, y prefería antes entablar conversación con un torero o un aficionado que con un escritor o crítico importante del momento.

⁵⁰ “Así fue conocido por varios críticos franceses incluso antes de que fuera famoso en América, y eso sin duda ayudó a extender su reputación en Francia”.

Las circunstancias históricas y literarias de España también desvelan las posibles razones de por qué su literatura no apareció en esa época. A diferencia de sus vecinos europeos, los españoles no habían vivido la Primera Guerra Mundial, y es posible que no se hubieran podido identificar de la misma forma que aquéllos con muchos de los primeros relatos de Hemingway que trataban de la guerra o de sus efectos devastadores en los años posteriores al conflicto. Aunque los españoles no eran ajenos a los efectos de la contienda mundial, la literatura de Hemingway no respondía a la situación de España en ese momento, ni a las experiencias de los ciudadanos. La dictadura de Primo de Rivera de 1923 a 1930, si bien no imponía una censura rígida de los libros publicados, sí estaba ligada a un pensamiento más bien conservador y católico. Este hecho puede explicar la falta de interés en la introducción de la obra violenta, pesimista e “inmoral” (según algunos lectores) de Hemingway en la España de esa época.

La literatura española de este periodo tampoco correspondía, en un principio, a la de Hemingway. Mientras que éste escribió una obra realista y se preocupaba siempre por imitar una situación, acción o emoción con exactitud y fidelidad, los autores de la literatura vanguardista de los años veinte estaban más interesados por la renovación del estilo y la estructura de la novela, y se apartaban del realismo de épocas anteriores. Se inspiraban en el famoso discurso de Ortega y Gasset de 1925, “Ideas sobre la novela”, en el cual el filósofo propugnó la novela “deshumanizada”. Pero, al filo del decenio de 1930, la crisis económica mundial desencadenada por la caída de la bolsa neoyorquina, el fin de la dictadura de Primo de Rivera y la proclamación de la Segunda República influyeron en una nueva actitud de preocupación social por parte de los escritores españoles. Vuelven a emplear un estilo realista y escriben novelas comprometidas con los problemas del país. Las empresas editoriales españolas también contribuyen al relanzamiento de este tipo de realismo social, al publicar “una literatura realista

procedente del exterior que, por el éxito de público y crítica, marcará una pauta a los narradores” (Castañar, 1977: 64).

Esta literatura extranjera que anima a los escritores españoles a interesarse por temas realistas y sociales viene sobre todo de Rusia. En palabras del crítico Pablo Gil Casado, los novelistas de este país “son indudablemente los que mayor influencia ejercieron en el nuevo romanticismo” en España (1975: 132). Este crítico cree que una parecida situación política explica por qué los escritores españoles se interesaron en ese momento por la novela rusa: “una coincidencia entre la situación politicosocial de ambos países, ya solucionada en Rusia por la Revolución, que vino a ser el modelo romántico para establecer ese nuevo orden en el que quedarían reivindicadas las masas obreras” (1975: 132). De 1927 a 1936 se traducen más de doscientos novelas rusas en España, siendo el año 1931 el momento culminante de esta influencia, y 1934 el comienzo de su declive, debido a la victoria de la derecha en las elecciones de 1933. Además de los rusos, los novelistas inconformistas americanos también interesaban a los escritores españoles de la Segunda República, aunque “en mucho menor grado” (Gil Casado, 1975: 131). La novela de los estadounidenses les interesaba “por la crítica de los valores burgueses y materiales (Lewis), por la defensa de la causa obrera (Sinclair), y por la progresiva inclinación de los escritores españoles hacia el objetivismo” (Gil Casado, 1975: 134). Además de novelas de Sinclair Lewis y Upton Sinclair, también se publicaron obras de John Dos Passos, Sherwood Anderson, Theodor Dreisser, Thornton Wilder y Jack London, entre otros.

En su introducción al estudio de la novela de esta época (publicada en *Historia y crítica de la literatura española*, antología dirigida por Francisco Rico), Agustín Sánchez Vidal incluye *A Farewell to Arms* de Hemingway entre las traducciones norteamericanas aparecidas al caer la dictadura de Primo de Rivera (1984: 623). A

pesar de esta afirmación, es imposible encontrar un ejemplar de esa supuesta edición de la novela que Hemingway escribió sobre la Primera Guerra Mundial, y no hay constancia de su publicación en ningún manual, registro o bibliografía de las obras aparecidas en esta época, ni en la extensa bibliografía recogida sobre Hemingway.⁵¹ Es posible que se tradujera la obra, y que esa traducción no llegara a publicarse, pero de eso tampoco hay información. Se haya equivocado o no Sánchez Vidal al incluir la novela de Hemingway entre las aparecidas en esta época, el dato de su posible traducción resulta interesante porque ilustra cómo la publicación de una obra de Hemingway en estos años (especialmente *A Farewell to Arms*), no hubiera desentonado con la literatura del momento. Aunque no es una novela social propiamente dicha, esta historia de un soldado norteamericano desilusionado con los vacuos ideales de la guerra y del mundo que lo rodea hubiera correspondido a la novela creada en España en este periodo, una novela en la que “se acentúa la nota pesimista, acabando casi todos estos escritores en abierto desengaño nihilista [...] El mundo moderno, antes fuente de belleza es, cada vez más, causa de angustia por su carácter ‘deshumanizante’” (Buckley y Crispin, 1973: 13).

Pero durante la República no se publicó ni ésta ni ninguna otra obra de Hemingway, y sólo se pueden hacer conjeturas acerca de las razones de su ausencia. Por una parte, como ya se ha dicho, la novela rusa fue el principal interés de los lectores españoles en cuanto a la literatura extranjera, y la atención editorial prestada a los novelistas estadounidenses “no es ni con mucho la que reciben los novelistas rusos” (Gil Casado, 1975: 134). Por otra parte, a los escritores españoles les interesaba desarrollar

⁵¹ En una carta Agustín Sánchez Vidal me explicó que ya no conserva las notas que utilizó para escribir este artículo, y que por tanto no puede aportar más información a esta cuestión. De todas formas, los siguientes libros prueban la inexistencia de esta traducción de 1931: *Ernest Hemingway. A Comprehensive Bibliography* de Audre Hanneman (1967); *A Provisional bibliography of U.S. Books Translated into Spanish* de The Hispanic Foundation of the Library of Congress (1957); *Catálogo general de la librería española e hispanoamericana 1901-1930*; *Catálogo general de la librería española 1931-1950*; *Bibliografía general española e hispanoamericana 1931-1932*; *Manual del librero hispanoamericano* (1953).

una novela social y crítica, que defendiera a la masa obrera del pueblo, y que ofreciera soluciones a las injusticias de la sociedad. Hemingway no era un autor comprometido con ningún movimiento político ni causa social, simplemente quería presentar la realidad tal como la veía, pero sin denunciar iniquidades ni defender ideales. Puede que por eso no se publicara ninguna obra suya en ese momento de creciente interés en la narrativa norteamericana. Además, como he señalado anteriormente, en esos años el principal interés de Hemingway cuando venía a España era el ver corridas de toros y preparar su próximo libro, *Death in the Afternoon* y, en ese momento, el tema taurino no era una de las prioridades para los escritores españoles, más preocupados por el futuro del país y, particularmente, por el de la República.

Durante la Guerra Civil tampoco apareció ninguna obra suya en español, aunque sí se publicó una traducción al catalán de la primera novela de Hemingway, *Torrents of Spring*. La falta de interés por publicar su obra durante esos años no es de extrañar. Como afirma el crítico José María Martínez Cachero, eran años “de preferente actividad bélica y política, muy poco propicio para la intelectual y literaria que, con harta frecuencia, aparece teñida de ideología exasperada y combatiente. Por lo que a la novela atañe fue más bien escaso y poco valioso lo habido en ambas zonas” (1997: 21). El crítico también señala que se publicaron más novelas en la zona nacional que en la republicana, tanto en 1937 como en 1938 (1997: 24, 26). Es evidente que Hemingway, que había manifestado sin reservas su apoyo a la República, no fue un autor querido por el bando rebelde, y aunque las empresas editoriales de éste publicaran más libros, no era de esperar una traducción de su obra. La novela de ese momento era, en toda España, un recurso de propaganda y una manera de exaltar unos u otros ideales. Las novelas y cuentos de Hemingway, con personajes desilusionados con la guerra y desencantados con la realidad, no eran idóneos para ninguno de los dos bandos. Tendrían que pasar

todavía más años de guerra y de paz hasta que su obra pudiera ser traducida, leída y aceptada en España.

3.3. Primeras noticias de la obra de Hemingway

3.3.1. *Death in the Afternoon*

A pesar de la ausencia de sus obras en las librerías de España en la segunda mitad de los años veinte y la primera mitad de los treinta, Hemingway no fue un autor totalmente desconocido en la península ibérica. En 1933 Lino Novás Calvo publicó “Dos escritores norteamericanos” en la *Revista de Occidente*, un artículo muy elogioso dedicado a Hemingway y Faulkner. El crítico, nacido en Galicia y residente durante muchos años en Cuba, había aprendido inglés mientras vivió en Nueva York en 1926. En esta ciudad y en La Habana, tuvo acceso a las novelas y los relatos que los dos escritores publicaron en las revistas literarias norteamericanas. Cuando viajó a España como corresponsal a principios de los años treinta, ya conocía una buena parte de la obra de Hemingway y Faulkner, y fue uno de los primeros críticos en publicar en España sobre la literatura norteamericana de ese momento. En el citado artículo de *Revista de Occidente*, presenta a los lectores españoles a la Generación Perdida como un heterogéneo grupo de escritores, pero que comparte “un hondo nihilismo, una crueldad refinada, un amargo escepticismo, una desesperada crudeza ante la vida, un poético —y patético— primitivismo, cualidades de que participa en alto grado el autor de *Death in the Afternoon*, seguramente el mejor, ya que no el primer libro de toros escrito hasta hoy en inglés” (1933: 94). Así arranca la parte de su estudio que trata de Hemingway y que se dedica en gran parte a este libro taurino que tanto había entusiasmado al crítico.

Novás Calvo cree que la emoción es la clave para comprender tanto la persona como la obra general del escritor estadounidense. Según el crítico, Hemingway

pertenecía a una patria “emotiva”, y sus novelas y cuentos reflejan las emociones que él había vivido, especialmente las sensaciones violentas experimentadas en la Primera Guerra Mundial. Al terminar las batallas y explosiones, sólo podía encontrar semejante experiencia emotiva en las plazas de toros de España: “los toros eran el sustituto de la guerra, casi la guerra misma, con sus ejércitos de irascibles espectadores, su estrategia, su crueldad y el ambiente acanallado de sus remansos antes y después del combate, antes o después de la lidia...” (1933: 35-36). Novás Calvo también admira el estilo sencillo de Hemingway, que transmite su “apasionada visión” de las corridas, mediante la que “asistimos a la emoción del artista al presenciar” el espectáculo (1933: 97). En fin, la valoración que hace del escritor estadounidense resume, en poco espacio, una gran parte de lo que es la obra hemingwayana: sus temas, su estilo, y la fuerza impresionante de su prosa. Para Novás Calvo todo lo escrito por Hemingway está, al fin y al cabo, relacionado con la emoción, comunicada al lector a través de la ingeniosa técnica del escritor. Dedicó el resto de su artículo a William Faulkner, otro autor que el crítico admira enormemente, y cuya obra (como la de Hemingway) todavía no era conocida en España.

Curiosamente, sin embargo, este estudio sobre los dos autores norteamericanos parece haber tenido repercusiones sólo en cuanto a Faulkner se refiere. El artículo apareció en enero de 1933, y en octubre de este año *Revista de Occidente* publicó el cuento “Todos los aviadores muertos” de Faulkner, y en el mismo número apareció otro artículo dedicado al autor sureño, escrito por el crítico Antonio Marichalar. Su novela *Santuario* también se publicó en español en esta época, y el entusiasmo de Novás Calvo por Faulkner parecía extenderse a otros escritores y críticos que se esforzaron en aprender inglés o en leer traducciones francesas de los cuentos y novelas del norteamericano. Pero ese mismo entusiasmo que el escritor gallego-cubano había

manifestado hacia Hemingway ni animó a ninguna editorial a traducir sus obras durante los años de la Segunda República, ni pareció haber fomentado el interés por su ficción entre los lectores y críticos del momento.

Pero también es verdad que en su artículo Novás Calvo se dedicó casi exclusivamente a reseñar el libro taurino de Hemingway, *Death in the Afternoon*, y sólo menciona sus obras narrativas de forma pasajera. Puede ser por esto por lo que su artículo no despertó más interés entre los críticos literarios. Donde Hemingway sí recibió atención durante estos años fue en el mundo taurino. Aunque no se tradujo *Death in the Afternoon* al español hasta muchos años más tarde, este tratado mereció algunos artículos en los diarios y revistas taurinas de 1933.⁵² En marzo de ese mismo año un crítico anónimo del diario *El Sol* le dedicó unas líneas, en las que afirmaba: “Hemingway sabe de toros cuanto hay que saber, y adora a España y la describe apasionadamente”. Elogia la calidad de sus descripciones, y sugiere que la obra, aunque entretenida, también contiene un significado profundo que asustaría al lector “cuáquero” (1933: 2).

En abril de 1933 el crítico que firmaba “Uno al sesgo” (Tomás Orts-Ramos) dedicó una entusiasta reseña a *Death in the Afternoon* en la revista taurina *La Fiesta Brava*. En ella destaca la simpatía con que el autor estadounidense habla de España, y alaba el profundo conocimiento que éste tiene de la tauromaquia. Aunque Orts cree que el libro contiene algunos tópicos, éstos no afectan en nada a su juicio sobre la obra: “todo lo demás me parece admirable en *Death in the Afternoon*, y considero esta obra como la mejor de cuantas he leído escritas por extranjeros” (1933: 4). Este crítico también se refiere brevemente a las obras de ficción de Hemingway. Dice que ya sabía que el autor era “una cosa seria” cuando leyó sus cuentos “Fifty Grand” y “The

⁵² Ángel Capellán también repasa la recepción de esta obra en su libro de 1985, véanse las páginas 135-137.

Undeafated” traducidos al francés, y declara que Hemingway es “un escritor de legítima y elevada estirpe, que con justicia figura entre los más grandes de los Estados Unidos” (1933: 4). Así, en su artículo demuestra tener interés no sólo por la obra taurina recientemente publicada de Hemingway, sino también por toda su narrativa, todavía desconocida por el público lector.

En septiembre de 1933 el periodista Rafael Hernández escribió un amable artículo dedicado a Hemingway en *La Libertad*, “Míster Ernest Hemingway, el amigo de España”. Aunque dedica unas palabras a *Death in the Afternoon*, su principal interés es darle la bienvenida al autor (a quien había conocido años atrás) y presentarle a sus lectores. Comienza su artículo con palabras elogiosas acerca de su obra: “Está en España, y actualmente en Madrid, el ilustre escritor norteamericano Mr. Ernest Hemingway, uno de los valores más destacados de la literatura de la postguerra y novelista de los más populares en su país y en la mayor parte de Europa, donde las traducciones de sus obras alcanzan extraordinaria difusión” (1933: 7). Describe sobre todo sus experiencias en España y alaba especialmente su último libro sobre los toros, que es “una obra trascendental”, y declara: “Los españoles estamos en deuda con él. La labor que se ha impuesto de combatir los errores y las leyendas inventadas fuera de España contra la fiesta de los toros [...] es motivo sobrado para nuestra gratitud” (1933: 7). Se aprovecha del momento para agradecerle esa labor en nombre de todos los españoles, pero “principalmente” en nombre de los aficionados a la fiesta taurina.

Estos artículos revelan que alrededor de 1933 el libro taurino de Hemingway fue una obra de interés para algunos españoles y que, gracias a él, se empezó a conocer su persona y su narrativa en España. También prueban que, aunque todavía no había ediciones españolas de sus libros, los críticos sabían ya algo acerca de su narrativa y de su éxito en toda Europa. Es más, algunos (como Orts-Ramos) incluso habían leído

relatos suyos, aunque en traducciones extranjeras. Hay que subrayar, no obstante, que este interés por Hemingway se manifestó sobre todo en el mundo taurino. Pero no es atrevido suponer que, si no hubiera sido por los crecientes problemas políticos que culminaron en 1936 con la guerra, la obra de Hemingway no hubiera tardado en publicarse en España. Pero no ocurrió así y, como dice Capellán, si bien en un primer momento los críticos y lectores se interesaron por este libro taurino: “both Hemingway and his book on bullfighting soon became a myth for Spaniards, if remembered at all” (1985: 136).⁵³ Las circunstancias políticas de los años treinta sin duda explican el rápido olvido de los lectores.

También apareció alguna noticia de la presencia de Hemingway en el bando republicano durante la guerra. El diario *Ahora* publicó un artículo de José Delgado en abril de 1937 que se tituló “Dos camaradas de América. Hemmingway (*sic*) y Dos Passos”.⁵⁴ Con un tono bastante propagandístico el periodista alaba a estos dos escritores y asegura que son amigos de España desde hace tiempo, y que “sienten más nuestra causa que esos farsantes como Madariaga, Ortega, Marañón, Pérez de Ayala, Baroja, Azorín, que se han callado o actúan como simples espectadores para ‘opinar’ luego” (1937: 11). En la entrevista que le hace a Hemingway, describe todo lo que él y Dos Passos estaban haciendo para convencer al pueblo americano de apoyar al bando republicano. También hablan algo de la literatura española y de las experiencias de los dos autores estadounidenses en España, pero el propósito del artículo es sin duda el de dar ánimo a los lectores a través de un elogio a estos famosos extranjeros que con su presencia demuestran “su amor desinteresado y grande a España” (1937: 8). No era el

⁵³ “...tanto Hemingway como su libro sobre los toros pronto se convirtieron en un mito para los españoles, si es que lo recordaron”.

⁵⁴ “Hemingway” está escrito siempre con dos “m”, y debajo de la foto de un Hemingway con cara de bruto le pone el nombre “John Hemmingway”. Esto es desde luego sólo un descuido, pero quizá apunta al mayor interés que se tenía por sus acciones que por los detalles de su persona u obra.

momento de hablar de la narrativa de ninguno de estos dos autores, y ese momento todavía tardaría unos años en llegar.

3.3.2. Una primera traducción

Si bien se mantiene en esta tesis que la primera obra de Hemingway traducida al español no apareció hasta 1946, también es verdad que la primera publicación del autor en España salió nueve años antes, en plena Guerra Civil. En 1937 *Torrents of Spring* apareció en catalán, publicada por la editorial de José Janés. Pero la traducción de esta novela breve pareció haber sido motivada más por razones lingüísticas y políticas que literarias. Según Douglas LaPrade, el editor José Janés intentaba, con la traducción de ésta y otras novelas extranjeras, “establecer al catalán como vehículo moderno de cultura mundial” (1991: 17). Además, el crítico mantiene que la aparición de esta obra de Hemingway en catalán “posee varias características que la convierten en un símbolo de la cultura popular y de las nuevas ideas políticas apoyadas por la joven república española en el preciso momento en que estaba haciendo frente al desafío de la represión fascista” (1991: 17). El mero hecho de que José Janés decidiera publicar *Torrents of Spring* en vez de cualquier otra obra de Hemingway apoya la hipótesis de LaPrade, ya que dicha novela es posiblemente la menos significativa del autor, siendo nada más que una parodia de la novela *Dark Laughter* del escritor estadounidense Sherwood Anderson. Este hecho parece indicar que el editor no buscaba tanto publicar obras excepcionales o de cierta ideología, como promover el uso del catalán. Fuera cual fuese la razón de su aparición en medio de la guerra, la novela se vendió en los quioscos de Barcelona por una peseta, pero evidentemente llegó a un público muy reducido, limitado a aquellos que hablaban el idioma de esa región y que podían permitirse la compra de una obra de ficción durante los duros años de la contienda.

* * *

Así, al terminar la guerra en 1939 y entrar España en un largo periodo de gobierno dictatorial, todavía no había aparecido ningún libro de Hemingway traducido al español. Mientras se comprende que durante la dictadura de Primo de Rivera y los años de la Guerra Civil no se publicara ninguna obra de Hemingway, se entiende menos la ausencia de su obra en los años de la Segunda República. Es difícil identificar una razón definitiva de por qué su ficción no interesaba a las empresas editoriales en estos años en los que es probable que su obra hubiera tenido una recepción positiva. Pero las posibles razones sugeridas en estas páginas —el interés casi exclusivo de Hemingway por los toros en ese momento, su falta de compromiso social, la vigencia de la novela rusa— ayudan a explicar por qué su obra no se publicó en ese periodo de gran interés por la literatura extranjera.

Asimismo, es curioso que la presencia de Hemingway en España tampoco suscitase demasiado interés por su narrativa. Los artículos aparecidos en 1933 alrededor de la publicación en Estados Unidos de *Death in the Afternoon* señalan el comienzo de un interés por sus relatos (por lo menos por parte de los aficionados taurinos), que quizá se hubiera extendido si no hubiera sido por la Guerra Civil. Pero, generalmente, mientras otros países europeos iban conociendo la narrativa de Hemingway y publicando estudios críticos sobre ella, los españoles prácticamente la desconocían. Su creciente fama en el mundo taurino no ayudó a que su obra se tradujera en los años anteriores a la guerra, pero sí parece que fue su figura, tan conocida y asociada con lo americano y lo español, la que finalmente motivó la introducción de su narrativa en España a mediados de los años cuarenta, como demostraré en el capítulo cuatro.

CAPÍTULO CUATRO

EL SEGUNDO PERIODO: 1940-1952

Con Hemingway asistimos a un decisivo cambio en la novela americana, singularmente en el aspecto estilístico, que tal vez sea la aportación de más consecuencias en la literatura moderna, ya que su influencia ha sido grande, tanto en América como en Europa.

- FRANCISCO YNDURÁIN, 1952

Si se considera el resultado de la Guerra Civil y la presencia de Hemingway en ella, no es de extrañar que ningún libro suyo apareciera en las librerías españolas durante los primeros años de la posguerra. Al contrario, lo que resulta sorprendente es el hecho de que sus novelas y cuentos empezaran a publicarse en España sólo siete años después del triunfo del ejército de Franco, y que los censores del Régimen permitieran la traducción de su novela *The Sun Also Rises* en 1948. Esta obra ofrece una visión muy personal y subjetiva del autor norteamericano acerca de España, y el contenido no es precisamente el adecuado para propagar los ideales sostenidos por los vencedores en la España de los años cuarenta. ¿Por qué se permitió su publicación en estos difíciles años de la posguerra?

El periodo tratado en este capítulo (1940-1952) se caracteriza por el cambio en la relación entre Hemingway y España. El autor no visitó la península durante todos esos años, pero su obra literaria, que en un principio fue prohibida por el Régimen, pronto empezó a circular con libertad entre los lectores. Aparecieron cuatro relatos suyos en dos años (dos novelas y dos cuentos), y aunque los críticos en un primer momento fueron reacios a su narrativa, a principios de los años cincuenta se percibe un nuevo interés por su ficción, probablemente por influencia de las noticias del gran éxito de *The Old Man and the Sea*, publicado en Estados Unidos en 1952. Esta bella novela corta y la concesión de los premios Pulitzer y Nobel en los dos años siguientes señalan el comienzo de publicaciones regulares de su obra en España durante el siguiente periodo, 1953-1961. Los años que me interesan comentar en este capítulo, sin embargo, se destacan por la introducción de la prosa hemingwayana en España, y por el comienzo de la actividad crítica acerca de su obra.

Para entender las circunstancias en que se desarrollaron las primeras publicaciones de Hemingway en España, en este capítulo se repasará, con más detalle

que en el anterior, la situación política, cultural y literaria del país en el periodo delimitado, ya que esta situación parece haber influido en la decisión de permitir que ciertas obras del autor se publicaran en la península, y en la forma con la que éstas fueron recibidas. También en este capítulo se situarán, dentro del contexto histórico-literario descrito, las primeras obras de Hemingway publicadas en España. Finalmente, se dará cuenta de la crítica sobre el escritor norteamericano que apareció entre 1940 y 1952, y que indica una clara, aunque lenta, evolución hacia la aceptación de la obra hemingwayana por parte de los españoles.

4.1. El contexto histórico-literario

4.1.1. El aislamiento político

Los años que siguieron a la Guerra Civil se caracterizan por el aislamiento político y cultural del país. Mientras que los españoles intentaban recuperarse de tres años de lucha fratricida, más allá de sus fronteras otros países combatían en la segunda gran guerra del siglo. España no contaba con ayuda internacional para su reconstrucción, y los ciudadanos pasaron años difíciles de pobreza, hambre e incomunicación, mientras se adaptaron a las leyes y a los ideales impuestos por el nuevo Régimen. La devastación de la Guerra Civil, entre otros motivos, hizo posible que España permaneciera “neutral” en el conflicto mundial, y si bien es verdad que Franco intentó mantener buenas relaciones tanto con los países aliados como con las fuerzas del Eje, esperó, en un principio, la victoria de estas últimas.⁵⁵

⁵⁵ Un buen ejemplo de las manipulaciones de Franco para mantener buenas relaciones con los aliados a la vez que con el Eje es la “crisis del wolframio”, ocurrida a principios de 1944. Oficiales ingleses y norteamericanos insistieron en que Franco dejara de enviar wolframio a los alemanes pero, después de unos intentos de negociación, el caudillo rehusó satisfacer la demanda de los aliados. Cuando éstos impusieron un embargo de petróleo a España, el Gobierno español cedió a sus requerimientos y llegaron por fin a un compromiso. No obstante, Franco siguió enviando wolframio a Hitler durante los meses siguientes, aunque en menor cantidad. Este ejemplo ilustra cómo el caudillo, bajo la máscara de neutralidad, intentó mantenerse en buenas relaciones con los dos bandos de la guerra, por lo que pudiera ocurrir.

Al ver que ganaban los aliados, Franco se esforzó en distanciarse de toda relación con los países vencidos, ya que esperaba, por una parte, beneficiarse de la ayuda internacional que tanta falta le hacía a España, y por otra, ser incluido en la comunidad de naciones que se formó al final del conflicto.⁵⁶ Como explica el biógrafo Paul Preston: “desde octubre de 1944, Franco emprendió una serie de incesantes iniciativas, tanto privadas como públicas, para convencer a los aliados de que nunca pretendió causar ningún daño y que su colaboración con el Eje iba dirigida sólo contra la Unión Soviética” (1994: 644). Pero, a pesar de sus intentos, en 1945 dos resoluciones (la de México y la de Potsdam) recomendaron el aislamiento político-económico de España, y en diciembre de 1946 la Asamblea General de las Naciones Unidas votó a favor de la exclusión de España de todas sus dependencias. La resolución también declaró que si la dictadura de Franco se prolongaba, la ONU tomaría medidas para acabar con ella. Finalmente, recomendó que todos los países retiraran sus embajadores de Madrid.⁵⁷ El resultado de estas decisiones dentro de España fue un aumento de los esfuerzos de Franco en establecer contactos “con cualquiera que quisiera mantenerlos” (Preston, 1994: 705). Aunque hablara en sus discursos a la nación del terrible “cerco internacional” al que el país estaba sometido por los países aliados, el caudillo reconoció la necesidad de mejorar sus relaciones diplomáticas con el exterior y especialmente con Estados Unidos. Así pues, a pesar de la dura decisión de la ONU a finales de 1946, “Franco continuó haciendo todo lo posible para cultivar una opinión estadounidense favorable, ya fuera mediante la concesión de entrevistas de prensa o la recepción de visitantes” (Preston, 1994: 714).

⁵⁶ Los historiadores de esta época citan varios ejemplos que ilustran estos cambios que tuvieron lugar hacia el final del conflicto. En abril de 1944, por ejemplo, el diario *El Mundo* fue sancionado por no haber conmemorado el cumpleaños de Hitler, pero cuatro meses más tarde la Delegación Nacional mandó que en las noticias sobre la guerra del Pacífico, la prensa debería utilizar “un tono que, sin abandonar la postura de neutralidad española, sea favorable a los Estados Unidos” (Fuentes y Sebastián, 1997: 258).

⁵⁷ Al jubilarse el embajador norteamericano en España en 1945, el Gobierno estadounidense decidió no nombrar a uno nuevo. Así un *Chargé d’Affaires* estuvo en el cargo hasta enero de 1951.

El aislamiento internacional de España impuesto por los países aliados no duró mucho tiempo, ya que la amenaza fascista que el Gobierno de Franco representaba pasó a un segundo plano con la nueva y aparentemente más urgente amenaza comunista, y así en poco tiempo “las señales de cambio en la actitud estadounidense [hacia España] eran inconfundibles” (Preston, 1994: 714). Estados Unidos consideró que la cooperación del Gobierno español en la lucha anticomunista era esencial, sobre todo desde el punto de vista estratégico: “la necesidad de contar con España como potencia geopolítica occidental en contra del comunismo hizo que los motivos ideológicos iniciales de rechazo retrocedieran ante los políticos-militares” (Sánchez Aranda, 1992: 388). En octubre de 1947 una comisión norteamericana (del departamento de planificación política) recomendó la normalización de las relaciones diplomáticas con España, y en noviembre de ese mismo año Estados Unidos votó contra la reafirmación de la resolución de la ONU que había decidido aislar a España sólo once meses atrás.⁵⁸ En noviembre de 1948 la ONU todavía no consintió en que España se hiciera miembro de la organización, pero sí decidió permitir que colaborara en sus “organismos técnicos”, y ese mismo mes fue invitada a participar en la “Comisión Internacional de Estadística” (Preston, 1994: 725). Dos años más tarde, en octubre de 1950, la Asamblea General de la ONU decidió abandonar del todo la resolución de diciembre de 1946. En 1951 los embajadores volvieron a España y el Gobierno norteamericano comenzó a negociar un acuerdo que permitió la posterior instalación de bases militares en la península. Este acuerdo, que también concedió a España ayuda económica y defensiva, se firmó dos años más tarde, en 1953.

⁵⁸ Preston también afirma que en marzo de 1948 el congreso norteamericano aprobó la inclusión de España en el Plan Marshall, pero el Presidente Truman, más firme en su posición contra la dictadura, vetó la aprobación final del plan. El dato ilustra con qué rapidez los americanos cambiaron su postura acerca del Gobierno español.

La segunda mitad de los años cuarenta y los primeros años del siguiente decenio se caracterizan, desde el punto de vista de la política exterior, por la recuperación relativamente rápida de las relaciones diplomáticas, previamente rotas tras la derrota del Eje en la Segunda Guerra Mundial. Aunque las relaciones con el exterior siguieron evolucionando a lo largo de los años cincuenta, el bienio 1950-1951 parece ser, en palabras de Elías Díaz “el fin, en definitiva, del aislamiento internacional y el paso [...] desde una absoluta ‘dictadura’ inicial a una fase que aquél califica de ‘monarquía representativa’ y que busca ya una cierta legitimidad de carácter democrático” (1983: 61). El cambio de actitud hacia España de países como Estados Unidos parece ser una consecuencia del temor ante la amenaza comunista, y no el resultado de los esfuerzos de Franco por semejarse a un gobernante democrático. Pero lo que es importante para este estudio es el hecho de que acontecieran aquellos años “frenéticos” (según la calificación de Preston) de búsqueda de países amigos y de acuerdos económicos por parte del Gobierno español. Curiosamente, son los mismos años en que se publicaron las primeras traducciones de Hemingway en español, y este hecho no parece haber sido casual.

4.1.2. La vida cultural

Tanto el aislamiento político de España por parte de muchas naciones occidentales como la dureza del Gobierno de Franco en los años posteriores a la contienda nacional tuvieron sus repercusiones en la vida cultural del país. Un gran número de los intelectuales españoles se exilió después de la guerra, y la “cultura franquista” impuesta por el Gobierno no ofrecía muchas perspectivas alentadoras para los artistas e intelectuales que quedaron en España. Promovida por los seguidores del caudillo, esa cultura consistía en “exalted nationalism, the glorification of the military

spirit and the military virtues, a fervent Catholicism, a preference for classical and traditional styles” (Carr y Fusi, 1981: 106).⁵⁹ Dada esta índole patriótica, la cultura española oficial rompió toda comunicación con las corrientes europeas más liberales, e impuso “una absoluta unidad y uniformidad ideológica” (Díaz, 1983: 23). Como describe la autora Carmen Martín Gaité, “lo que más parecía preocuparle al gobierno español era mantener artificialmente en vigor una moral de triunfo, que cundiera el entusiasmo. La palabra entusiasmo era cimiento primordial de las consignas difundidas en himnos, discursos, artículos de prensa o incluso algún empeño literario más ambicioso” (1994: 46). Reinaba además una “cultura de evasión”, cuyo propósito era desviar la atención de los ciudadanos de los problemas que España sufría. Los españoles tenían así distracciones abundantes como el fútbol, los toros, los programas de radio, la literatura de quiosco y el cine para ocupar su tiempo libre y alejarse de la triste realidad del país.

Como consecuencia de esta ideología franquista, había un “exilio interior” además del exterior. Los intelectuales más liberales que se quedaron en España no tenían acceso al pensamiento extranjero, ni podían expresarse libremente. Todo lo que se publicó en el país —libros, revistas, periódicos— estaba sujeto a la censura del Régimen, establecida por la Ley de Prensa de 1938. Los censores regularon todas las palabras e imágenes que llegaban a los ciudadanos y contribuyeron, de este modo, al anquilosamiento de la cultura española de ese momento. Hasta el final de la Segunda Guerra Mundial la prensa, controlada por el Gobierno, publicaba artículos que exaltaban los valores del franquismo, y noticias que demostraban su inclinación por la victoria del Eje sobre las fuerzas aliadas. Sólo después de la guerra aparecieron más noticias acerca de los países vencedores, y los españoles, tantos años incomunicados, las leyeron con

⁵⁹ “...exaltación nacionalista, glorificación del espíritu y las virtudes militares, ferviente catolicismo, preferencia por formas y estilos artísticos clásicos y tradicionales” (Carr y Fusi, 1979: 23).

mucho interés, especialmente las referentes a Estados Unidos. La Guerra Civil había interrumpido el nuevo interés por Norteamérica que había empezado a fomentarse tras la Primera Guerra Mundial, y los primeros años de la dictadura de Franco mantuvieron a los españoles a la espera de más noticias sobre la nueva potencia del otro lado del Atlántico. Las buenas relaciones diplomáticas iniciadas entre Estados Unidos y España en la segunda mitad de los años cuarenta abrieron la puerta para que la peculiar cultura norteamericana entrara con impulso en la España de los años cincuenta en la forma de cine, literatura, moda y alimentación.⁶⁰ Con todo ello también llegaría Hemingway en 1953, la figura que para muchos españoles y europeos representaba al típico Yanqui: fuerte, campechano, aventurero, intrépido, algo primitivo y tremendamente vital. Esa imagen que los españoles tenían de los americanos empezó a formarse en España durante el periodo que aquí se comenta, con las noticias y reportajes que se publicaron sobre Estados Unidos en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Los acuerdos y amistades buscados por Franco con los países occidentales favorecieron la apertura cultural al permitir un mayor intercambio de ideas con el exterior en la segunda mitad de este periodo. Había, además, algunos intentos de liberación intelectual desde dentro del Régimen, perceptibles en revistas como *Escorial* o *Índice*, aunque sus esfuerzos se vieron a menudo limitados o reducidos por la censura y por los que defendían rigurosamente la cultura oficial. Otras revistas, como *Arbor* y *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, eran de un pensamiento claramente más tradicional y patriótico, pero aun así, todas las revistas publicadas en esta década

⁶⁰ El cine norteamericano tuvo mucho éxito en España a lo largo de los años cuarenta. Aunque en 1940 el Régimen había prohibido la mención en artículos o anuncios de actores como Charlie Chaplin, Lewis Milestone, James Cagney, Joan Crawford, Bing Crosby, Bette Davis y muchos otros, sí permitió que sus películas se vieran en España. Esas películas formaron parte de la cultura de evasión, y sirvieron para distraer a los ciudadanos de los problemas del país. Además, al exhibirlas en los años de la Segunda Guerra Mundial e inmediatamente después, Franco mantenía buenas relaciones con las grandes compañías cinematográficas de Estados Unidos y, por derivación, con su Gobierno (Besas, 1985: 18).

(*Ínsula, El Español, La Estafeta Literaria, Fantasía, etc.*), cuando menos, ayudaron a animar la actividad cultural en España, estancada desde la Guerra Civil.⁶¹

El cine también trajo nuevos aires a España hacia el final de esta época. Las películas neorrealistas italianas ejercieron una gran influencia en los cineastas españoles, influencia que ya se empezó a notar a principios de los años cincuenta. La película *Surcos* de José Antonio Nieves Conde apareció en 1951, y representa el primer intento de experimentar con las nuevas técnicas aprendidas del cine italiano. *Esa pareja feliz* de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, también de 1951, es otro ejemplo del nuevo cine que se hacía en España. En 1953 García Berlanga estrena *Bienvenido, Mr. Marshall*, película que le mereció reconocimiento internacional y que ironiza, entre otras cosas, sobre la imagen de España que el Gobierno quería dar a Estados Unidos en ese momento. Las innovaciones que estos directores introdujeron en el cine español son también una consecuencia de la mayor apertura del Régimen, ya que les permitió acceder a las corrientes europeas y trabajar con algo más de libertad. No obstante, aunque los intelectuales y artistas sacaron provecho de las nuevas y más relajadas tendencias políticas comenzadas a finales de los años cuarenta, la apertura cultural de España fue más lenta que la política y económica, y todavía tuvieron que luchar durante años contra su falta de libertad. La autarquía intelectual “vanished more slowly than economic autarky. The opening of the mind was to be a more painful process than the opening of the market” (Carr y Fusi, 1981: 112).⁶²

En fin, los españoles comenzaron esta época solos y heridos después de tres años de guerra, y continuaron así durante varios años más al estar totalmente aislados

⁶¹ Ésta es más o menos la idea sostenida por José María Martínez Cachero. Este crítico alaba especialmente el trabajo de Juan Aparicio, quien ofreció oportunidades a jóvenes intelectuales sin experiencia para publicar y propiciar el cultivo de la literatura y la cultura en los años cuarenta. El crítico Santos Sanz Villanueva, sin embargo, se opone a esta valoración de Martínez Cachero, y mantiene que las revistas y premios nacionales de esa época eran instrumentos de propaganda “para la denigración de los vencidos o de cualquier pensamiento no coincidente con las posturas oficiales” (1980: 24).

⁶² “...desapareció más lentamente que la autarquía económica. La apertura intelectual sería más dolorosa que el proceso de apertura económica”.

(política, económica e intelectualmente) de los demás países occidentales. Pero la ayuda internacional que España precisaba hizo que el Gobierno reconsiderara algunos de los aspectos de su política interior y exterior, y su nueva actitud tuvo repercusiones en la vida intelectual y cultural del país. En sus intentos de ganarse la confianza de los países de la ONU, el Gobierno español se esforzó “por reanudar y reenlazar con el plural pensamiento europeo y americano” (Díaz, 1983: 59). Las huelgas y manifestaciones universitarias de principios de los cincuenta y el nombramiento de Joaquín Ruiz Giménez como Ministro de Educación en 1951 son indicios de la aparición de una actitud más tolerante al final del periodo aquí comentado, aunque todavía quedaba mucho camino por recorrer.

4.1.3. La literatura española y extranjera

En 1952 José María Castellet escribió: “si en algún tiempo escribir en España fue llorar, hoy sobra el llanto” (1952: 10). Así comienza su artículo, publicado en *Laye*, en el que lamenta la calidad de las novelas españolas que se habían publicado en el último decenio, y en el que identifica algunas de las causas que había detrás de la mediocridad literaria que reinaba entonces en España. Entre ellas: la desvinculación de los escritores de la tradición literaria española; el desconocimiento de la literatura extranjera y, como consecuencia, de las nuevas técnicas narrativas empleadas por sus contemporáneos en otros países; la censura; y el factor económico. Todas estas causas eran, de una forma u otra, el resultado de la situación política del presente y del reciente pasado en España. El estallido de la Guerra Civil provocó una ruptura en la producción literaria, y el desenlace final de la contienda remató esa quiebra con la tradición literaria española. Muchos escritores republicanos se exiliaron y los que se quedaron en el país se hallaron totalmente incomunicados, no sólo con sus contemporáneos sino también

con su propio pasado literario. El Gobierno prohibió los libros de muchos de los escritores del siglo XIX, de la generación del '98 y de los años anteriores a la guerra y, en cambio, “postula un retorno a la España Imperial [...] que rompe el sentido de la continuidad de la historia” (Sanz Villanueva, 1980: 36). Así, privado tanto de su tradición literaria como de las tendencias internacionales más modernas de esa época, “el escritor español es un solitario, incomunicado con los grandes maestros, con escasas posibilidades de formación, que se mueve en un clima mezquino” (Sanz Villanueva, 1980: 27).

El escritor español era un solitario también con respecto a sus contemporáneos dentro de España, ya que a los autores de esta primera promoción de la posguerra no les unía una misma preocupación temática ni técnica y, además, estaban divididos entre los que se comprometían o simpatizaban con el nuevo Régimen, y los que no. En su afán de describir las tendencias literarias del momento, los críticos han intentado agrupar a estos escritores tan dispares de varias formas diferentes. El crítico Pablo Gil Casado, por ejemplo, identifica tres grupos de autores. Los primeros escriben, en los años inmediatos a la Guerra Civil, una novela “heroica”, que exalta el triunfo del ejército de Franco y los ideales sostenidos por el Régimen. Más adelante saldrán de este mismo grupo novelas cuyo propósito es el de “justificar ideológica y moralmente la posición de las fuerzas conservadoras” (1975: 107). Entre estos escritores cabe mencionar a José María Gironella y a Emilio Romero. Un segundo grupo de autores escribe una novela que Gil Casado califica de “parasocial”, que toca temas de la realidad española y que conducirá a la novela crítica-social de los años cincuenta. El tremendismo es un recurso literario de algunos narradores de este grupo, entre cuyos miembros se destacan Camilo José Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes y Juan Antonio Zunzunegui. El tercer grupo que Gil Casado identifica prolonga la misma línea creativa que el segundo, pero

el crítico considera que es “inferior” a aquél, aunque sus obras también contribuirán al desarrollo de la novela social en el siguiente decenio. Algunos autores de este grupo son José Suárez Carreño, Dolores Medio, Jesús Izcaray y Luis Romero.

Evidentemente, esta clasificación es muy general, y dentro de cada grupo hay escritores que son bastante diferentes entre sí (Delibes y Cela, por ejemplo). Pero la agrupación de Gil Casado resulta útil porque señala que dentro de la pobreza general de la novela de estos años, unos cuantos escritores, concretamente los del segundo grupo, se esforzaron por salir de los confines de la literatura española del momento y por desarrollar una obra que se preocupaba por retratar la realidad del país. Algunos experimentaron, además, con el tremendismo, una técnica literaria no precisamente nueva en la tradición realista española, ya que su empleo en parte se remonta a la novela picaresca de los siglos XVI y XVII. En los años cuarenta el tremendismo sirvió para transmitir la realidad no idealizada de España, ya que esta técnica exagerada y sorprendente logró esquivar, en buena parte, la censura. Más importante para el futuro de la novela española, el tremendismo manifestó “los primeros intentos de renovación dentro de una línea realista” (Pedraza, 2000: 157). Así, en 1942 la novela *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela ofreció otro posible camino para la narrativa dentro de los límites impuestos por la censura, y rompió con la literatura de la época, estancada en un estilo decimonónico y dedicada a la exaltación del triunfo de los sublevados.

Las narraciones de los autores españoles, sin embargo, no ocuparon un lugar de privilegio entre las obras publicadas por las empresas editoriales españolas, puesto que éstas optaron en muchos casos por traducir novelas extranjeras antes que por publicar a nuevos escritores españoles. Con frecuencia eran traducciones de mala calidad, y generalmente sólo se publicaban aquellas obras que resultaban inocuas para el Régimen,

y que contribuían a fomentar la cultura de evasión propia de esos años. Como afirma la escritora Carmen Martín Gaité, en aquellos años se publicaron sobre todo “novelas exóticas, situadas en escenarios y lugares remotos, como envueltos en bruma, donde nada de lo que ocurría guardaba la menor relación con lo que veíamos en torno nuestro. Los novelistas extranjeros más leídos eran Daphne du Maurier, Maurice Baring, Somerset Maugham, Pearl S. Buck, Louis Bromfield y Charlotte Brontë” (1994: 47).⁶³ Pero, continúa la narradora, estos autores no eran los que interesaban a los escritores españoles que intentaban salir del bajón literario que se sufría en la posguerra:

...y ya no digamos nada de Camus, Tennessee Williams, Pavese, Antonin Artaud, Dos Passos, Faulkner, Svevo, Saint-Exupéry, Hemingway, Pessoa, Scott Fitzgerald, Melville o Kafka. Ésos eran auténticos marcianos. Se tachaba de negativo cualquier artículo, relato o comedia que arrojara al ciudadano desde las nubes de purpurina al suelo de la realidad, o fomentara en él la tendencia a poner en cuestión lo contemplado y oído, peligrosa inclinación... (1994: 47-48).

Como consecuencia de esta falta de acceso a la literatura extranjera moderna, muchos de los autores españoles de los años cuarenta escribieron novelas que no aportaban ninguna innovación en cuanto a temática o técnica. Estancados en un presente que sólo permitía mirar hacia el pasado “glorioso” de España, los novelistas más progresistas de la época se vieron muy limitados al intentar reflejar, con buen estilo, temas concretos de la realidad, o al reflexionar acerca del incierto porvenir. Había algunas excepciones, como la de Cela, pero la tendencia general era desoladora.

En conclusión, la censura, la propagación de la cultura oficial, la limitada formación literaria de los escritores españoles y su incomunicación con las corrientes temáticas y técnicas del extranjero son los principales factores que contribuyeron al

⁶³ Un favorito del Régimen parece haber sido Somerset Maugham, puesto que en los años cuarenta y cincuenta se publicaron veintiocho libros suyos. Según Douglas LaPrade, su éxito viene de su “valor turístico”, ya que escribía cosas favorables acerca de España (2001: 140).

anquilosamiento de la narrativa española en los primeros años de la posguerra. Pero dentro de este ambiente literario mezquino y opresivo, unos cuantos escritores lograron entroncar con la literatura realista del pasado, y así prepararon el camino para la próxima generación de narradores que en los años cuarenta todavía estaba formándose. Según Gil Casado, obras como *Pascual Duarte* o *Nada*, si bien no eran novelas sociales propiamente dichas, sí abrieron la puerta para el desarrollo del realismo crítico-social de los años cincuenta. Sanz Villanueva corrobora lo dicho por Gil Casado:

Una novelística crítica propiamente tal no ha existido y sí un camino que ha consistido en ir descubriendo fraccionalmente la sórdida realidad nacional al discurrir de unos argumentos pesimistas, existencialistas, adornados por un viejo costumbrismo. Pero de este costumbrismo ha surgido la presentación de unos datos de la realidad inmediata. Descubierta ésta, sobre ella se podrá montar una literatura de enfoque social (1980: 55).

Aunque 1954 es el año en que muchos de los escritores de la siguiente generación publican sus primeras novelas de importancia, también aparecen algunas obras en los años anteriores que reflejan las nuevas tendencias de la novela española. *La colmena*, por ejemplo, se publica en 1951 y es indudablemente una muestra del nuevo camino que la narrativa iba a seguir en los años cincuenta. La novela *Industrias y andanzas de Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio, también publicada en 1951, es otro ejemplo de la renovación de la literatura a finales de este periodo. Aunque esta obra fantástica está lejos del realismo objetivo que el autor utilizará unos años más tarde en *El Jarama*, la genialidad de *Alfanhuí* apunta a la ruptura que la nueva prosa de la Generación del Medio Siglo producirá con la literatura escrita en el decenio anterior.

4.2. Las primeras traducciones de Hemingway en España

Desde el comienzo de la Guerra Civil española en 1936, Hemingway defendió, con vehemencia, la República en España. Presenció una buena parte de la contienda, siempre desde el lado republicano, y los artículos que escribió para la *North American Newspaper Alliance* constituían un claro apoyo a la causa del Gobierno legítimo. Después escribió una novela, una obra teatral y varios cuentos que se sitúan en España durante la guerra y novelan sucesos que transcurrieron en aquellos años de lucha. Mientras que en sus relatos nunca apoyó una posición política en concreto (más bien estaba en contra del fascismo y a favor de la democracia, aunque nunca se adhirió a ninguna ideología ni partido político), está claro que el autor simpatizaba con el lado republicano. Hemingway estaba, sin duda, entre las personas a las que el Gobierno español podía considerar como una amenaza para los ideales mantenidos por el Régimen y, por consiguiente, para el futuro de la dictadura. En los primeros años de la posguerra su nombre figuraba entre los autores prohibidos en el país, junto con otros como Sartre, Camus, Descartes, Dostoievsky, Tolstoi, Baroja y Unamuno (Villanueva, 1993: 10).

Por estas razones, es sorprendente el hecho de que en 1946 la editorial Albón sacara a la venta la novela *The Torrents of Spring*, publicada junto con el relato “The Undefeated” en un mismo volumen,⁶⁴ y que ese mismo año la revista *Proel* publicara el cuento “Fifty Grand” en uno de sus números.⁶⁵ Dos años más tarde, en 1948, la editorial José Janés publicó *The Sun Also Rises*, novela que fue aprobada por los

⁶⁴ *Torrentes de primavera*, traducción de Enrique Romero, Barcelona: Albón, 1946. En ese momento se tradujo “The Undefeated” por “El torero”, pero más adelante siempre aparece con el título “El invicto”.

⁶⁵ Aparece en el número 3 de esta revista, en el otoño de 1946. El cuento fue traducido por Juan de Estaños, y no incluye ninguna introducción ni comentario.

censores casi sin sufrir alteraciones.⁶⁶ Después de la aparición en dos años de estas cuatro obras, no se tradujo en España ningún relato (largo o corto) de Hemingway hasta 1953. Para determinar si había motivos no-literarios detrás de la temprana aparición en España de estas obras, es necesario considerarlas dentro del contexto histórico del periodo 1940-1952 que se acaba de describir, y según los criterios de los censores que autorizaron su publicación.

4.2.1. Hemingway, el Gobierno y los censores

Lo primero que llama la atención de los cuatro relatos publicados entre 1946 y 1948 es que se imprimieron precisamente en los años en los que el Gobierno de Franco estaba intentando restablecer relaciones diplomáticas con los países occidentales, recientemente rotas tras la resolución de 1946 de las Naciones Unidas. Como ya he mostrado, Franco hizo todo lo posible para mostrarse abierto a cooperar con el mundo internacional, y en especial con Estados Unidos, país que él consideró en las mejores condiciones económicas y defensivas después de la Segunda Guerra Mundial.⁶⁷ El crítico norteamericano Douglas LaPrade, en el libro en que examina la censura de Hemingway en España, postula que esta situación política causó que el Gobierno de Franco relajara algunas de sus estrictas medidas de control sobre los ciudadanos (como la censura) para así parecer más “democrático” ante los países de las Naciones Unidas. Es decir, el caudillo esperaba que, mostrando un cariz más liberal, España pudiera recibir los beneficios del Plan Marshall, un apoyo que ayudaría al país a salir del lamentable estado económico en que se hallaba desde la Guerra Civil. El Gobierno español también reconoció el potencial valor del turismo, e hizo lo posible por captar a

⁶⁶ La editorial Santiago Rueda de Buenos Aires ya había publicado esta traducción de José Mora Guarnido y John E. Hausner en 1944.

⁶⁷ Paul Preston otorga especial atención a la diferente actitud de Franco hacia Estados Unidos y Gran Bretaña. Mientras que quiso colaborar con el Gobierno norteamericano, durante varios años se mostró bastante frío con los ingleses. Véase la biografía de Preston sobre Franco, capítulo cinco.

posibles visitantes extranjeros. LaPrade vincula directamente estos objetivos políticos a la creciente moderación de la censura que se percibe en la segunda mitad del decenio: “fue el deseo de España de atraer al turismo y a las inversiones extranjeras lo que condujo a los censores de Franco a ser más indulgentes” (1991: 8).

Este crítico da un paso más al apuntar que la precaria situación económica y diplomática de España pudo haber contribuido a adelantar las traducciones al español de varias obras de Hemingway: “Reconociendo que muchos norteamericanos dependían de los escritos de Hemingway para sus impresiones sobre España, el Gobierno español se dio cuenta de que su receptividad con respecto a las obras de Hemingway indicaría a Estados Unidos que España estaba permitiendo una mayor libertad de información” (1991: 9). Los informes de los censores son testimonio, en cierta medida, de que el Gobierno estimaba que las obras del autor de *A Farewell to Arms* podrían ser provechosas para conseguir sus objetivos políticos:

Las evaluaciones reflejan que los censores consideraron a Hemingway una amenaza extranjera para la ortodoxia española y a la vez un medio de dar publicidad favorable sobre España al resto del mundo. Para los censores, Hemingway a veces era un pro-comunista, un nihilista irreligioso que redujo España a una corrida de toros. Otras veces los censores veían a Hemingway como un hábil escritor de acción y aventura que estaba enamorado de España y que expresaba un punto de vista humanitario (1991: 14).

Es difícil comprobar la hipótesis de LaPrade sobre la influencia de la situación política en la decisión de publicar obras de Hemingway en España a finales de los años cuarenta. Pero el hecho de que el norteamericano hubiera sido un apasionado defensor de la República y un autor prohibido en los primeros años de la posguerra incita a pensar que la temprana introducción de sus obras en la España franquista estuvo acompañada por motivos que no eran los puramente literarios. La teoría de LaPrade se basa, además, en un hecho irrefutable: que Hemingway era, en España y Europa, casi un

símbolo de Estados Unidos y de todo lo americano, y es plausible que el Gobierno español se hubiera aprovechado de su figura y obra para lograr acuerdos políticos con los dirigentes norteamericanos.⁶⁸

Esto no quiere decir que fuera fácil autorizar la publicación de las novelas y cuentos de Hemingway en la España franquista. Mientras que el Gobierno pudo pasar por alto la posición del autor en la Guerra Civil, los censores no pudieron aceptar sus narraciones sin recelo, tuvieran que ver o no con España, ya que en muchos casos contenían escenas y palabras indecorosas u obscenas para el público español que ellos tenían la obligación de proteger y moldear. Por ello, en sus evaluaciones de las obras de Hemingway, los censores solían aludir “más al tono moral de sus libros que a sus actitudes políticas”, aunque también es verdad que “se sentían especialmente sensibles con respecto a libros sobre España” (LaPrade, 1991: 18, 20). Asimismo, se observa que los censores tendían a aceptar con menos reparo las obras que Hemingway escribió antes de 1936 que las que aparecieron después, puesto que en las primeras era imposible hallar comentario alguno acerca de la Guerra Civil o el Régimen de Franco. Las que se publicaron después exigían, evidentemente, una lectura más cuidadosa, ya que podían contener referencias a la contienda española.

Los expedientes de la censura que se guardan en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares revelan que ya desde 1945 había interés entre los editores españoles por divulgar la obra de Hemingway. Entre 1945 y 1949 se enviaron seis solicitudes al Ministerio de Información y Cultura para pedir la importación, exportación o publicación de algunas de sus narraciones. De todas ellas, dos fueron suspendidas. La primera fue una solicitud de Don Manuel Borrás de Quadras para la

⁶⁸ Otros también han sugerido la posible influencia que los objetivos políticos ejercieron en la decisión de publicar en España las obras de Hemingway. En un artículo del *ABC Cultural* del 21 julio 2001, Mariano Antolín Rato, basándose en el libro de LaPrade, vinculó la publicación de las obras de Hemingway con los intentos de Franco de establecer relaciones diplomáticas con el Gobierno norteamericano.

importación de trescientos ejemplares de la novela *To Have and Have Not* de la editorial Sudamericana de Buenos Aires. Dentro del expediente no se encuentra la evaluación del censor; o se ha perdido o nunca se hizo. De cualquier modo, la decisión de suspender su importación el 22 de noviembre de 1945 no es de extrañar, puesto que, en esta novela, Hemingway expresa algunas ideas políticas y sociales que no hubieran sido del agrado del Régimen. Además, el contenido de la obra era seguramente demasiado violento e inmoral para la España de la época.⁶⁹ La segunda suspensión correspondía a una solicitud de 1949 para importar la colección de relatos *La vida feliz de Francis Macomber*, publicada por la editorial Santiago Rueda de Buenos Aires. El expediente correspondiente no está disponible para su examen, pero informes posteriores muestran que mientras que la mayoría de los relatos de este volumen no era ofensiva, el cuento “Old Man at the Bridge”, con la Guerra Civil española (y las tropas “fascistas”) como telón de fondo de la historia narrada, determinaron probablemente la suspensión de la importación de esta colección en 1949.⁷⁰ Las otras solicitudes de este periodo fueron aprobadas sin muchos comentarios de los censores, y así empezaron a aparecer, en la segunda mitad del decenio de 1940, los primeros relatos de Hemingway.

4.2.2. Las primeras obras de Hemingway publicadas en España

La primera solicitud para publicar un libro de Hemingway en España la cursó Ediciones Albón en julio de 1945. El editor pidió la autorización para la publicación de mil quinientos ejemplares de *The Torrents of Spring*, y dicha solicitud se aprobó sin demora. La novela salió a la venta en 1946, y así fue la primera obra de Hemingway

⁶⁹ En *La censura de Hemingway en España*, Douglas LaPrade no menciona esta temprana petición de importación de *To Have and Have Not* ni otra que se hizo en 1956.

⁷⁰ No se conoce el contenido del archivo correspondiente a esta petición de 1949, ni si se hizo una evaluación de los relatos o no. Por desgracia, la razón que me dieron para no poder consultar dicho expediente fue la de su lamentable estado de conservación. Me informaron de que el documento “tiene hongos”, y de que no sabían cuándo se podría consultar.

publicada en España, tanto en español como en catalán (recuérdese la edición de José Janés de 1937). Este hecho resulta curioso, puesto que esta novela, que parodia la obra *Dark Laughter* de Sherwood Anderson, es de las obras menos reconocidas y comentadas del autor. En principio, no tiene mayor objetivo que el de hacer reír al lector, y no posee la profundidad temática que se percibe en el resto de la obra hemingwayana. Los lectores familiarizados con la obra de Anderson y su generación podían apreciar la crítica satírica que Hemingway hacía del estilo y los personajes de *Dark Laughter*, pero para la mayoría de los españoles ésta era, sin más, una novela entretenida y humorística.

Es muy probable que ésta fuera la razón por la cual el editor eligió esta obra de Hemingway para ser publicada en los primeros años de la posguerra. Su contenido correspondía a la cultura de evasión fomentada por el Gobierno en los años cuarenta: situada la acción de la novela en un pueblo desconocido de un país lejano, los personajes absurdos del relato corto hacen que los lectores pasen un rato divertido, riéndose de sus tonterías. El hecho de que ya se hubiera publicado *The Torrents of Spring* en catalán en 1937 también pudo haber influido en la decisión de ofrecer esta misma novela en español al resto de los ciudadanos. El expediente almacenado en el Archivo General contiene la solicitud para publicar esta obra, pero falta la evaluación del censor. Tampoco aparece en el expediente ninguna mención del cuento “The Undefeated”, relato que se publicó junto a la novela en esta edición de Albón.

El hecho de que se publicara este último cuento y, dos años más tarde, la novela *The Sun Also Rises*, es un poco más sorprendente que la decisión de editar *The Torrents of Spring* en 1946. Tanto el cuento como la novela tratan de asuntos relacionados con España, y las historias narradas giran en torno a la fiesta de los toros, interpretada, desde luego, según la perspectiva de Hemingway. Para LaPrade, la selección de estas dos

obras de ambiente taurino para su publicación “tends to confirm that Spanish editors were doing their part to demonstrate Spanish receptivity to foreign authors’ interpretations of Spain” (1992: 43).⁷¹ Los censores seguramente no advirtieron material rechazable en el relato “The Undefeated”, pero sí podrían haber desaprobado varias partes de *The Sun Also Rises*. Esta novela no sólo es de un contenido bastante “inmoral” para la sociedad tradicional y católica propugnada por el Régimen, sino que también critica algunos aspectos de la cultura española, e incluso aparece en ella un comentario sarcástico acerca del dictador que gobernaba en España en los años veinte, Primo de Rivera. Pero, según LaPrade, a pesar de estos aspectos desfavorables, “los censores reconocieron que el escenario español de la novela sirvió al propósito propagandístico que hizo tolerable el decadente tono moral de la obra” (1991: 18). La propaganda a la que se refiere es la de la España turística y folclórica que se puede deducir de una lectura de esta novela de 1926; es la imagen de España en fiesta que el Gobierno quería vender al exterior y también promocionar en el interior, en la todavía deprimida sociedad española de la posguerra. Es evidente que Hemingway era, lo quisiera o no, un promotor del turismo español, y lo único que hizo el Gobierno de Franco fue aprovecharse de ello.

El editor que solicitó y publicó esta edición de *The Sun Also Rises* fue José Janés, y su petición para editar dos mil trescientos cincuenta ejemplares se autorizó en abril de 1948. En su informe el censor no opone nada grave a la obra, aunque sí señala algún cambio: “Como inconveniente nada más que tiene el marcado en las páginas 203 y 204, que no afectan en nada al conjunto correcto de la obra”.⁷² No dice nada de la

⁷¹ “...tiende a confirmar que los editores españoles se esforzaban para demostrar que estaban abiertos a las interpretaciones de los autores extranjeros acerca de España”

⁷² LaPrade habla de la publicación de 1948 de *Fiesta* en su libro sobre la censura de Hemingway en España, pero no pudo ver en el Archivo General el expediente 1521-48, correspondiente a esta publicación y que contiene la evaluación del censor (1991: 78-79). Este expediente está hoy en día disponible para su consulta, y su contenido contradice la afirmación de LaPrade de que la novela se

poca moralidad de los personajes, ni del lenguaje soez que éstos utilizan con frecuencia, ni de las terribles borracheras que abundan en la obra. Es posible que la novela simplemente tuviera la suerte de ser evaluada por un censor tolerante, o también es posible, como ha dicho LaPrade, que hubiera otras razones políticas que motivaran la decisión de autorizar su publicación.

El expediente también contiene una copia de la portada de la novela y de la cubierta de atrás, donde aparece un comentario acerca de la narrativa de Hemingway. El contenido de este breve párrafo llama la atención, puesto que, en contra de lo que se hubiera podido esperar, no dice nada acerca de la novela publicada, ni intenta atraer a los lectores a la obra hemingwayana con detalles sobre la relación del escritor con España, o con anécdotas sobre su afición a los toros. Este hecho revela que Janés prefirió presentar a Hemingway como un gran escritor, creador de una técnica inconfundible que, como dice el texto, “había hecho escuela (y no sólo en Norteamérica si hemos de ser veraces) y abierto un nuevo camino de expresión a la creación artística”. Esta referencia a la influencia que su manera de escribir había ejercido en autores de todo el mundo señala la importancia universal de su obra, una idea que se reitera al final de este comentario: “Una cosa es indudable, y es que Hemingway es grande. Es un gran novelista, un gran narrador y, sobre todo, un gran inspirador”.

La editorial decide, en fin, insistir en su fama literaria mundial en vez de en su entusiasmo por España y por la fiesta nacional. El hecho de que no se dijera nada de la relación de Hemingway con el país muestra que había algunas personas, como el editor José Janés, interesadas en extender por España el prestigio literario del norteamericano, y en promocionar la publicación de su obra. En la cubierta del libro proporciona información sobre el escritor sin recurrir al aspecto folclórico y popular de su persona,

publicó en España sin censura. Según lo dicho en el informe, el censor exigió alguna corrección, pero como el texto marcado no está en el archivo, no puedo precisar exactamente qué cambios fueron sugeridos por el censor.

aunque dicho aspecto podría haberle ayudado a vender más ejemplares. Pero, desgraciadamente, el inevitable obstáculo para los editores a la hora de publicar la narrativa hemingwayana era siempre la censura oficial impuesta por la dictadura, y puede que por ello Janés, a pesar de su evidente entusiasmo por la obra del norteamericano, no propusiera otra publicación suya hasta 1955.

El otro cuento publicado en 1946, “Fifty Grand”, apareció traducido en la revista poética *Proel* de Santander.⁷³ La novelista y profesora Fanny Rubio califica esta revista de “ecléctica”, ya que publicó “indistintamente en sus páginas a autores de las más diversas tendencias” (1976: 24). *Proel* empezó a publicarse en 1944 y editó su último número en 1955, y en esos once años de circulación “trajo a España textos de Gide, Faulkner y Hemingway, respondiendo con suficiencia a los aires autárquicos del primer lustro, y reforzando el tono poético” (1976: 232). “Fifty Grand”, fue el primer relato del autor que apareció en Francia en 1927, y es uno de los más estimados cuentos del Hemingway de aquella época. Narra la historia de un boxeador que consiente en perder deliberadamente un combate (en el que era el favorito) para que su *manager* y unos pocos amigos puedan ganar una fortuna en las apuestas; el mismo boxeador apuesta cincuenta mil dólares contra sí mismo. Aunque trata de una estafa y de un deporte violento, el relato seguramente no presentaba problemas para los censores españoles. El entrenador del boxeador es el narrador de la historia y, al no participar en el engaño, el lector recibe la información de un personaje no corrupto, que se preocupa por otros problemas personales del boxeador. Éste, además, sólo quiere terminar su contrato para poder volver a casa y estar con su familia, un deseo muy respetable. Entretenido, bien

⁷³ Al aparecer en una revista literaria, este relato no tiene expediente en el Archivo General, lo cual no significa que no fuera examinado por los censores oficiales. Todos los periódicos y las revistas literarias de la época también fueron censurados. El cuento, evidentemente, pasó la revisión de los censores.

escrito e inofensivo para la censura, los editores de *Proel* hicieron una buena elección al publicar “Fifty Grand” en 1946.⁷⁴

En fin, a la hora de analizar la recepción de la obra de Hemingway en España, es necesario tener en cuenta tanto las narraciones que aparecieron durante este periodo, como las solicitudes de importación y publicación que fueron denegadas por los censores. Todas ellas son representativas del interés que había entre los editores españoles en ofrecer la obra de Hemingway a los lectores ya desde 1945, año en el que aparecieron en el Ministerio de Información y Turismo las tres primeras solicitudes relacionadas con la obra del escritor norteamericano. Las peticiones denegadas o suspendidas también ilustran el importante papel de la censura en la publicación de un libro. En cierto sentido los censores podrían considerarse como “intermediarios”, como también lo son los editores, traductores o críticos de una obra, ya que al controlar todo lo que se publicó en España durante varios decenios, su labor tuvo una influencia directa en cómo y cuándo la obra de Hemingway fue recibida en el país.⁷⁵ La mayoría de los lectores sólo podía acceder a aquellas obras que los censores consideraban aceptables, y sólo las podía comprar en las librerías cuando éstos lo estimaron admisible. Es más, la censura oficial no sólo afectó a las obras solicitadas para publicación, sino que también es probable que su mera existencia disuadiera a los editores de intentar publicar otras obras de Hemingway (o de cualquier autor) que

⁷⁴ Hay dos expedientes más en el Archivo General que pertenecen a esta época y tienen que ver con la obra de Hemingway. El expediente 1478-45 corresponde a la exportación de 5000 ejemplares de *O homen que nao foi vencido* a un editor de Lisboa. La Editorial Norte solicitó esta transacción, que fue autorizada el 16 de abril de 1945. Aunque no tiene importancia para este trabajo, es curioso observar que el Gobierno no tuvo problemas para permitir que una editorial española se beneficiara económicamente de la venta de un libro de Hemingway al extranjero, fuera cual fuese el contenido de la obra. El otro expediente es el 3522-49, en el que se pide la importación de *Fiesta* de la Editorial Santiago Rueda de Buenos Aires. Dos ejemplares fueron aprobados e importados por Iber-Amer, S.A., Publicaciones Hispano-Americanas.

⁷⁵ En la Literatura Comparada, “intermediario” se refiere a un factor (o entidad o persona) que ayuda o causa que un texto *A* llegue a un lector *B*: traductores, críticos, editores, directores de teatro, revistas literarias, impresores, etc. (Guillén, 1985: 68). Podría decirse que un censor no ayuda a que una obra se publique, puesto que, en realidad, su trabajo dificulta la publicación de la obra. Pero en la época de la posguerra, el censor era tan necesario como el editor: sin la aprobación del primero, era imposible para el segundo la publicación de una novela en España.

podieran ser problemáticas. Así, la recepción de su obra en España se retrasaba, pues el obstáculo de la censura impedía una mayor disponibilidad de su narrativa.

4.2.3. Una calificación moral

Además de la censura oficial de las obras literarias publicadas en España durante la posguerra, apareció también un libro titulado *6.000 novelas. Crítica moral y literaria*, publicado por Acción Católica. En el prólogo del libro, escrito por el sacerdote Nicolás González Ruiz, se percibe la preocupación con la que la Iglesia recibía las últimas publicaciones literarias realizadas en España, especialmente las correspondientes a las traducciones que se hacían de autores extranjeros. El sacerdote lamenta la baja calidad de las traducciones y la falta de un criterio de selección por parte de los editores, ya que, a su juicio, éstos publicaban obras no sólo de mal gusto, sino también de poco valor literario. Aunque dichas obras procedieron de muchos países, asegura que “el alud viene principalmente de Norteamérica” (1952: XII). González Ruiz cree que toda esa narrativa extranjera constituía un peligro moral para la España católica, y que podía llevar a “males de cierta gravedad”:

La diferencia de costumbres sociales y de criterios de moral en punto al amor, al matrimonio y a la vida de familia entre nosotros y algunas naciones, determina que esa invasión novelística basada para sus argumentos en relaciones libres, en el divorcio y en la disolución familiar, esté insuflando de continuo aires que algunos toman por modernos y no son más que la forma actual de las más vetustas paganías desterradas por el catolicismo que nosotros profesamos (1952: XIII).

Aunque la censura oficial tenía como parte de su objetivo proteger los valores de la Iglesia,⁷⁶ es evidente que los religiosos más fervientes opinaron que los censores

⁷⁶ Los censores tuvieron que contestar seis preguntas estándares en sus evaluaciones de las obras propuestas para publicación: ¿Ataca al Dogma? ¿A la moral? ¿A la Iglesia o a sus Ministros? ¿Al

fallaban a menudo en su trabajo, y que hacía falta otro criterio para guiar a los lectores españoles hacia las obras que serían más adecuadas para ellos. En este libro, por lo tanto, se desarrolla un sistema bastante elaborado de calificación moral. Cada obra recibió dos puntuaciones, una que representaba el “juicio moral de la obra”, y otra que determinaba los “lectores que la pueden leer”. El juicio moral incluía las siguientes calificaciones: prohibida, inmoral, dañosa, peligrosa, con salvedades, indiferente, moral, moralizadora. Los lectores fueron agrupados de forma similar, según el juicio moral de la obra. Lo más grave era que “ninguno, sin las debidas licencias” podía leer la obra, luego pasaba a “no puede leerse” y “no debe leerse, o sólo personas muy formadas, con graves motivos”. Los libros menos graves podían ser leídos por “personas formadas”; “personas cultas”; “personas de mundo”; “personas mayores”; “jóvenes cultos o formados”; “jóvenes” (1952: XXI).

Entre las seis mil novelas evaluadas en este libro, de Hemingway sólo aparece *The Torrents of Spring* y “The Undefeated”. En su estudio preliminar González Ruiz reconoció que había en España muchas traducciones latinoamericanas de autores como “Dos Passos, Hemingway y Erskine Caldwell”, pero en el libro sólo se evaluaron las obras publicadas dentro de España. El relato corto sobre el torero fracasado recibe un “indiferente” en cuanto al juicio moral de la obra, y se juzga que es adecuado para “jóvenes”, es decir, para cualquiera que desee leer el cuento. La novela *The Torrents of Spring* sufrió peor suerte. Obtiene la calificación de “dañosa”, y se opina que “no debe leerse” (1952: 53). Seguramente lo que podía ser “dañoso” en esta novela tenía que ver con el asunto del amor y el matrimonio, y aunque Hemingway la escribió con ironía y

Régimen y a sus instituciones? ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? Las tres primeras tenían que ver con la Iglesia y sus principios, y eso a pesar de ser una censura gubernamental (LaPrade, 1991: 10).

gracia, los críticos morales evidentemente no la leyeron con el mismo sentido del humor.⁷⁷

Aunque los críticos que organizaron este libro no tuvieron el mismo poder que la censura oficial, sus juicios sin duda influyeron en los lectores que consultaron sus valoraciones, e incluso pudieron haber influido en algunos de los censores oficiales del Régimen, ya que la opinión de la Iglesia tuvo mucho peso en el Gobierno de Franco, especialmente en el primer decenio de la posguerra. La publicación de este libro constituye, por lo tanto, otro obstáculo para la recepción de la obra literaria de Hemingway en España. Desaconseja la lectura de su novela, y arremete contra la novelística extranjera en general. Aunque la narrativa de Hemingway empezó a aparecer en las librerías españolas de este periodo, todavía tendrían que pasar varios años para que recibiera la aprobación general del público.

4.3. Primeras aproximaciones críticas a la obra de Hemingway

En las revistas literarias de la segunda mitad de los años cuarenta se percibe un progresivo interés por las letras extranjeras. Este interés venía probablemente motivado por la mayor cantidad de información sobre otros países que aparecía en los medios españoles tras la Segunda Guerra Mundial, y por los muchos libros de autores extranjeros que se publicaban en esos años. El nombre de Hemingway fue apareciendo de vez en cuando en los artículos que describían la narrativa estadounidense del siglo XX, y si bien éstos no ofrecían muchos detalles acerca del autor de Oak Park, por lo menos su obra empezó a ser comentada en España. Las primeras traducciones de las obras de Hemingway publicadas en el país no suscitaron muchos artículos en las

⁷⁷ Scripps, uno de los protagonistas de *Torrentes de primavera*, se casa por segunda vez cuando todavía estaba casado con su primera mujer, pero luego va con otra mujer (la tercera). Yogi, el otro protagonista, se enamora de una mujer india cuando ésta entra desnuda en una cafetería, y se van a vivir juntos.

revistas literarias de los años cuarenta, pero a principios de los años cincuenta aparecieron algunos estudios críticos sobre la narrativa de Hemingway que elogiaron tanto la técnica como la temática de su obra.⁷⁸

Así pues, a lo largo del periodo 1940-1952 acontece una importante evolución en los artículos publicados con respecto a la narrativa de Hemingway. Se pasa de la ausencia total de su obra (y su correspondiente crítica) en los años 1940-1945, a la aparición repentina de cuatro relatos suyos publicados en los años 1946 y 1948. Estas primeras narraciones, sin embargo, merecieron escasa atención crítica y tuvieron una recepción negativa y nada entusiasta. Pero en 1951 y 1952 aparecieron nuevas valoraciones de la literatura norteamericana en general, y también salieron a la luz los primeros estudios serios sobre la obra de Hemingway. De esta forma, aunque el periodo 1940-1952 termina sin más publicaciones de sus libros en español, hay al final de la época una nueva y mucho más positiva actitud hacia la ficción hemingwayana. En este apartado se comentará la evolución lenta pero cierta de la crítica de sus obras.

4.3.1. Voces escépticas

Las primeras reacciones críticas a la obra de Hemingway en la posguerra son exiguas y de un claro rechazo a su magisterio. Sólo he hallado comentarios críticos acerca de la publicación de *The Sun Also Rises*: un artículo de 1946 (dos años antes de su publicación en España) y otra corta reseña que apareció en 1948. También se publicó alguna que otra valoración de la obra de Hemingway en estudios acerca de la literatura norteamericana en general, que cada vez era de más interés para los lectores

⁷⁸ Las revistas de esta época que he consultado en busca de artículos sobre Hemingway incluyen *Arbor*, *Correo Literario*, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *El bibliófilo*, *Índice de las artes y las letras*, *Ínsula*, *Destino*, *Laye*, *Proel* y *Estudios Americanos*. En todas ellas sólo encontré dos comentarios acerca de *The Sun Also Rises*, algo que quizá demuestra el todavía poco interés que había en 1946 y 1948 por la narrativa de Hemingway. *Ínsula* publicó cada mes una lista de los “libros recibidos” y aunque en ella no apareció nunca *Torrentes de primavera*, sí se anunció en aquellas páginas de octubre de 1948 la publicación de *Fiesta*, con un precio de 30 pesetas. La revista, sin embargo, nunca llegó a reseñar el libro.

españoles. Un ejemplo interesante de esta creciente curiosidad son los artículos que la escritora norteamericana Lesley Frost (hija del poeta Robert Frost) enviaba a la revista *Ínsula* en la segunda mitad de los años cuarenta. En ellos solía hablar de la narrativa norteamericana del pasado y del presente, con una perspectiva un tanto conservadora, más o menos en línea con las ideas que tenían los escritores más adeptos al Régimen acerca de cómo debían ser las obras literarias. Por ejemplo, el 15 de abril de 1946, Frost escribe sobre la misión educativa de la literatura, y describe cómo el autor debe ayudar al lector a conocerse a sí mismo con una obra que “ahonda en la corriente profunda, en la corriente divina, que atraviesa toda vida, [y así] se convierte en una contribución positiva al Pensamiento del hombre, a la Mente Humana” (1946a: 4). Cita a Ralph Waldo Emerson y a Robert Frost para ofrecer ejemplos de cómo la literatura puede ser una bella lección sobre la Naturaleza, la dignidad, el hombre, etc., y contrasta sus obras con “la literatura de la desilusión y de la desesperación” que se escribía en los últimos veinticinco años en Estados Unidos. Se refiere a los escritores de la Generación Perdida, y cree que ese grupo “contribuyó a arruinar los valores que nuestra filosofía Frost-Emersoniana implica. Los escritores más jóvenes [...] no solamente pusieron en duda las abstracciones del honor, el amor, la lealtad, la fe, el patriotismo, sino cualquier manifestación del espíritu” (1946a: 4). El primero de estos autores jóvenes que nombra es Hemingway, y con él otros como John Dos Passos, William Faulkner, James Joyce, John Steinbeck y más. A estos escritores les falta, según Lesley Frost, experiencia de vida: “llevan una existencia superficial”, y por eso escriben con un estilo “quebradizo —como si fueran niños mal criados” (1946a: 4).

Su juicio está muy en sintonía con el de la literatura franquista de ese momento, que también rechazaba el realismo duro y directo de la literatura española de tiempos pasados y promovía las obras patrióticas sobre el honor, el triunfo o la fe. Pero,

afortunadamente para el futuro en España de la obra de la Generación Perdida, Frost reconoce en la segunda parte de su artículo (aparecida el 15 de mayo de 1946), que el tono general de “amargura y negación” de este grupo estaba cambiando, y que los novelistas estaban mejorando su actitud. Da varios ejemplos, el primero, otra vez, de Hemingway:

Por extraño que parezca, uno de los signos de la nueva fe [...] que está naciendo en todas partes, nos viene de Ernest Hemingway mismo, que es de quien tal vez menos podíamos esperarlo. Su personaje, Robert Jordan, de *Por quién suenan las campanas*, dice al enfrentarse con la muerte inevitable: ‘El mundo es un bello lugar y vale la pena de luchar por él, mucho me duele tener que abandonarlo’. No podemos imaginar ningún personaje en las obras anteriores de Hemingway, que hablara de este modo (1946b: 7).

Sus palabras parecen ser, a fin de cuentas, un elogio hecho con algo de desgana pero con sinceridad. No anima a que los lectores descubran novelas como *A Farewell to Arms* o cuentos como “The Snows of Kilimanjaro”, pero sí invita a que empiecen a fijarse en las nuevas posibilidades que su narrativa ofrece. La novela que cita, además, como digna de su estima es nada menos que la obra de Hemingway sobre la Guerra Civil. Su comentario es indicativo de lo que va a ser la recepción de la obra de Hemingway en España. Es decir, la evolución que se aprecia en su novelística, desde una actitud más bien individualista, pesimista y violenta hacia una actitud de solidaridad y esperanza (especialmente en *The Old Man and the Sea*) fue clave para su positiva recepción en España en los años cincuenta.

También en 1946 se publicó una crítica acerca de la novela *The Sun Also Rises*, y la opinión del autor del artículo está en la misma línea que la de Lesley Frost. El comentario aparece en dos partes en el periódico pamplonés *Arriba España*, en la

columna “Glosa a la ciudad”, y ha sido atribuido a Ángel María Pascual.⁷⁹ El crítico LaPrade califica este artículo de “crítica preventiva”, ya que la obra reseñada todavía no se había publicado en España, aunque sí en Argentina. Describe este tipo de crítica como “...characteristic of post-war Spain’s attempt to protect itself from foreign influences” (1992: 43).⁸⁰ La aparición de este artículo también confirma la disponibilidad de la edición bonaerense en España, ya que Pascual dice que “ha llegado a nuestras librerías una novela norteamericana. Su autor es Ernesto Hemingway, está editada en Buenos Aires...” (1946a: 2). Así, no parece que fuera difícil hacerse con un ejemplar de la novela en 1946, y eso explica por qué esta crítica de la novela apareció dos años antes de su publicación española.⁸¹

En la primera parte del artículo, publicada el día 28 de junio, el periodista arremete contra la calidad de la obra de Hemingway en general. Dice que aunque se oye en España que Hemingway es un escritor de prestigio en Estados Unidos, “conseguirlo debe de ser allí muy fácil, porque *Fiesta* exhala una idiotez inimaginable. Cuando quiere presentar un diálogo irónico hay que bostezar sin remedio” (1946a: 2). También considera inaceptables a los personajes de esta novela, y sólo valora alguna descripción (aunque no todas) de la ciudad y los alrededores de Pamplona: “A pesar de la inconsciencia de Hemingway, nuestra ciudad, y en general, la montaña de Navarra, están bien descritas”, pero a continuación detalla los errores que también se advierten en la narración. La segunda “glosa” de Pascual aparece dos días más tarde, el 30 de junio, y se dedica ya exclusivamente a la novela en cuestión. Con un tono satírico comenta que en la obra “sucedieron cosas que ni los más ancianos recuerdan”, con lo cual quiere

⁷⁹ Este artículo también se puede consultar en el libro de José María Iribarren, *Hemingway y los Sanfermines* (1970: 75-78).

⁸⁰ “...representativa del intento del Gobierno español de protegerse de las influencias extranjeras en estos años de la posguerra”.

⁸¹ No hay ningún documento acerca de la importación de esta edición argentina en el Archivo General de la Administración.

decir que Hemingway ha imaginado, inventado, confundido o interpretado mal varios elementos de las fiestas de San Fermín, y da algunos ejemplos para ilustrarlo (1946b: 2). El comentario de Pascual, por lo tanto, no es realmente crítica “literaria” sino una crítica sobre la falta de conocimiento que Hemingway muestra tener acerca de la fiesta taurina y de los escenarios en los que desarrolla su novela. El articulista no hace ninguna mención de su estilo, de los problemas existenciales de los personajes “perdidos”, del tema de la muerte en relación con las corridas de toros, del recuerdo de la guerra, ni de nada que vaya más allá de una lectura superficial. La “crítica preventiva” se queda, pues, en lo que no sabía Hemingway de los rituales de la fiesta pamplonesa, y desanima a cualquier lector que hubiera estado interesado en leer esta conocida obra del escritor norteamericano.

Cuando la editorial José Janés publicó esta misma novela en 1948, la revista *Triunfo* la reseñó con no menos negatividad. En ella, un crítico anónimo asegura en la primera línea de su artículo que “siempre creímos que la publicación de *Fiesta*, de Ernest Hemingway, exigía un desinterés sobrehumano, ejemplar” (1948: 27). Unas líneas más adelante sigue con el mismo tono al afirmar que la obra es “una de las novelas desafortunadas de Hemingway”, indicando así que el norteamericano ha escrito más narraciones desdichadas, además de la que va a comentar brevemente. Tiene buenas palabras para el estilo “bronco, incisivo, recortado, sin desbastar” de esta novela, y reconoce que la manera de escribir de Hemingway “tiene sus encantos y sus oportunidades”. Pero el buen estilo no es suficiente para salvar la opinión del crítico, que describe la novela en términos básicos como “el retrato aguardentoso y un poco ‘porque sí’ de una partida de estadounidenses que pasan la raya de Francia y establecen contacto con el pintoresco taurino nacional” (1948: 27). A diferencia del juicio de Ángel María Pascual, este crítico no advierte “errores garrafales” en la obra pero, al

igual que el otro, insiste en los aspectos más superficiales de la novela, sin ahondar en otros temas sugeridos a lo largo de la narración. A pesar de su dura opinión, el crítico recomienda a los españoles que lean la obra, porque “verán cuán grande puede ser la impermeabilidad de un extranjero ante nuestro ambiente”. Su recomendación parece una táctica de la propaganda franquista de los años cuarenta, que insistía a menudo en el desconocimiento de la opinión extranjera con respecto a España. Esta crítica y la anterior de Pascual reflejan que aunque los censores oficiales estaban dispuestos a permitir que ciertas obras de Hemingway se vendieran en España, algunos críticos todavía no estaban abiertos a su literatura y, como consecuencia, tardaría algo más su aceptación entre el público lector de posguerra.

4.3.2. La evolución de la crítica

La recepción más positiva de la obra de Hemingway empieza en los primeros años del nuevo decenio, con estudios de Ricardo Gullón y Francisco Ynduráin. Estos dos críticos se afanaron en introducir la narrativa estadounidense en la España de posguerra, y los artículos sobre dicha narrativa que publicaron incluyeron algunos comentarios interesantes sobre Hemingway. Ambos también publicaron, en 1952, unos estudios dedicados exclusivamente a la obra de este autor norteamericano, en los cuales ofrecieron un amplio panorama de toda su narrativa, probablemente porque no podían contar con que los lectores españoles tuvieran un conocimiento previo de sus narraciones. Tanto Gullón como Ynduráin hablan de su obra más reciente, *The Old Man and the Sea*, y es muy probable que fuera el éxito de esta novela corta lo que estimuló a estos críticos (especialmente a Gullón, que dedica más tiempo a ella) a hablar sobre Hemingway precisamente en este momento. Los dos también demuestran en

estos artículos conocer no sólo la prosa de Hemingway, sino también la crítica internacional publicada sobre ella.

Gullón publicó su estudio “Las novelas de Hemingway” en la revista *Ínsula* en noviembre de 1952. Ya había hablado brevemente sobre su obra el año anterior al publicar, en esta misma revista, “La irrupción de la literatura norteamericana”, un artículo en el que describió cómo la novela de Estados Unidos había aparecido con fuerza en la literatura mundial entre 1900 y 1950. El estudio de 1952, sin embargo, se centra sólo en Hemingway, y el crítico deja de lado la biografía del autor para ceñirse al análisis de su obra literaria. Establece los dos temas principales de todas sus narraciones, el amor y la muerte, y valora su tratamiento en sus novelas y en varios cuentos, comentando además el estilo que Hemingway desarrolló a lo largo de su carrera literaria. Aunque critica ciertos aspectos del tema amoroso de *A Farewell to Arms* y *The Sun Also Rises*,⁸² no puede sino alabar el estilo con el cual estas novelas están escritas, y admirar su manera de percibir la muerte. Considera que “The Snows of Kilimanjaro” es el relato que mejor narra la angustia de la muerte, y que es, además, “la más perfecta narración de Hemingway”. En cambio, Gullón juzga duramente *To Have and Have Not* y *For Whom the Bell Tolls*: la primera por sus fallos técnicos y su protagonista egoísta y poco auténtico; la segunda por su superficialidad y por la incapacidad de Hemingway para expresar “la realidad de España”. El crítico no reconoce ningún valor en esta novela sobre la Guerra Civil española: “La violencia y la sangre le atraen, y el amor y la muerte, en áspera contigüidad, inspiran una narración demasiado lenta y demasiado cruel, con personajes de notoria insuficiencia psicológica. Se resiente esta novela de penuria ideológica y del defectuoso, esquemático y

⁸² Gullón nunca se refiere a esta novela como *Fiesta*, el título que los ingleses dieron a *The Sun Also Rises*, y que se utilizó en muchos países europeos, incluida España. Al emplear el título original (que el traduce por *El sol sale también*), el crítico destaca de forma sutil lo importante de esta obra, que no es la fiesta en sí sino lo que la fiesta proporciona a sus espectadores y, en especial, al protagonista de la novela, Jake Barnes.

convencional trazado de los caracteres” (1952: 5). Como para reforzar su juicio, cita al crítico norteamericano Ray B. West y sus comentarios sobre este “fracaso” de Hemingway, y así Gullón muestra que su propia opinión no viene simplemente del hecho de ser español, sino que es la que merece este libro.⁸³

Across the River and Into the Trees es otra novela desafortunada en opinión de Gullón, y su crítica coincide con la generalmente comentada en todo el mundo: “Hemingway tocaba el fondo”. Pero *The Old Man and the Sea*, publicado dos años después, le devuelve a Hemingway el respeto de muchos críticos, y entre ellos se incluye Gullón. Éste defiende la novela ante aquéllos que querían reducir la narración a un juego de símbolos: “No; la novela tiene más trascendencia y alude a la condición humana, destinada a combate y frustración, y engrandecida por la dignidad con que soporta el fracaso y se apresta a superarlo” (1952: 5). El crítico español explica con algunos detalles el bello mensaje y estilo de esta novela corta, y la compara con sus mejores relatos, “The Short Happy Life of Francis Macomber” y “The Snows of Kilimanjaro”. Advierte que en todos ellos “Hemingway desechó [...] el sentimentalismo, las advocaciones románticas y desesperadas, y parece haber hallado el sentido de la vida, la explicación de la vida y la justificación de su tarea en cuanto cronista e intérprete del hombre eterno, de la simple y abnegada humanidad del sufrimiento”. Con este análisis Ricardo Gullón termina su artículo y deja al lector con ganas de descubrir a ese narrador excepcional, capaz de transmitir, en una novela muy corta sobre un pobre y viejo pescador, el sentido de la vida. Aunque tenía algunas palabras duras para otras novelas de Hemingway, la valoración de Gullón es

⁸³ *For Whom the Bell Tolls* no se publicó en España hasta 1968, pero en Buenos Aires apareció traducida en 1942, y ejemplares de esta edición seguramente circulaban entre los lectores españoles más asiduos. También podían encontrar, en algunos casos, traducciones al italiano y al francés, o incluso una copia de la versión original en inglés. Josefina Aldecoa cuenta al respecto que las bibliotecas del Instituto de Boston (hoy el Instituto Internacional) y la Casa Americana les proporcionaron a los lectores las novelas que no podían encontrar en ediciones españolas.

generalmente positiva, y este artículo lo convierte en el primer crítico español desde la Guerra Civil que estima a Hemingway como a un escritor innovador e importante, dejando a un lado su nivel de conocimiento de España y lo español, o su posible afiliación política en la contienda. La importancia de este escritor, reconoce Gullón, radica en la calidad de su estilo y en su manera de tratar dos de los grandes temas de la vida, el amor y la muerte. Según el crítico, son temas que Hemingway desarrolla en unas cuantas obras de una forma sumamente humana y auténtica.

En 1952 Francisco Ynduráin publicó en *Arbor* el artículo “La novela norteamericana en los últimos treinta años”, donde hizo hincapié en que ya era hora de que Europa tuviera en cuenta la literatura estadounidense, cada vez más difundida en el viejo continente y en la América Latina. Escribe sobre varios de los autores que componen la Generación Perdida, y Hemingway aparece entre ellos. Ynduráin reconoce, ya en 1952, la gran importancia del estilo del autor de *Death in the Afternoon*, no sólo por lo que es y por lo que es capaz de expresar, sino que también por lo que ha influido en la literatura norteamericana y europea. Comenta su estilo sobrio, que le recuerda al “mejor Baroja”, e identifica la muerte como el tema “obsesivo” de Hemingway, aunque también señala otros temas más generales de su obra, como son el sentido de la vida y los problemas de su generación. Achaca cierta falta de profundidad a sus personajes y resume el conjunto de la obra hemingwayana como “Sucesos, peregrinación sin reposo ni intimidad: he aquí el balance de casi toda la obra de este escritor” (1952a: 80).

Definidos así los temas, personajes y objetivos de la obra de Hemingway, Ynduráin repasa brevemente las principales obras del autor, insistiendo siempre en la primacía del tema de la muerte, especialmente en sus relatos ambientados en España:

Su curiosidad por España y lo español nace de que aquí descubrió una especial manera de considerar la muerte, de vivirla, si puede decirse. Y la novela de nuestra guerra, *For Whom the Bell Tolls*, más que una obra tendenciosa, que lo es hasta cierto punto, enfrenta al americano que se alista con los rojos con el sentido de su muerte antes que con el ideario político que ha ido a defender (1952a: 80).

Con esta afirmación invita a que los españoles consideren a esta polémica novela de Hemingway como una obra casi existencialista en vez de como un libro de propaganda política. Es una valoración muy importante para el año en que Ynduráin escribe y para el medio en el que se publica. *Arbor*, revista editada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, estaba ligada al Opus Dei, y sus colaboradores solían ser de un pensamiento más bien conservador. El hecho de que publicaran este juicio de Ynduráin es indicativo de la nueva apertura hacia las ideas del exterior que se abrió paso a lo largo de los años cincuenta.

El segundo estudio que Francisco Ynduráin dedica a Hemingway se centra en las obras que tienen a España como escenario, tal como indica el título: “España en la obra de Hemingway”.⁸⁴ El propósito del crítico está claramente explicado al principio del artículo:

Pretenden estas notas trazar en tono objetivo, y, hasta donde sea posible, desapasionado, el resultado de la experiencia española en la obra de Hemingway en cuanto le ha proporcionado material y fermento artístico. Apunta, pues, el estudio, examen mejor, al aspecto literario y, si en ocasiones se toca el político, sólo se hará porque así lo requiere la naturaleza misma de las obras

⁸⁴ Este artículo aparece en la revista *Universidad* de Zaragoza, y lleva la fecha de julio-diciembre 1952 (números 3-4 del año XXIX). Curiosamente, sin embargo, en su artículo Ynduráin menciona que Hemingway había vuelto a España “en el verano de 1953”, una referencia imposible de hacer si este artículo fue publicado en 1952. Este número de la revista literaria evidentemente salió mucho después de lo que se indica. Pero a pesar de ello, he decidido incluirlo aquí, como parte de este periodo, simplemente porque contribuye, como el artículo de Gullón, a la introducción de la obra de Hemingway en España. Pero es importante tener en cuenta el dato, porque es posible que la mencionada visita de Hemingway en 1953 creara una actitud más favorable acerca del autor. Así también puede que fuera más aceptable esta aproximación de Ynduráin.

consideradas. En modo alguno será esto algo como un pliego de cargos ni de descargos. Cuando se estime conveniente para los fines propuestos, dejaremos que los hechos hablen sencillamente. Sacrificaremos la tentadora posición polémica al relato escueto (1952b: 189).

El cuidado con el que Ynduráin explica sus objetivos hace que esta introducción parezca casi una justificación de su interés en el tema, y de su propósito de examinarlo en ese momento. Al referirse a la política y a su probable recurso a ella, el crítico reconoce la posible polémica en la que puede incurrir al hablar del autor y la Guerra Civil, y por este motivo intenta orientar la cuestión de Hemingway en España hacia un estudio puramente literario.

Ynduráin comienza su estudio con un repaso de la biografía del autor, y señala algunos rasgos de la novela norteamericana del siglo XX y los llamados “escritores broncos”. Observa que los frecuentes temas y personajes primitivos, heroicos, violentos y estoicos de sus obras contrastan con la literatura europea, que “parece mucho más cerebral y no tan impulsiva” (1952b: 191). Hemingway es uno de esos escritores broncos, cuya obra se limita a temas relacionados con la muerte y la naturaleza, y cuyo estilo de narrar excluye reflexiones filosóficas o divagaciones especulativas. Utiliza citas de Hemingway, tomadas de *Death in the Afternoon*,⁸⁵ para relatar su encuentro con España, e insiste en su reducida perspectiva acerca de la cultura española: “Fuera de los toros, Hemingway no ha visto, no se ha interesado por casi nada más, como no sea por el pueblo y por el paisaje. No esperéis de él que os hable de nuestra historia, de nuestro arte, del pensamiento o de la literatura. Su experiencia es voluntariamente limitada...” (1952b: 197). Aunque se muestra algo harto de esa obsesión de Hemingway, reconoce también su gran capacidad para describir los paisajes y lugares de España, y compara orgullosamente las ilustraciones de la península con las de otros países: “En otros libros,

⁸⁵ Ynduráin siempre utiliza los títulos originales para hablar de las obras de Hemingway, algo que parece indicar que el crítico leyó sus obras siempre en su versión original.

en páginas dedicadas a regiones de otros países, el relato se desustancia quizá, reducido a seco reportaje; no en las páginas donde cuenta su vagabundeo por tierras españolas” (1952b: 199). He aquí una de las primeras manifestaciones de orgullo por la predilección de Hemingway por España, algo que se hará con frecuencia en el futuro, pero que hasta este artículo de Ynduráin, no se había visto en la época de la posguerra.

Su valoración de *The Sun Also Rises* es mucho más positiva que las reseñas que aparecieron en 1946 y 1948, ya que, al igual que Gullón, Ynduráin reconoce que la historia narrada por Hemingway no es simplemente la de unos amigos que van a emborracharse en una gran fiesta exótica: “Si no se atiende a la ‘moralidad’ soterraña, la novela se queda reducida a una excursión de bebedores” (1952b: 201). Pero lo más interesante del estudio de Ynduráin son sin duda sus comentarios acerca de Hemingway en la Guerra Civil, y de la novela que desarrolla en ella. Con detenimiento y esmero describe la inclinación general de un gran número de escritores e intelectuales extranjeros hacia la causa republicana y de esta forma hace que la preferencia de Hemingway por la República parezca no sólo normal sino también un síntoma de los tiempos. También observa, citando al crítico norteamericano Carlos Baker, que aunque el novelista defendía la República, no compartía las ideas de los partidos que componían ese bando en la guerra. Cita una carta de Hemingway en la que éste explicaba que no pertenecía a ninguno de los partidos republicanos. Dice Hemingway: “no tenía partido, sino un profundo interés y amor por la República [...] Tenía y tengo en España muchos amigos en el otro lado. Quise escribir con verdad acerca de éstos también” (1952b: 204). Ynduráin cree que Hemingway compartía, al principio de la guerra, las ideas propagandísticas de la República (perceptibles en el documental *The Spanish Earth*), pero también señala que su obra teatral *The Fifth Column*, escrita en

plena guerra, es ya de una “intención mucho menos decidida en favor de los ‘leales’ [...] no hay, en verdad, una propaganda” (1952b: 205).

Viene a decir más o menos lo mismo acerca de *For Whom the Bell Tolls*. En su afán de ser objetivo, Ynduráin cita de nuevo a otros críticos foráneos, Edmund Wilson y Edwin Burgum, quienes difieren completamente en sus valoraciones acerca de esta obra bélica de Hemingway: el primero cree que en ella Hemingway se mostraba comunista; el segundo piensa que el autor era, a pesar de todo, fascista. El crítico español no apoya ninguna de estas dos opiniones, sino que insiste en que el objetivo de Hemingway al escribir su novela no era el de propagar una ideología. En su opinión, el autor quería presentar la Guerra Civil como una lucha entre individuos de un mismo pueblo, y no de unos cuantos partidos: “los valores humanos están por encima de las limitaciones de partido”, afirma (1952b: 207). Y, a fin de cuentas, lo más importante para Hemingway en éste y en todos sus libros es el tema de la muerte, asegura Ynduráin. Así el crítico concluye que más allá de cualquier significado político o ideológico, “el héroe de Hemingway es el vencedor de la muerte o del miedo a la muerte, y la guerra a que Jordán va es, en cuanto lucha de ideales, un pretexto; la razón última es la de afrontar la muerte” (1952b: 207). De esta forma, como hizo en su otro artículo de 1952, Ynduráin resta importancia a cualquier mensaje político que el lector pudiera buscar en esta novela ambientada en plena contienda nacional, desautorizando a los que hubieran querido rechazarla por su inclinación hacia uno de los dos bandos. Termina su artículo con estas reflexiones acerca de *For Whom the Bell Tolls*, que si bien no son un elogio de la obra, tampoco son una condena.

4.3.3. Voces desde el exilio

Aunque esta tesis se centra en la recepción de la narrativa de Hemingway dentro de la España del medio siglo, merece la pena comentar algunas opiniones acerca de su obra que se escribieron en el exilio. Arturo Barea publicó “Not Spain But Hemingway” en la revista *Horizon* en 1941, un artículo en el que hace una lectura concienzuda de *For Whom the Bell Tolls* y demuestra que la novela no proyecta la realidad de la Guerra Civil española. Si bien es una versión “sincera” de la idea que Hemingway tiene de la guerra, “as a novel about Spaniards and their war, it is unreal and, in the last analysis, deeply untruthful, though practically all the critics claim the contrary” (1965: 198).⁸⁶ Detalla los diferentes errores de la novela, que abarcan desde la elección del escenario hasta la creación de personajes no sólo inverosímiles sino también prácticamente imposibles, pues hacen o dicen cosas que un español nunca podría hacer o decir. También critica el lenguaje de la novela: “[Hemingway] invents an artificial and pompous English which contains many un-English words and constructions, most of which cannot even be admitted as literal translations of the original Spanish” (1965: 206).⁸⁷ Lo más hiriente de su comentario, sin embargo, es su explicación de por qué Hemingway fracasó con esta novela. Asegura que, aunque el autor había estado mucho en España, nunca comprendió a los españoles ni compartió su sufrimiento en la guerra, por lo que no pudo hacer otra cosa que inventar una versión falaz de lo que sólo observó pero nunca vivió: “Thus the inner failure of Hemingway’s novel —its failure to render the reality of the Spanish War in imaginative writing— seems to me to stem from the fact that he was always a spectator who wanted to be an actor and who wanted to write

⁸⁶ “Como novela sobre los españoles y su guerra, es irreal y, en último término, profundamente falsa, aunque prácticamente todos los críticos dicen lo contrario”.

⁸⁷ “Hemingway inventa un inglés artificial y pomposo que contiene muchas palabras y construcciones no inglesas, la mayoría de las cuales no puede ser admitida como traducciones literales del original en español”.

as if he were an actor” (1965: 209-210).⁸⁸ La novela no es España, sino Hemingway, como dice el título del artículo; una España que Hemingway ingenió y que sólo él conoce.

En 1944 Francisco Ayala publicó un libro de ensayos que tituló *Histrionismo y representación*, y en un capítulo titulado “La excentricidad hispana” habla de la leyenda negra y de la imagen que los extranjeros tienen de España. Utiliza *For Whom the Bell Tolls* para ofrecer un ejemplo de cómo una obra puede difundir y mantener una realidad deformada de España en el extranjero. Sin entrar en detalles de la trama como hizo Barea, Ayala lamenta lo que la novela representa, esto es, una imagen “pintoresca” y “tenebrosa” de España. Lo más deplorable de la obra no es, para Ayala, la inexactitud de los detalles ni la deformación de la realidad; lo más lamentable es que “arroja una visión esencialmente —y no accidentalmente— falsa, o mejor dicho, falsificada, mistificada, retorcida y fraguada de España; una visión en la que se combinan los colorines de la ‘España de pandereta’ con los tintes sombríos de la ‘España negra’” (1944: 183-184). Los personajes, además, son del género de “españolada”. Según el escritor español el libro es “de escaso significado literario”, y sólo continúa y divulga la incompreensión del mundo hacia la historia y el carácter españoles.

Estas lacerantes opiniones de dos escritores republicanos en el exilio demuestran que la novela de Hemingway sobre la Guerra Civil no tuvo una buena recepción en la España “peregrina”. Los juicios de estos dos contrastan con la más compasiva valoración de Ynduráin. Si bien este crítico comentó la novela unos años más tarde y reconoció problemas e incongruencias en la narración, también insistió en otra lectura, una que permitiera que el lector pasara por alto los errores de Hemingway y apreciara los temas subyacentes a la trama, estos son, el amor y la muerte. La actitud de Ynduráin

⁸⁸ “Así, el fallo interno de la novela de Hemingway —su incapacidad para ilustrar la realidad de la Guerra española en una escritura imaginativa— me parece que procede del hecho de que él siempre fue un espectador que quiso ser actor y que quiso escribir como si hubiera sido actor”.

es representativa de la de varios críticos dentro de España. Como se verá más adelante en el análisis de la crítica del siguiente periodo, éstos no concedieron mucha importancia a los desatinos que apreciaron en esta novela, y algunos de ellos incluso valoraron otros aspectos de ella. Pero para los que habían perdido su patria a causa de la guerra, era más difícil perdonar o comprender la visión “deformada” de la contienda que, en su opinión, Hemingway ofrecía. También ocurrió algo parecido dentro de España: aunque el autor de *In Our Time* había apoyado y defendido la República durante la guerra, este hecho no ayudó a que su obra fuera recibida más favorablemente por los críticos o revistas españolas más alejadas del Régimen. Paradójicamente, fueron los medios más cercanos al Gobierno de Franco los que estaban más abiertos a la obra y persona de Hemingway. Los ejemplos comentados en estas páginas demuestran ya esta tendencia. Gullón escribió en *Ínsula*, una de las revistas más independientes de la época, y fue uno de los críticos que manifestó cierta oposición al Régimen. Si bien alabó varias obras de Hemingway, rechazó sin vacilar *For Whom the Bell Tolls*, como también hicieron los republicanos exiliados. Ynduráin, de pensamiento más tradicional y conservador y ligado a entidades del Gobierno, hizo un esfuerzo por entender las intenciones de Hemingway en su novela sobre la Guerra Civil, obra que si bien no estaba al favor del ejército sublevado, tampoco tomaba una posición definitiva a favor de la República.

* * *

El periodo 1940-1952 presenta muchos cambios en la relación entre Hemingway y España: aunque estos años empezaron con el rechazo oficial a su obra, terminaron con una invitación a su lectura. El hecho de que aparecieran cuatro obras suyas precisamente en los años de importantes negociaciones entre políticos españoles y norteamericanos para restablecer las relaciones diplomáticas entre ambos países, apoya

la tesis de Douglas LaPrade expuesta anteriormente. Ésta es, que entre las muchas tácticas empleadas para conseguir aliados en los años posteriores al conflicto mundial, el Gobierno español utilizó la publicación de algunas obras de Hemingway (y de otros autores norteamericanos) para aparentar estar abierto a Estados Unidos y a sus ideas. Pero, aunque los censores del Gobierno demostraron cierta tolerancia y una actitud abierta hacia la narrativa de Hemingway, continuaban revisando todos los libros propuestos para publicación, y denegaban sin dudar cualquiera de ellos que pudiera resultar inadecuado para los lectores españoles de esta época. Aunque en un principio parecía que los críticos no estaban todavía dispuestos a aceptar la obra del que algunos consideraban un fanfarrón de allende el Atlántico, que se había atrevido a entrometerse en la vida española y a interpretarla a su manera, también al final de esta época empezó a extenderse la idea de la importancia de Hemingway como escritor, idea que se confirmaría en los siguientes años con el otorgamiento de los premios Pulitzer y Nobel.

En fin, la progresiva apertura política del Gobierno implicó una apertura cultural y literaria paralela, y la más positiva valoración de la obra de Hemingway que se percibe en 1951 y 1952 es, en parte, una consecuencia de la mayor libertad de expresión que había en esos años. Los críticos Ricardo Gullón y Francisco Ynduráin advirtieron la importancia de las letras norteamericanas, y parecieron presentir el hecho de que la obra de Hemingway habría de publicarse, tarde o temprano, y con regularidad, en España. Fueron los primeros en considerar su obra con seriedad y detenimiento, sin entrar en cuestiones ajenas a la literatura, como la de si Hemingway realmente conocía España, y así fueron preparando a los lectores españoles para leer y apreciar la narrativa del autor norteamericano. Los artículos de estos dos críticos proporcionaron, en suma,

una visión positiva de la obra del famoso escritor, una obra que se propagaría por España sobre todo en el siguiente periodo.⁸⁹

⁸⁹ De todas formas, Hemingway siempre mantuvo algunos adversarios en el mundo de la literatura española, fuera por sus narraciones sobre los toros o la Guerra Civil, por su personalidad imponente o por una simple diferencia de gustos literarios. En los primeros años del decenio de 1950 esa antipatía todavía no era muy notable, y más que nada su existencia se advierte por la ausencia de interés en su obra. En *Índice* apareció un comentario un poco sarcástico en 1951 que informaba de una entrevista con Hemingway recientemente publicada en el extranjero. El breve comentario se titula “Hemingway da curiosos consejos a los novelistas”, y el periodista anónimo cita los requisitos que Hemingway dio para ser un buen escritor: “ser un buen cazador, un buen boxeador y un gran bebedor”, además de vivir en París y aprender de museos y no de libros. Presenta a Hemingway como alguien presumido, que se considera el mejor y que desprecia la educación formal de otros escritores. La noticia aparece en la revista como una anécdota sin importancia, y realmente no la tiene, pero sirve para mostrar cómo seguía vigente la típica idea de Hemingway como un gran vividor, pero no como un escritor cuya obra mereciera la pena conocer.

CAPÍTULO CINCO

EL TERCER PERIODO: 1953-1961

Las creaciones literarias constituyen el mejor elemento de relaciones entre pueblos y culturas diferentes [...] su mensaje llega a todos los rincones y predispone a los individuos a un esfuerzo de comprensión que abre nuevos cauces a las buenas relaciones entre los países...

- EL NO-DO, 1958

1953 fue un año importante para las nuevas relaciones políticas entre el Gobierno español y el norteamericano, y también lo fue para la relación entre Hemingway y España. Mientras los dirigentes gubernamentales de ambos países firmaban un acuerdo defensivo y económico para formalizar su nueva alianza política, el autor de *Death in the Afternoon* volvió a visitar España después de casi quince años de ausencia. Se le podía ver de nuevo en las plazas de toros de los pueblos y las ciudades españolas, y su imagen también empezó a aparecer con más frecuencia en los medios de comunicación de la época. Aunque se seguía representándole en sus lugares preferidos y hablando de sus últimas aventuras, también comenzaron a aparecer, a partir de 1953, abundantes comentarios críticos acerca de sus obras y de su técnica narrativa. El otorgamiento del Nobel a Hemingway y la aparición de traducciones de novelas como *El viejo y el mar* y *Adiós a las armas*, o de colecciones de cuentos como *Las nieves de Kilimanjaro* y *Los asesinos*, animaron a que los críticos del momento tomaran interés en el escritor, lo que hizo que su obra fuera cada vez más conocida en el país. Los jóvenes escritores también se interesaron por la narrativa de Hemingway y sus contemporáneos, y varias obras de este periodo recuerdan a la famosa técnica y temática hemingwayana. En este capítulo describiré la presencia del autor norteamericano en España entre los años 1953 y 1961, así como la situación política, cultural y literaria del momento. También comentaré, dentro de este contexto, las traducciones de su narrativa que aparecieron a lo largo del decenio. La recepción de su obra literaria por parte de los críticos y escritores de estos años será comentada en los capítulos restantes de la tesis.

5.1. La presencia de Hemingway en España

En el libro *The Dangerous Summer* Hemingway cuenta cómo cruzó la frontera española en el verano de 1953 para volver al país extranjero que más amaba. Relata su

alegría al comprobar que los oficiales no sólo permitieron su entrada en el país, sino que también le saludaron con amabilidad al reconocer su nombre. Hizo el viaje discretamente, sin llamar la atención ni hacer declaraciones de ningún tipo. Su principal interés era, como es de suponer, asistir a las fiestas de San Fermín y a las corridas de Madrid, además de interesarse por cómo se encontraban sus amigos y visitar el país que tanto quería. Fue muy bien recibido, y así comenzó otra serie de viajes que llevó a cabo en 1954, 1956, 1959 y 1960.

Al estar más presente físicamente en España, Hemingway apareció repetidas veces en las noticias del momento, en muchas ocasiones por razones no relacionadas con su literatura. Entre sus visitas de 1953 y 1954 el autor viajó a África, donde sufrió dos accidentes de avión y, durante unas horas, el mundo entero le dio por muerto. En España no llegaron a escribir ninguna necrológica, pero sí se comentó lo ocurrido. A finales de octubre de 1954 se anunció que Hemingway había ganado el premio Nobel, y esta noticia provocó la publicación de muchos artículos críticos sobre su obra, además de unos reportajes biográficos. Su viaje de 1956 incluyó una visita a Baroja, cuando éste agonizaba, y a cuyo entierro asistió poco después, un acontecimiento que también recibió mucha atención en la prensa. En 1959 siguió a los toreros Antonio Ordóñez y Luis Miguel Dominguín durante todo el verano, recogiendo información para su reportaje *The Dangerous Summer*, que se publicó un año después en la revista *Life*. Su imagen apareció repetidas veces en los medios de comunicación de aquel verano. Además del interés general que su figura siempre despertó en las muchas ciudades que visitaba, dos sucesos que le ocurrieron ese año provocaron también varios comentarios en la prensa. El primero, el robo de nueve mil pesetas de su bolsillo mientras presenciaba una corrida en la plaza de toros de Murcia, y el segundo, el anuncio prematuro de su muerte en la plaza de toros de Málaga. Ese mismo año el escritor

estadounidense también estableció, en colaboración con el diario *Pueblo*, el premio Hemingway para periodistas, el cual llegó a tener la exigua duración de un año. La publicación del artículo taurino en *Life* causó todo tipo de reacciones entre los lectores y aficionados a los toros, y su discusión ocupó un lugar importante en la prensa del otoño de 1960. Como es bien sabido, Hemingway se suicidó en Ketchum, Idaho, el día 2 de julio de 1961. Unos días antes el autor anuló la reserva que había realizado en un hotel de Pamplona para asistir una vez más a las fiestas de aquella ciudad. Hubiera sido su decimonoveno viaje a España.

Todos estos viajes y noticias ayudaron a extender el nombre y la fama de Hemingway por el país, especialmente después de que el autor hubiese ganado el premio Nobel en 1954. Pero sin duda alguna, sus visitas y su leyenda, conocida en todo el mundo, causaron que fuera más famoso en España por sus aventuras que por su literatura. Dentro del país, dos “aventuras” en particular influyeron en la opinión de algunos españoles sobre Hemingway: sus andanzas por los cosos taurinos y sus correrías durante la Guerra Civil. Aunque ganó muchos amigos en las plazas de todo el país, también provocó el resentimiento entre aquellos que dudaban de su conocimiento del tema, y que por ello tenían en poca estima sus libros acerca de la fiesta nacional. Asimismo, su lealtad al bando republicano fue inevitablemente una de las razones que explica por qué su obra tardó varios años en traducirse durante la época franquista, si bien es verdad que el contenido de muchos de sus libros también propició su censura. Su inclinación por el bando republicano durante la guerra fue posteriormente “perdonada” u “olvidada” de alguna forma por el Gobierno al permitir que sus obras se publicaran en España. No obstante, algunas personas, con independencia de su filiación política, no le aceptaron nunca.

Resulta imposible estudiar la recepción y repercusión de la obra de Hemingway en España sin tener en cuenta tanto su presencia física en el país (especialmente en este periodo) como el mito que lo rodeó desde el primer momento. Por mucho que se intente, no puede separarse del todo la reacción que los lectores y críticos españoles tuvieron ante su obra, de su conocimiento previo del célebre escritor y aficionado a los toros. Carlos G. Reigosa resume de forma muy juiciosa esta dificultad: “queda claro que la influencia de Hemingway hay que verla en una doble dimensión: la influencia directa de su obra y la influencia del escritor como personaje público” (2001b: 20). Pero hay que ir más lejos y reconocer cómo estas dos dimensiones se entrelazan y, como consecuencia, no se puede estudiar la “influencia directa” de su obra sin considerar también la visión que la sociedad mantenía del escritor como “personaje público”. Por eso tendré en cuenta, a lo largo de esta tesis, los dos aspectos de su figura, el popular y el literario, si bien intento sobre todo centrarme en el segundo.

5.2. El contexto histórico-literario

5.2.1. La apertura política y cultural

Como se ha visto en el capítulo cuatro, los últimos años del decenio de los cuarenta y los primeros años de los cincuenta se caracterizan por la progresiva apertura política del Gobierno de Franco, un proceso que culminó en 1955 con el ingreso de España en las Naciones Unidas, pero que puede decirse que tuvo su momento decisivo en 1953. En septiembre de ese año España firmó el Pacto de Madrid con Estados Unidos, que consistía en un acuerdo defensivo, un acuerdo de ayuda económica y un pacto mutuo de defensa. El historiador Paul Preston asegura que el acuerdo favoreció sobre todo al Gobierno norteamericano y que Franco había tenido que ceder a algunas de sus demandas para poder lograr la importante alianza política con Estados Unidos

(1994: 774-775). Pero aunque España no se benefició de ese acuerdo tanto como esperaba, su firma marcó un momento crucial en la política de la posguerra española: “Spanish-U.S. relations had been defrosted, and with them, relations between Spain and much of the Western World” (Schulte, 1968: 32).⁹⁰ Las nuevas relaciones con países democráticos trajeron consigo el fin de la autarquía política-económica, y así en los años cincuenta España empezó a evolucionar hacia una economía y sociedad capitalista. También en diciembre de 1953 el Vaticano firmó un concordato con el Gobierno español que otorgó a Franco la Suprema Orden de Cristo y reconoció a España como a un estado nacional-católico (Preston, 1994: 773). La declaración de la Santa Sede ayudó, asimismo, a promover que el Gobierno español fuera reconocido por otros países occidentales. Así, en los años cincuenta Franco empezó a gozar del apoyo, aunque en muchos casos poco entusiasta, de la comunidad internacional.

No obstante, mientras el Gobierno mejoraba sus relaciones con el exterior, surgían cada vez más problemas en el interior: huelgas, desempleo, la masiva emigración de la población rural a las ciudades en busca de trabajo, la crisis universitaria. A su vez, la mayor comunicación con el exterior, los turistas extranjeros que empezaban a visitar España, el cine y otros medios ofrecieron a los españoles la oportunidad de ver cómo se vivía al otro lado de los pirineos, y así los ciudadanos se dieron cuenta del atraso en que se hallaba el país, y su descontento pesaba sobre el Régimen. Mientras que los mayores, con el recuerdo todavía reciente de los sangrientos años de la Guerra Civil, no solían mostrar su oposición a las normas y prácticas del Gobierno, los jóvenes, libres de las pesadillas de sus padres, lucharon por conseguir más libertades y oportunidades para los ciudadanos. Así, en esta época aumentó el número de intelectuales no comprometidos con la ideología franquista, que cuestionaron lo

⁹⁰ “Las relaciones entre España y Estados Unidos se habían descongelado, y con ellas, las relaciones entre España y gran parte del mundo occidental”.

establecido y se preocuparon por los problemas reales que sufría el país. Esto fue, evidentemente, en la medida de lo posible, puesto que los censores seguían trabajando y haciendo difícil las publicaciones de artículos y libros de muchos escritores.

Las revistas literarias y culturales de la época ilustran la cada vez más abierta actitud del Gobierno franquista hacia el exterior y el creciente interés del público por conocer otras culturas. Abundan artículos sobre artistas, filósofos, escritores y actores extranjeros, y reportajes sobre ciudades y países lejanos. Esta información, no obstante, estaba todavía controlada por el Régimen, y aunque en los años cincuenta los españoles recibían más noticias del exterior que en el decenio anterior, todavía fueron noticias seleccionadas y juzgadas anteriormente para determinar su aceptabilidad. Además, la profusión de información sobre otros países servía para distraer a los ciudadanos de la realidad de España, y en los diarios casi no aparecían noticias sobre los problemas que atosigaban a la sociedad española. Pero, a pesar del rigor de la censura, la literatura, el cine, la filosofía, el arte, la ciencia y otras disciplinas se beneficiaron de la progresiva apertura del país y de las mejores relaciones del Gobierno español con las naciones extranjeras. Dicha apertura permitió que la vida cultural de España progresara, y motivó a los intelectuales a ponerse a la altura de otros países occidentales.

Estados Unidos, aliado “oficial” de España desde 1953, era un país de enorme interés para los españoles, como también lo era para los ciudadanos de otros muchos países europeos, ansiosos por conocer la nación que crecía al otro lado del Atlántico. Noticias y artículos sobre su política, cine, costumbres cotidianas, literatura, geografía y temas similares aparecieron con frecuencia en los medios de comunicación, y se organizaron actos culturales que muchas veces fueron apoyados por entidades oficiales. Como describe María-Elena Bravo, en estos años:

La Casa Americana, dependiente de la Embajada en Madrid, ampliaría su biblioteca y organizaría cursillos y conferencias dedicados a temas literarios. Otro tanto ocurrió en los Institutos de Estudios Norteamericanos en Barcelona, Sevilla y Bilbao. La Universidad de Salamanca inició, en 1952, la Licenciatura en Filología inglesa. Madrid siguió inmediatamente. Las conferencias sobre temas norteamericanos (Ynduráin, Castellet...) se hicieron frecuentes en Ateneos y centros culturales. Se estrenaron obras de O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, Thornton Wilder... (1985: 92).

Para los jóvenes que habían sufrido la Guerra Civil y vivido el aislamiento de la posguerra, Estados Unidos era un país por descubrir, y fue en los años cincuenta cuando se empezaron a conocer detalles de la vida norteamericana, y cuando comenzaron a aparecer en España productos e imágenes de esa nueva y lejana cultura.

La naturaleza de este estudio no exige ni permite que se analicen todos los detalles de la situación política y cultural en la España de este periodo, una tarea que me llevaría lejos de los propósitos de este trabajo. Lo que resulta provechoso para los fines de este estudio es el hecho de que las relaciones entre España y el país natal de Ernest Hemingway se normalizaran formalmente en 1953, y que el Gobierno de Franco lograra salir del aislamiento internacional que había amenazado el futuro de su Régimen en los años cuarenta. Estas nuevas relaciones con países democráticos y el creciente descontento de los ciudadanos dentro de España ocasionaron que el Gobierno concediera mayores libertades al pueblo español, y ayudaron a fortalecer los movimientos progresistas en el país. El más fácil acceso a las obras de Hemingway y su recepción positiva por los lectores dependía, en parte, de esa continua apertura de España hacia Estados Unidos y los países occidentales en general.

5.2.2. La literatura española y extranjera

A pesar de la mediocridad general de la novela española en la década inmediata a la Guerra Civil, algunos escritores (Cela, Delibes, Laforet) intentaron buscar nuevas técnicas literarias que permitieran no sólo la publicación sin censura de novelas sobre la realidad del momento, sino que también impulsaran la muy necesaria renovación del género. Estos esfuerzos tuvieron su desenlace en la década de los años cincuenta, cuando había, según el crítico Sanz Villanueva, un “resurgimiento” en la novela, debido sobre todo a dos causas: “condicionamientos extraliterarios político-culturales y la aparición de una nueva promoción de escritores marcados por el hecho generacional de no haber participado de forma activa en la guerra” (1980: 59). Los factores extraliterarios son fundamentalmente los políticos, económicos y sociales que ya he comentado en el apartado anterior, y los jóvenes escritores a los que el crítico se refiere son los de la llamada “Generación del Medio Siglo”.

Aunque estos autores escribieron novelas y cuentos de índole variada, les unía, por una parte, el hecho de haber vivido la guerra siendo niños, y, por otra, un deseo común de renovar la narrativa española del momento, incorporando técnicas aprendidas del extranjero. Como “niños de la guerra”, su educación primaria fue interrumpida por la violencia de la Guerra Civil, y su formación académica y literaria en los años cuarenta fue pésima. Las asignaturas del colegio y de la Universidad estaban impregnadas de ideología triunfalista y nacionalista y de valores que les parecían vacíos de todo sentido real. Lo que aprendieron en las clases o leyeron en los periódicos no se correspondía con lo que veían en las calles o experimentaban en la vida diaria, y por eso se sentían totalmente desvinculados de sus contemporáneos, que parecían satisfechos de vivir en conformidad con el ideario franquista. De ahí su deseo de encontrar una manera de expresar, sin problemas de censura, la realidad que les oprimía, y su común

interés por distanciarse de la literatura conformista e insustancial publicada en los años cuarenta. Como certifica el escritor Juan Goytisolo, los autores de los años cincuenta rompieron “brutalmente con el conformismo social, político, religioso y moral común a los escritores de la postguerra” (Gil Casado, 1975: 117).

Pero si bien se distanciaron de la literatura que escribieron sus predecesores inmediatos, los jóvenes novelistas del medio siglo no se alejaron de la tradición literaria española. Admiraron a la Generación del 98 (especialmente a Baroja) y a los autores del nuevo romanticismo de los años anteriores a la Guerra Civil (Gil Casado, 1975: 137). Al no querer seguir la literatura acomodaticia del decenio anterior, estos jóvenes continuaron el proceso de renovación de la narrativa realista que algunos autores habían comenzado en los años cuarenta, y también incorporaron nuevas técnicas y temas aprendidos de autores extranjeros. El tremendismo como técnica literaria se agotó enseguida, y los autores del medio siglo introdujeron otras posibilidades en su lugar: “A ese procedimiento [el tremendismo] habría venido a sustituir el más sutil del objetivismo en los años cincuenta, como más eficaz arma de combate contra los rigores censorios” (Soldevila, 1980: 121).

Aunque se suele calificar a la novela española de esta época de “social”, algunos críticos matizan esta adjetivación. Gil Casado insiste en que una novela sólo es social cuando representa la injusticia en una sociedad con el propósito de criticarla y proponer cambios para mejorar la situación narrada. Con esta definición, autores como Ignacio Aldecoa y Rafael Sánchez Ferlosio quedan fuera del grupo, ya que si bien sus obras tratan de temas de la sociedad, no constituyen una condena directa de la situación, ni contienen una propuesta clara para arreglar los problemas de España. Un gran número de críticos, por lo tanto, coincide en señalar dos tendencias en la novela de este decenio, en palabras de Sanz Villanueva, “la neorrealista y la propiamente crítico-social”. Se

observa que “la primera supone un inicial paso, una forma atenuada de la segunda” (1980: 120-121). Los críticos suelen llamar “neorrealistas” a escritores como Aldecoa, Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos y Carmen Martín Gaité, mientras que designan a Juan Goytisolo, Juan García Hortelano, Jesús López Pacheco, Armando López Salinas, etc., como autores de una novela social. La principal diferencia entre las obras de estos dos grupos de escritores es su nivel de compromiso social. Aunque todos escribieron sobre la sociedad española del momento, al primer grupo le faltaba la intención crítica y denunciadora del segundo. Los neorrealistas publicaron obras testimoniales de la situación de los españoles, pero sin censurar dicha situación. Entre estos autores había también una mayor preocupación estética y un mayor interés por las innovaciones técnicas que en el segundo grupo, aunque escritores como los hermanos Goytisolo o García Hortelano también cuidaron el estilo y buscaron nuevos caminos para la novela española. No obstante, entre los escritores de esta última tendencia, la crítica social solía tener mayor importancia que el valor artístico de la obra.

Pero, independientemente de si los autores de esta promoción escribieran o no con una pretensión claramente denunciadora, a todos ellos les interesaba revelar en sus narraciones una misma cosa, la verdad de España: “lo que distingue más hondamente a los novelistas sociales [...] es un invencible propósito de veracidad testimonial, el empeño de no incurrir en falseamiento alguno acerca del estado de su pueblo” (Sobejano, 1975: 307). Para lograr esa fidelidad testimonial, los autores solían utilizar el objetivismo como técnica literaria, puesto que les permitió transmitir, sin comentarios ni embellecimientos, la realidad del país. A la vez dicha técnica les ayudó a evitar problemas con los censores, ya que el autor no juzgaba ni a los personajes ni las situaciones narradas, sino que intentaba reproducir las escenas tal como sucederían en la vida real. Así el autor era un “registrador de hechos, de ambientes y de psicologías [...]

de grabado magnetofónico. El arte reside en la elección de las escenas, de los tipos, sobre todo, en el montaje” (Asís Garrote, 1996: 30). Aunque en muchos libros no había una clara condena de la situación descrita, esa selección cuidadosa de personajes, diálogos y sucesos muchas veces traía consigo una crítica implícita de la realidad representada.

Los temas de las novelas y cuentos de esta generación, si de la tendencia neorrealista o de la social, tenían que ver con la realidad cotidiana de los españoles: de los obreros o de los burgueses, de la ciudad o del campo, de los grandes o pequeños oficios, del recuerdo de la Guerra Civil o de sus consecuencias en la época posterior. La soledad y la inutilidad son sentimientos repetidos en los personajes, que en muchos casos son arquetipos, representativos de una colectividad particular. Para captar los detalles de la realidad vivida por los personajes, el espacio y el tiempo de los relatos suelen ser muy reducidos. Así hay novelas que se limitan a contar lo que pasa en un día en un taxi de Barcelona (*La ciudad amarilla*), o un día bochornoso en un cuartel de la Guardia Civil (*El fulgor y la sangre*), una tarde al lado del río Jarama (*El Jarama*), un día en las fiestas de un pueblo castellano (*Los clarines del miedo*), etc. También, en su afán de captar los detalles de un momento preciso o de un instante en la vida de los personajes, los autores utilizan un estilo sencillo y directo, casi periodístico, que ayuda a transmitir la impresión de objetividad, como si la voz del narrador fuera una cámara cinematográfica que graba y remite las imágenes de una escena mientras va sucediendo.

Las nuevas técnicas y temas que este grupo de escritores introduce en la novela española del decenio de 1950 procedían, en gran parte, de sus lecturas asiduas de los autores extranjeros, sobre todo del existencialismo francés, del neorrealismo italiano y de la novela norteamericana. Los jóvenes aspirantes a escritores compartieron y dialogaron sobre las novelas de los grandes autores del mundo que poco a poco llegaron

a sus manos. Aún era difícil encontrar las obras de muchos autores extranjeros puesto que, a pesar de la creciente tolerancia del Régimen, muchas de ellas todavía no fueron permitidas por los censores. Circulaban ediciones latinoamericanas, o incluso francesas, italianas, e inglesas para aquellos que pudieron entenderlas. Como recuerda la narradora Carmen Martín Gaité:

Por libre, por separado y casi siempre por casualidad, fuimos tomando contacto los amigos de entonces, según iba pudiendo ser, con Sartre, con Hemingway, con Pavese, con Truman Capote, con Italo Calvino, con Tennessee Williams, con Camus, con Dos Passos, con Kafka, con Priestley, con Joyce, con Ciro Alegría. Las voces desparejadas y lejanas de aquellos escritores eran como un rescoldo en torno al cual necesitábamos agruparnos para enlazar con algo, para no sentir que se partía de cero... (1971: 9).

Los libros extranjeros constituían, por una parte, nuevas voces que les transmitían a los autores españoles pensamientos, imágenes, aventuras, desgracias, personajes, escenas de la realidad vivida y novelada lejos de España, una realidad totalmente desconocida por muchos de estos jóvenes cuyos primeros recuerdos eran de la Guerra Civil. Por otra parte, las novelas y los cuentos de estos “maestros” constituían lecciones en el arte de novelar, ya que les sugirieron nuevas maneras de narrar y diferentes formas de acercarse a las escenas que querían representar.

Las narraciones de la Generación Perdida fueron especialmente apreciadas por los jóvenes escritores españoles: admiraron el objetivismo y el estilo directo empleado en sus relatos; les atraía su voluntad de tratar los temas y personajes más vulgares y primitivos; coincidían con su visión del mundo y su actitud ante la realidad del siglo XX.⁹¹ En la cuarta parte de esta tesis se estudiará la huella que la novela

⁹¹ El artículo de Ismael Moreno de Páramo, “Norteamérica no ocupa el centro de la novela” (publicado en *Correo Literario* en junio de 1953), da testimonio de la gran presencia de la narrativa norteamericana en las revistas literarias de aquellos años. El crítico se queja de “la excesiva y excluyente apreciación que se le ha dado” a la novelística estadounidense (nombra específicamente a Faulkner, Dos Passos, Steinbeck y Hemingway, y da ejemplos de sus sobrevaloradas obras), y defiende la narrativa

norteamericana, concretamente la de Hemingway, ha dejado en la narrativa española del medio siglo, pero es importante tener ya este hecho en mente, porque la receptividad de este joven grupo hacia la literatura extranjera marcó de una forma decisiva las obras que ellos escribieron, y el momento histórico determinó en buena parte ese acogimiento tan entusiasta de su obra. Después de la Guerra Civil y la autarquía de los años cuarenta, los jóvenes del país anhelaban descubrir el mundo, saber la verdad sobre las cosas, conocer a otras gentes y sus ideas. Coincidió, además, que mientras ellos maduraban, la dictadura relajaba algunas de sus prácticas y leyes, lo cual les permitió leer más noticias sobre el extranjero, ver películas de otros países, descubrir autores antes prohibidos, incluso viajar a ciudades lejanas. Todos los factores políticos, sociales y literarios expuestos en estas páginas constituyeron un horizonte de expectativas oportuno para la recepción de las obras de la Generación Perdida y, como demostraré más adelante, de las del escritor Ernest Hemingway.

5.3. La obra de Hemingway en los años cincuenta

5.3.1. Hemingway, traducido

En 1954, Enrique Warleta Fernández publicó en la revista *Índice* un breve artículo titulado “Hemingway, traducido”, en el que comenta el impresionante número de traducciones de las obras del autor norteamericano que se habían hecho en todo el mundo. Reseña una lista de dieciséis países y el número de traducciones que se habían publicado en ellos durante los años 1948-1952, periodo al final del cual Hemingway publicó su novela más famosa, *The Old Man and the Sea*, pero en el que todavía no había ganado el premio Nobel. Entre todos los países considerados, Alemania se

européa ante ella. Su protesta confirma la vigencia de la literatura norteamericana en esta época, a la vez que demuestra que no todos compartían los mismos gustos literarios. En noviembre de 1953, en esta misma revista, Edmundo Meouchi publicó una respuesta al artículo de Moreno de Páramo, en el que defendía la narrativa estadounidense y reprendía la actitud exagerada de éste.

destaca por sus doce traducciones, seguida de Francia y Noruega con siete.⁹² Curiosamente, España no figura entre los países considerados, y el autor no ofrece ninguna explicación de su ausencia. La exclusión llama la atención, puesto que el artículo incluye casi todos los demás países europeos, y se echa en falta información sobre España. También es verdad que no había mucha información que ofrecer, ya que la única traducción de Hemingway publicada en el país durante esos cinco años fue la de *The Sun Also Rises* en 1948. Asimismo, como Warleta Fernández viene a decir, Hemingway no era conocido en el país por sus obras, sino por su afición a los toros. Con su breve comentario este crítico quiere dar a conocer el éxito de la narrativa de Hemingway en el mundo y, de esta manera, promociona la traducción y publicación de sus obras en España. Después de detallar los libros traducidos en aquellos años, declara: “podemos afirmar que Hemingway es uno de los cien autores más traducidos en estos años; lo cual es una buena marca”. La aparición de este artículo en 1954, seis años después de la última publicación del norteamericano en España, señala el renovado interés por la literatura de Hemingway que había comenzado a finales de los años cuarenta, y que se va a retomar en el siguiente decenio.

Varios factores parecen haber contribuido a la más regular publicación de la narrativa de Hemingway en España en el decenio de 1950, y a los cuantiosos artículos (literarios y de sociedad) sobre el autor que aparecieron en la prensa española a partir de 1953. El enorme éxito de *The Old Man and the Sea* tras su publicación en Estados Unidos en 1952 seguramente motivó a los críticos y a los lectores para saber más sobre el autor y a conocer, cuando menos, esta obra sobre el viejo pescador cubano. Su publicación en el diario *El Alcázar* entre noviembre y diciembre de 1954 no sólo

⁹² Los otros países son: Japón e Yugoslavia con cinco traducciones; Dinamarca, Italia y Suiza con cuatro; los Países Bajos y Suecia con tres; Argentina, Finlandia y Grecia con dos; Checoslovaquia, Polonia y Turquía con uno. El autor hace hincapié en que sólo incluye las traducciones publicadas entre los años 1948-1952.

divulgó este libro a un público más amplio, sino que también fue como una señal de que la narrativa de Hemingway había sido aceptada por el Régimen y, por tanto, que se podían publicar sus obras. Asimismo, los premios Pulitzer y Nobel le otorgaron a Hemingway reconocimiento internacional no sólo por la belleza e interés de su más reciente novela, sino también, por extensión, por el valor de todo su trabajo literario. Otro factor importante para la creciente fama de Hemingway en España en esa época fue su regreso al país en 1953, y los sucesivos viajes que hizo hasta su muerte en 1961.

La nueva situación política que se acaba de repasar también parece haber influido en la publicación más frecuente de las obras de Hemingway. Douglas LaPrade no duda en respaldar esta posibilidad: “El tratado entre los dos países en 1953 fue probablemente tan responsable como el premio Nobel de Hemingway en 1954 para el comienzo de la publicación regular en España de sus obras en 1955” (1991: 9). Sin las buenas relaciones entre Estados Unidos y España, es probable que la obra de Hemingway no hubiera estado tan disponible en los años cincuenta y, por tanto, su recepción se hubiera producido mucho más tarde. Del mismo modo, sin el premio Nobel, es posible que su reputación literaria no se hubiera extendido con tanta celeridad.⁹³ Las otras publicaciones de su obra en 1946 y 1948 no contaron con el apoyo crítico que tenían las de los años cincuenta, y este hecho seguramente contribuyó a que aquellas publicaciones no llegaran a ser conocidas por muchos lectores. Asimismo, el nombre de Hemingway en el decenio de 1940 no aparecía casi nunca en la prensa, mientras que, a partir de 1953, su nombre e imagen se repetían muchas veces en los medios de comunicación españoles por razones literarias y sociales. LaPrade comenta este hecho: “It is a curious paradox that, while Franco’s bureaucrats were censoring Hemingway’s works heavily in the 1950s, the government-controlled Spanish

⁹³ Es dudoso, por ejemplo, que *El Alcázar* hubiera publicado *The Old Man and the Sea* en 1954 si poco antes Hemingway no hubiera ganado el premio Nobel.

press was establishing Hemingway's image simultaneously" (1992: 43).⁹⁴ Pero no podía ser de otra forma. Mientras que la gran sonrisa e incontenible entusiasmo del escritor norteamericano en España constituían una imagen de propaganda provechosa para el Régimen, su obra literaria todavía seguía siendo controvertible para el Gobierno, ya que varias de sus narraciones contenían escenas violentas, inmorales o políticamente inaceptables para la España franquista.⁹⁵ Los censores tenían que estar atentos a cada obra que pasaba por sus oficinas.

Los expedientes de los censores revelan que las editoriales españolas tuvieron un gran interés en difundir la obra de Hemingway durante este periodo de 1953-1961. Ya desde 1953 hay por lo menos un expediente al año en el Archivo General de la Administración que solicita la publicación o importación de una de sus novelas o de una colección de sus cuentos. Este hecho contrasta con los tres años anteriores en los que no se solicitó ninguna autorización para la publicación de un libro de Hemingway. El contraste demuestra una vez más la importancia de los acontecimientos políticos, literarios y sociales de 1953 y 1954 —el Pacto de Madrid, la concesión de los premios Pulitzer y Nobel a Hemingway, la vuelta del autor a España— para que la obra del escritor galardonado se conociera en la península. La mayor apertura del Gobierno también ayudó a relajar las normas de la censura, ya que con más información y oportunidades, el público español se volvió más exigente: “los censores se encontraron haciendo concesiones al gusto del público que una vez habían controlado” (LaPrade, 1991: 16). Todos estos hechos seguramente ayudaron a que los censores oficiales

⁹⁴ “Es una paradoja curiosa que, mientras los burócratas de Franco censuraban sin piedad las obras de Hemingway en el decenio de 1950, la prensa controlada por el Gobierno estaba simultáneamente difundiendo de forma positiva su imagen”.

⁹⁵ Por ejemplo, en *Across the River and into the Trees*, publicado en 1950, el General Cantwell piensa en el caudillo y se refiere a él como “General Fat Ass Franco” (“el General Franco, gordo como un asno”). La novela no tiene nada que ver con España ni con la Guerra Civil, pero esta frase sería imposible de publicar durante los años de la dictadura.

fueran más tolerantes con algunos de los textos hemingwayanos que llegaron a sus manos pero, desde luego, no implicaron la aceptación general de su obra.

5.3.2. La importación de libros de Hemingway

Los expedientes de la censura archivados en Alcalá de Henares muestran que varios editores españoles intentaron, no siempre con éxito, importar ediciones extranjeras de la obra de Hemingway a España antes que hacer su propia edición. A decir verdad, en este periodo, hay más peticiones para importar los libros del autor que para publicarlos directamente en España. Aunque en muchos casos se trataba de tiradas pequeñas y solicitudes denegadas, esas peticiones son indicativas del interés que había por la obra de Hemingway en esta época, y del criterio de los censores al considerar dichas solicitudes.

Muchas de las peticiones realizadas en este periodo provenían de la Sociedad General Española de Librería (SGEL), que siempre solicitó la autorización para la importación de trescientos ejemplares de una obra, y nunca pidió traducciones al español. A lo largo de esta época solicitaron la importación de *L'Adieu aux armes* (1953), *Le soleil se lève aussi* (1957), *Les neiges du Kilimandjaro* (1958), *50.000 dollars* (1958) y *Paradis perdu / La cinquième colonne* (1959), todas ellas de la Editorial Gallimard de Francia. También pidieron en 1956 la importación de *To Have and Have Not* y *Green Hills of Africa* en inglés, en 1960 una edición alemana de *The Sun Also Rises*, y en 1961 una edición inglesa de esta misma novela.⁹⁶ ¿Por qué quisieron importar todas estas novelas en idioma extranjero durante este periodo?

⁹⁶ Douglas LaPrade menciona la importación de *Green Hills of Africa* en 1956, pero señala que “este expediente no aparece en el Archivo General de la Administración” (1991: 88). Actualmente está disponible para su consulta, y revela que la importación de esta obra biográfica de Hemingway fue menos significativa de lo que LaPrade sospechaba. En su libro el crítico dice que fue una importación en español, cuando en realidad lo fue en inglés. También asegura que esta novela y *The Old Man and the Sea* fueron las únicas obras de Hemingway que se importaron en español antes de ser publicadas en España. Éste no es el caso para *Green Hills of Africa*. Después de la importación de la novela en inglés en 1956, ésta no volvió a aparecer en el país hasta 1964, esta vez en español, y editada por Caralt.

Según información de la editorial, la empresa se caracterizaba en esos años por importar obras en otras lenguas para su venta en sus librerías en España. Como pocos españoles hablaban otro idioma, sólo solicitaron trescientos ejemplares de cada novela. La empresa tenía, además, las librerías de las estaciones de ferrocarriles de todo el país, y es probable que algunos ejemplares se vendieran a los extranjeros que comenzaban a viajar por España, sobre todo en los años sesenta.⁹⁷

Los censores sólo denegaron tres de esas peticiones, la de *L'Adieu aux armes* de 1953, la de *To Have and Have Not* de 1956 y la de *Paradis perdu / La cinquième colonne* de 1959. El hecho de que rechazaran la edición francesa de *A Farewell to Arms* no es de extrañar, puesto que hicieron falta muchos cambios y varias tachaduras antes de que esta novela fuera autorizada para su publicación en España en 1955. Los ejemplares que se querían importar de Francia contenían la obra íntegra, y por eso fue imposible permitir que se vendieran en España. La negativa a traer *To Have and Have Not* era también de esperar, puesto que su importación ya fue propuesta y rechazada en 1945. Una nota del censor en el informe de 1956 resulta interesante. Después de citar el antecedente de 1945, declara que se debe mantener esa decisión “aunque se trata de la importación de 300 ejemplares en inglés”. Sin quererlo, reconoce la mayor lenidad que los censores solían mostrar al considerar la importación de libros escritos en lengua extranjera. La otra petición de 1959 seguramente fue rechazada porque la colección de relatos incluía la obra teatral que Hemingway escribió sobre la Guerra Civil, *The Fifth Column* y cuentos como “Hills like White Elephants”, un relato que trata del aborto y

⁹⁷ Información conseguida a través de una conversación telefónica con un representante de la editorial. Douglas LaPrade también entiende que estos pocos ejemplares en lengua extranjera no estaban destinados a lectores españoles, sino que parecen haber sido “un intento de hacer accesible a los turistas un libro de un autor extranjero que presenta una imagen favorable de España [...] hecho que apoya la idea de una campaña propagandística concentrada” (1991: 19).

tiene como protagonistas a dos jóvenes españoles. En fin, materia incuestionablemente censurable para el Régimen del momento.

Otro editor que se interesó por importar algunos libros de Hemingway durante este periodo fue Joaquín de Oteyza y García. En 1954 se autorizó su petición para importar ochocientos ejemplares de *El viejo y el mar* de la Editorial Guillermo Kraft de Buenos Aires. Después del éxito mundial de esta novela corta, es sorprendente comprobar que pidiera tan pocos libros, pero quizá fue por la difusión que esta obra había alcanzado a través de la revista *Life* y el diario *El Alcázar*. En 1958 el mismo editor solicitó la importación de cincuenta ejemplares de *La vida feliz de Francis Macomber* de la editorial argentina de Santiago Rueda, pero su petición fue denegada, como también lo había sido en 1949.

En 1953 Iber-Amer, S.A., Publicaciones Hispano-Americanas solicitó de la Editorial Guillermo Kraft la importación de dos ejemplares de *Al otro lado del río y entre los árboles*, pero fue denegada por los censores. Esta editorial consiguió importar, un año más tarde, dos ejemplares de *El viejo y el mar* de esta misma editorial.⁹⁸ En 1955, otra editorial, Ediciones Toray, S.A. de Barcelona, importó quinientos ejemplares de esta edición bonaerense.

En los ficheros del Archivo General de la Administración hay otras muchas referencias a solicitudes para la importación de obras de Hemingway a lo largo de los años sesenta. Por ejemplo, la primera solicitud con respecto a *For Whom the Bell Tolls* aparece en el fichero en 1961, con el número de expediente 997-61. La ficha indica que esta petición para importar diez ejemplares de la novela fue denegada el 23 de agosto de 1961. Entre 1961 y 1963 se rechazaron cuatro solicitudes más para importar esta obra sobre la Guerra Civil, y por fin se aprobó la importación de un ejemplar en septiembre

⁹⁸ Estas importaciones de Iber-Amer, S.A., son de escasa relevancia, ya que, con dos ejemplares, lo más probable es que se tratara de importaciones para fondos privados.

de 1963. La ficha no indica en qué idioma se importó, pero está claro que no fue en español. A lo mejor por eso se permitió su importación, porque fue sólo de un ejemplar y en un idioma extranjero. La editorial que la importó fue EDAF, y parece ser que tenían mucho interés en traer la obra a España: esta editorial había cursado las dos primeras peticiones para importarla en 1961 (solicitó diez ejemplares de la novela en agosto y cinco en octubre, poco después de la muerte de Hemingway), y por fin logró su autorización en un tercer intento en 1963.⁹⁹

Aunque muchas de las solicitudes realizadas en esta época fueron para importar pocos ejemplares o ediciones en otros idiomas, todas las peticiones hechas a partir de 1953 son prueba del interés que las editoriales tuvieron por introducir en España la obra del Nobel norteamericano. Puede que muchas de esas importaciones se hicieran por razones comerciales más que por motivos literarios, pero no me parecen menos significativas. Si una editorial importó un libro de Hemingway sólo con el propósito de venderlo, eso quiere decir que dicha editorial creía que había un público interesado en comprarlo. Además, cualquier aparición de su obra, de tirada grande o pequeña, en inglés, francés o español, ayudó a divulgar la narrativa de Hemingway por España.

5.3.3. La publicación de la narrativa de Hemingway

La primera obra de Hemingway que apareció en España después de *The Sun Also Rises* en 1948 fue *The Old Man and the Sea*, publicada en la versión española de la revista *Life* en 1953. Evidentemente, esta publicación no puede considerarse fruto del esfuerzo de los editores españoles por dar a conocer la obra del norteamericano, pero

⁹⁹ Los expedientes de estas solicitudes para importar *For Whom the Bell Tolls*, y los de varias otras importaciones de obras de Hemingway solicitadas en los años sesenta, faltan en el Archivo General. No hay una explicación clara de por qué, pero los bibliotecarios aseguran que si la obra aparece en el fichero (con toda la información sobre el editor que cursó la solicitud, el número de ejemplares pedidos y la decisión del censor), es que esa petición se realizó, se hallen o no los papeles correspondientes a su solicitud.

todavía constituye un acontecimiento importante para la narrativa hemingwayana en España puesto que apareció justo en el momento en que el interés por su novela empezaba a despertarse. Aún más importante, sin embargo, fue la publicación de este libro en las páginas del periódico *El Alcázar* durante dieciocho días casi consecutivos, concretamente entre el 17 de noviembre y el 11 de diciembre de 1954.¹⁰⁰ Su aparición en este periódico, de inclinación conservadora y tradicional, dice mucho acerca de cómo fue considerado Hemingway en ese momento. Por una parte, demuestra claramente que era ya un autor aceptado por el Régimen, pues el libro apareció en un periódico que estaba ligado a éste y que propagaba sus ideales. El hecho de que se publicara en este diario prueba que Hemingway era ya “amigo” de la España oficial, y merecedor de una publicación en sus medios de comunicación, donde alcanzaría muchísimos más lectores que en una revista como *Life* o en un libro ordinario. Por otra parte, esta publicación también muestra que había un interés general por conocer su obra, ya que parece evidente que los editores no hubieran publicado, durante dieciocho días, una novela que no fuera del interés del público. Ese interés venía indudablemente motivado por la noticia de que Hemingway había ganado el Nobel, y también por su reciente presencia en España.

En 1954 y 1955 se importaron de Argentina ejemplares de esta misma novela y, también en 1955, José Janés la incluyó en una edición titulada *Los Premios Nobel*, apareciendo junto con obras de los premios Nobel Ivan Bunin, Ladislao Reymont, Knut Hamsun y Francois Mauriac. Los censores no opusieron nada a la obra, y así Janés publicó dos mil trescientos cincuenta ejemplares de la colección. Un prólogo muy positivo, escrito por Antonio Rabinad, introduce a los lectores españoles al mundo hemingwayano y a la famosa novela *The Old Man and the Sea*. Rabinad explica los

¹⁰⁰ Esta publicación no está documentada en ningún estudio ni bibliografía sobre Hemingway.

temas fundamentales de toda la obra de Hemingway, y alaba la maestría de su estilo sobrio y objetivo. También afirma que la violencia y el pesimismo característicos de su primera narrativa ya iban desapareciendo en libros como *For Whom the Bell Tolls*, novela que identifica como su “obra maestra”. Rabinad cree que la culminación de este proceso de conversión a un pensamiento más optimista es evidente en el libro *The Old Man and the Sea*. En él, el autor “ha superado la desesperanza [...] se ha salvado” (1955: 1916). El breve comentario contiene algunos errores y exageraciones sobre la vida de Hemingway, pero tienen poca importancia al lado de esta presentación tan entusiasta del escritor norteamericano.

Entre 1955 y 1956 Luis de Caralt afrontó el gran esfuerzo de publicar en España una de las novelas más famosas de Hemingway, *A Farewell to Arms*, y casi todos sus cuentos. Según LaPrade, este editor barcelonés era algo menos atrevido que José Janés en sus intentos de publicar las obras del Nobel: “Contrastando con las inclinaciones liberales y cosmopolitas de Janés, las ediciones de Caralt de las obras de Hemingway representan una concesión del editor respecto a los criterios de los censores” (1991: 23). No obstante, sus solicitudes para publicar estas obras representan “cierto desafío a los censores”, puesto que el contenido de varios relatos era claramente inmoral para los estándares del Régimen (1991: 23). Para evitar la prohibición de la novela de Hemingway sobre la Primera Guerra Mundial, Caralt hizo una censura previa de la obra, de forma que el texto llegó al Ministerio de Información y Turismo ya bastante arreglado y aparentemente más decente para el público español que los censores modelaban. La decisión del editor de censurar la novela antes de enviarla al Ministerio puede que sea reprochable, pero hay que reconocer que sin estos ajustes previos, difícilmente se hubiera podido publicar en España una novela como *A Farewell to Arms*

en el año 1955.¹⁰¹ La evaluación del censor da testimonio de este hecho. Después de señalar algunas de las “correcciones” necesarias para obtener su aprobación, precisa: “sin ellas hubiera sido imposible su publicación”.¹⁰²

El censor califica el libro de “novela-reportaje” y resume en breves palabras la relación amorosa de los protagonistas, que resulta en un hijo nacido fuera del matrimonio. Su comentario es revelador: “Excusado es puntualizar que los protagonistas, como en general las gentes extranjeras, no tienen espíritu religioso; se trata estrictamente de valores éticos y humanos” (LaPrade, 1991: 82). Su actitud, aunque engreída, justifica de alguna forma el contenido de la novela, ya que el censor más o menos viene a decir que no puede esperarse otra cosa de los extranjeros. Además de los cambios que el texto sufrió con la censura previa de Caralt, el censor oficial exigió nueve tachaduras más, todas las cuales tenían que ver con la religión o el sexo. El editor sólo hizo caso a siete de ellas, y publicó el libro sin problemas. Dos años más tarde, en 1957, Caralt publicó una segunda edición de esta novela, y reincorporó cuatro de las siete supresiones que los censores habían exigido para su primera publicación dos años antes. Lo hizo sin el permiso previo de los censores, y sin problemas posteriores.¹⁰³

Como hizo Janés con la publicación de *The Sun Also Rises* en 1948, Caralt entregó la cubierta de la novela y una fajilla publicitaria para la aprobación de los censores en 1955. Los textos incluidos en la solapa y en la fajilla ofrecen una idea de cómo se consideraba al autor en ese momento, además de la imagen que de él quería dar el editor. Como Janés, Caralt también deseaba mostrar al público español el aspecto

¹⁰¹ La primera edición española de esta novela lleva impreso el año 1955, pero en realidad no se publicó hasta el año después. La solicitud fue entregada el 8 de noviembre de 1955, pero no se autorizó su publicación hasta el 28 de enero de 1956.

¹⁰² Si el hecho de que Caralt manipulara los textos antes de presentarlos a los censores es censurable (valga la redundancia) o no, no es tema para discutir en este trabajo. Gracias a sus esfuerzos, el periodo de siete años sin ninguna publicación española de un relato de Hemingway llegó a su final.

¹⁰³ Douglas LaPrade explica con detalle los cambios de Caralt y del censor en su libro de 1991, véanse el capítulo cuatro, páginas 35-47, y el apéndice, páginas 81-83.

literario de Hemingway, y aprovechó su recién concedido premio para atraer la atención del público. La fajilla publicitaria dice: “La obra capital del famoso / galardonado con el / PREMIO NOBEL DE LITERATURA / UNA DE LAS MEJORES NOVELAS DE NUESTRO SIGLO”. El texto escrito en la solapa resume brevemente la novela, y luego asegura: “Es sin duda la obra maestra de su autor. Recientemente en Francia un jurado compuesto por los más eminentes literatos franceses ha seleccionado las diez mejores novelas publicadas entre 1850-1950: entre ellas estaba *A Farewell to Arms*”. Mejor publicidad no pudo recibir. Se observa que, con publicaciones como ésta, poco a poco se iba imponiendo en España una nueva imagen de Hemingway que ya nada tenía que ver con las plazas de toros ni con sus lejanas aventuras. El norteamericano empezó a ser conocido como escritor, y no como un escritor cualquiera, sino como uno de los mejores del mundo.

En 1955 Luis de Caralt también logró publicar una primera colección de cuentos del autor estadounidense, que tituló *Las nieves del Kilimanjaro*.¹⁰⁴ Dicha colección contiene el relato que da título al volumen, además de “The Short Happy Life of Francis Macomber” y de casi todos los cuentos que componían el famoso libro *In Our Time* (faltaban “On the Quai at Smyrna”, “Mr. and Mrs. Elliot” y las “vignettes” que aparecieron en la versión original del libro). Todos estos cuentos fueron publicados sin recortes. Caralt tomó las traducciones de una colección argentina, publicada por Santiago Rueda en 1948 bajo el título *La vida feliz de Francis Macomber*, y sólo hizo algunos pequeños cambios de vocabulario. La versión argentina incluía otros cuentos que Caralt no publicó, además de las “vignettes”. Su decisión de no incluir todos los relatos revela, como en el caso de *A Farewell to Arms*, el cuidado con el que trabajaba

¹⁰⁴ El recuento de todos los relatos publicados, censurados y denegados en estos años viene del citado libro de Douglas LaPrade (1991: 23-34).

este editor con los censores, y cómo conocía lo que ellos toleraban. Los cuentos no incluidos eran todos de temática un tanto ofensiva para la España de esa época.¹⁰⁵

Después de esta publicación de 1955, quedaban treinta y dos cuentos de Hemingway por publicar en España (de los cuarenta y nueve que, hasta ese momento, el autor había publicado). En 1956 Caralt solicitó, con un poco más audacia, la publicación de veintinueve cuentos de Hemingway en una colección que tituló *Los asesinos*.¹⁰⁶ La propuesta contenía todos los relatos de las colecciones *Men Without Women* (menos el cuento “In Another Country”), y *Winner Take Nothing*, y unos cuentos cuya solicitud de publicación Caralt no se había atrevido a realizar antes: “The Capital of the World”, “Old Man at the Bridge” y “Up in Michigan” (LaPrade, 1991: 25). Caralt parece haber recogido también en esta versión las traducciones de estos relatos de una edición de relatos argentina titulada *La quinta columna*.

Así, las dos solicitudes de Caralt para sus colecciones de 1955 y 1956 contenían casi todos los primeros cuarenta y nueve relatos de Hemingway, sólo faltaron cuatro: “On the Quai at Smyrna”, “Mr. and Mrs. Elliot”, “In Another Country” y “Today is Friday”, además de las “vignettes” de *In Our Time*. Pero los censores fueron más duros con la nueva solicitud de Caralt. De los veintinueve relatos propuestos para la colección de 1956, sólo diecisiete fueron publicados (once completamente, seis con recortes) mientras que doce fueron totalmente prohibidos. Seis de esos doce fueron considerados por un censor como “totalmente inmorales o equívocos”, y por otro como “maliciosamente indecorosos”, ya que contenían “blasfemias religiosas o chistes con referencias religiosas o sexuales” (LaPrade, 1991: 27).

¹⁰⁵ Otros editores intentaron importar esta colección en 1949 y 1958, pero fue denegada dos veces. Así se observa que, al igual que con *A Farewell to Arms*, Caralt consiguió una vez más traer a España un libro de Hemingway previa y posteriormente prohibido, manipulando ligeramente la obra para que los censores no pudieran tener demasiados problemas con ella. En la publicación de esta colección de cuentos, Caralt no alteró los textos sino que seleccionó los relatos que él consideró adecuados para publicación, y excluyó los más controvertidos.

¹⁰⁶ Con veintiocho títulos nuevos, ya que uno de ellos fue “El invicto” (“The Undefeated”), un cuento que ya se había publicado en *Proel* en 1946 con el título “El torero”.

A pesar de lo negativo de las evaluaciones, los censores autorizaron la publicación de los demás cuentos con los recortes exigidos. El entusiasmo por la obra de Hemingway que el editor sentía y quería difundir es otra vez evidente en la solapa y fajilla publicitaria de esta colección de 1956, también aprobadas por los censores. El párrafo escrito en la solapa reza: “La concesión del Premio Nobel no hizo más que refrendar la inmensa personalidad literaria de Ernest Hemingway, popularísimo en el mundo entero y aclamado por millones de lectores”. Al referirse a la temática de los cuentos recogidos, puntualiza que “abarca desde descripciones del hampa americana hasta los famosísimos de ambiente español”. Se observa con este comentario que los relatos que Hemingway situó en España no eran, por lo menos para la editorial de Caralt, un motivo de disgusto. El hecho de que muchas de sus narraciones trascurren en España y hablen de temas del país llegó a ser incluso un pretexto para conocer no sólo los “famosísimos” cuentos de ambiente español, sino toda su obra narrativa. El texto de la fajilla publicitaria recalca la celebridad del autor: “Un Libro Inédito En España / de / Ernest Hemingway / Premio Nobel De Literatura”. Las dos colecciones de cuentos publicadas en 1955 y 1956 se vendieron con éxito, puesto que en 1957 Caralt hizo una segunda edición de *Las nieves de Kilimanjaro* (diez mil ejemplares), y también publicó *Relatos*, un volumen que contenía las dos colecciones de cuentos ya publicadas en 1955 y 1956 por el mismo editor.

Después de estos años de bastante actividad editorial en cuanto a la literatura de Hemingway, en 1958 y 1959 hubo varias solicitudes para la importación de diversos títulos de su obra, pero no se hizo ninguna para su publicación en España. Entre 1958 y 1959 la revista *La Hora XXV* publicó cuatro de sus relatos, todos los cuales ya habían aparecido en las colecciones de Caralt: “After the Storm”, “A Day’s Wait”, “The Mother of a Queen” y “Che Ti Dice La Patria?”. En 1960 *Life* publicó el escrito más

reciente de Hemingway, *The Dangerous Summer*, en tres números sucesivos de la revista. Quizá por casualidad o quizá en anticipación de esta nueva publicación taurina del autor, Ediciones G.P. publicó diez mil ejemplares de *The Sun Also Rises* en ese mismo año. Hemingway había pasado todo el verano anterior siguiendo a los toreros Antonio Ordóñez y Luis Miguel Dominguín, y apareció repetidas veces en la prensa española de 1959.¹⁰⁷ Por eso no es de extrañar que muchos españoles, después de haber leído tanto sobre él y haber visto su imagen una y otra vez en los periódicos de aquel verano, se hubieran interesado por esta famosa obra que transcurre durante las fiestas de San Fermín.

No hubo más publicaciones españolas de la narrativa de Hemingway hasta después de su muerte. Las editoriales argentinas, a diferencia de las españolas, mantenían un ritmo de traducción de su obra más continuo: *For Whom the Bell Tolls* se publicó ya en 1942, *To Have and Have Not* en 1948, *The Fifth Column* en 1950, *The Old Man and the Sea* en 1954, por nombrar tan sólo algunos ejemplos. Aunque no se importaron oficialmente todas estas novelas, era posible encontrar ejemplares circulando entre los lectores más interesados en su obra. Aquellas ediciones clandestinas también ayudaron a fomentar la lectura de la narrativa de Hemingway en España.

* * *

Con todas estas publicaciones e importaciones realizadas durante el periodo 1953-1961, empezó a formarse en España una nueva imagen de Hemingway: la de un escritor bueno y serio, a quien merecía la pena conocer. Si bien la prensa diaria seguía publicando imágenes de él en corridas de toros o en aventuras por todo el mundo, el

¹⁰⁷ Sólo en el diario *Pueblo* de Madrid se publicaron catorce artículos sobre Hemingway en la primavera y verano de 1959, un gran número de ellos con fotos. Si bien éstos eran casi siempre anecdóticos y de poca importancia, son testimonio de la atracción que Hemingway tenía para el público del momento.

autor también empezó en esta época a tener un público interesado por su obra y una crítica elogiosa de ella. 1953 y 1954 (con los premios literarios, los acuerdos políticos, los viajes de Hemingway a España, la publicación de *The Old Man and the Sea*, etc.) fueron años claves en los que empezó a cambiar la imagen del autor. El periodista José María Iribarren recuerda, en su libro *Hemingway y los Sanfermines*, la poca notoriedad de Hemingway en 1953, año en que conoció al norteamericano en la fiesta pamplonesa:

Aunque muchos hubieran oído hablar de él (y no bien muchas veces), su obra era casi desconocida. No en Pamplona, en Navarra, ¿llegaríamos a doce los que habíamos leído *Fiesta* en la edición argentina de Santiago Rueda hecha en 1944? Lo dudo. Muchos, sí, habían visto en España para entonces la película *Forajidos* [...] Pero ¿quién conocía su *Adiós a las armas* o su *Muerte en la tarde*? [...] ¿Y cuántos españoles —¡qué pocos!— habían podido leer *Por quién doblan las campanas*, *Las nieves del Kilimanjaro* o *El viejo y el mar*? [...] Nada tiene, por eso, de extrañar que en 1953, cuando Ernesto no era todavía el ‘Premio Nobel’ de Literatura, fuesen tan pocos sus admiradores, y fuesen muy escasas las personas que se acercaban a él para que les firmase un autógrafo (1970: 131-132).

Pero todo esto cambió en pocos años. Con ediciones de su obra disponibles y críticos y editores entusiasmados con sus narraciones, Hemingway pronto se convirtió en un escritor conocido y admirado por un gran número de lectores. Una encuesta realizada por *Índice* a sus lectores a lo largo de los años 1958-1961 demuestra cómo la obra de Hemingway fue mucho más conocida a finales que a principios de esta época. Se preguntaba a los lectores por sus autores “predilectos” y de habitual lectura. Según los datos recogidos en el número de la revista correspondiente a octubre-noviembre-diciembre de 1961, Hemingway fue más nombrado que Faulkner, Tolstoi y Pirandello entre los extranjeros, y más que Delibes, Gironella, Ferlosio y Laforet entre los españoles. Los editores fueron en gran parte responsables de todas estas lecturas de su

obra, ya que sin su empeño, la obra de Hemingway hubiera quedado, sin duda, durante muchos más años fuera de España.

Los siguientes capítulos acerca de la crítica de su obra son testimonio de cómo la situación política, social y literaria de ese momento fue propicia para su positiva recepción: el Gobierno español estaba ya, en los años cincuenta, mucho más abierto a la política y cultura estadounidenses, y la figura de Hemingway era inevitablemente un símbolo de esa cultura; después de tantos años de aislamiento, a la sociedad también le interesaban las noticias y cultura norteamericanas que ya estaban muy presentes en la España de los años cincuenta; el mundo de las letras españolas estaba, asimismo, abierto a la narrativa objetiva y directa, anclada en la realidad, de Hemingway, pues ésta ofrecía a los escritores españoles una manera sencilla y eficaz de hablar sobre la vida. A pesar de la dictadura, a pesar de la censura, la obra de Hemingway, prácticamente desconocida por el público lector a principios de este periodo, se difundió y se recibió con entusiasmo en este periodo que abarca de 1953 a 1961.

III

LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE HEMINGWAY ENTRE 1953-1961

El interés por la literatura norteamericana que se percibe en las revistas culturales y en los periódicos de los años cincuenta formaba parte de una curiosidad general que había entre los españoles por conocer Estados Unidos, país cuya presencia en España se notaba cada vez más durante este periodo que va de 1953 a 1961. El hecho de que William Faulkner ganara el premio Nobel de literatura en 1949 alimentó el deseo de los críticos y lectores españoles de conocer la narrativa no sólo de este autor sureño sino también del país que en años no muy lejanos había visto laureados con el mismo galardón a varios otros escritores suyos: Pearl S. Buck (1938), Eugene O'Neill (1936) y Sinclair Lewis (1930). Gracias al prestigio del premio sueco, la obra de Faulkner, que ya había merecido algunos estudios críticos en la segunda mitad de los años cuarenta, fue muy comentada a partir de 1949 en las páginas literarias de las revistas y los periódicos de España, y fueron apareciendo más ediciones de sus novelas en español. Así pues, cuando Hemingway ganó el Pulitzer en 1953 y el Nobel en 1954, los lectores españoles ya estaban algo preparados para descubrir a otro autor de la Generación Perdida norteamericana.

Como ocurrió con Faulkner, el otorgamiento del Nobel a Hemingway impulsó una serie de artículos y comentarios críticos acerca de su vida y obra que ayudaron a introducir su narrativa en España, y motivaron a los lectores españoles a conocerla. Pero muy diferente a Faulkner y a casi cualquier autor extranjero tratado en los medios de comunicación españoles, el hablar de la vida y de la obra de Hemingway a menudo implicaba hablar de su relación con España y de sus obras allí ambientadas, un tema que daba (y sigue dando) mucho de sí, y que con frecuencia predominaba sobre la valoración literaria de sus narraciones. Es raro encontrar, a lo largo de este periodo, artículos que no mencionen algún aspecto de su relación con el país (los toros, la guerra, los relatos que transcurren en España, sus viajes, sus amigos españoles, etc.). Aunque

en muchos casos los comentarios sobre su presencia en España ayudan a entender ciertos aspectos de su obra, en otros está claro que la opinión que el crítico manifiesta acerca de su novelística está, para bien o para mal, influida por la persona de Hemingway más que por su arte narrativo.

En los siguientes capítulos analizaré la crítica acerca de Hemingway publicada en España en el periodo 1953-1961. Se incluirán tanto los comentarios hechos acerca de su obra como los que se hicieron de su persona y de su relación con el país, ya que todos ellos se relacionan con la recepción de su obra en esta época. Este estudio de la crítica de su narrativa desvela que, al contrario de lo que a veces parece incluso hoy en día, ha habido en España un amplio interés crítico por la obra de Hemingway, y que sus narraciones han tenido una repercusión más importante de lo que pudiera parecer a simple vista en la literatura española de la segunda mitad del siglo XX. El presente análisis también ofrecerá una idea fidedigna de cómo se consideró en España al autor norteamericano y su obra en un momento clave de su relación con el país: el de su vuelta tras quince años de ausencia, periodo que coincidió con la introducción de su obra literaria en España de forma definitiva. No hay que olvidar que era también un momento importante para las relaciones entre Estados Unidos y España, y la imagen externa de Hemingway —fuerte, sencillo, alegre, turista, aficionado— debió de haberle resultado útil al Gobierno español, que en esos años estaba muy interesado en fomentar unas mejores relaciones con el exterior, y en infundir en sus ciudadanos un sentido de amor y orgullo por su patria: el afecto que el famoso escritor sentía por España no pudo ser más modélico. Este estudio también muestra la aportación de los críticos españoles a la interpretación de la obra hemingwayana y ayudará a reconstruir el pensamiento crítico vigente en España en la época del medio siglo. Todas estas conclusiones

servirán para comprender, más adelante, la literatura española publicada en esta época, y las afinidades que pueden identificarse entre ésta y la de Hemingway.

CAPÍTULO SEIS

HACIA UNA NUEVA IMAGEN DE HEMINGWAY: EL AUTOR EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN ESPAÑOLES

Hemingway es un personaje más de su mundo novelesco. Su campechanía, su afición por las emociones fuertes y simples y su continuo vagabundear por el mundo han hecho de él un personaje fantástico, casi mítico. Más que de sus obras se habla de su persona.

- IGNACIO ZUMALDE, 1957

Las revistas literarias son, evidentemente, el medio que más se dedicó al análisis de la obra de Hemingway, y el que más contribuyó a la propagación de su reputación literaria por la España de los años cincuenta. Pero al mismo tiempo que empezaron a aparecer análisis serios acerca de su obra narrativa, las visitas del autor a diferentes partes de la península fueron motivo de muchos artículos sobre su persona que se publicaron en todo tipo de prensa: periódicos locales y nacionales, revistas de actualidad, publicaciones taurinas o revistas de cine y entretenimiento. Por eso es verdaderamente difícil definir la imagen que los españoles tenían del autor en este momento: algunos (aunque pocos) recordaban el Hemingway que estuvo en el bando republicano de la Guerra Civil, otros le habían visto (tanto en persona como en la prensa) en las corridas de toros o en las fiestas de San Fermín, otros sabían algo de sus aventuras en África o en las dos Guerras Mundiales, algunos habían leído obras suyas u oído hablar de ellas. Donde mejor se reconstruye la percepción que los españoles tenían de Hemingway en esta época es a través de los medios de comunicación. Antes de hablar de la crítica de su obra, un breve repaso de los medios que publicaron artículos acerca de Hemingway proporcionará una idea de cómo cada uno mostraba y consideraba al escritor norteamericano, y reconstruirá, en parte, la imagen que el público tenía de él en la España del medio siglo. El estudio detallado en los siguientes capítulos de la recepción crítica de su obra en el periodo 1953-1961 terminará de describir la figura de Hemingway en esta época, haciendo hincapié en su aspecto no por menos conocido menos relevante, el literario.

6.1. La prensa española y el Régimen ante la persona y obra de Hemingway

6.1.1. Los periódicos españoles

El diario *Pueblo* fue quizá el periódico que más artículos dedicó a Hemingway a lo largo de este decenio, centrados más sobre sus aventuras por España que sobre su novelística. Las publicaciones aparecidas en sus ediciones son reveladoras ya que en ellas se observa un claro cambio de actitud hacia Hemingway, que pasa de ser representado de forma hostil a principios de los años cincuenta a ser, unos años más adelante, descrito como el mejor amigo de España. El siguiente ejemplo ilustra este cambio de postura del diario. El 16 de mayo de 1953, el día después del desfile anual que conmemoraba la victoria de las tropas de Franco, *Pueblo* publicó en su tercera página una foto de Hemingway, sin camisa y con una mirada fría y distante, navegando en su barco por aguas del caribe. Encima se leía el título “Sobre las campanas”, y debajo el siguiente texto:

Este lobo de mar no es, en realidad, más que un aprendiz de marinero. Se llama Ernest Hemingway y escribió un famoso libro sobre España, que se titula ‘Por quién doblan las campanas’. Las campanas doblaban —según Hemingway— por un pueblo español borracho de sangre, de pólvora y de odio. Viendo esta foto del escritor, y recordando su libro, hemos contrastado la trágica estampa roja que tan implacablemente nos pintó con la estampa llena de sol del paseo de la Castellana en la mañana de ayer, cuando desfilaban, al compás de clarines y tambores, nuestras mejores tropas, en medio de las aclamaciones de una multitud fervorosa y apretada. De aquella tremenda lucha bajo el doblar funerario de las campanas nació la victoria que solemnizamos ayer (Anónimo, 1953a: 3).

Este breve comentario apareció aproximadamente un mes antes de que Hemingway llegara a España en su primera visita desde la Guerra Civil, y unas semanas después de que se anunciara que había ganado el premio Pulitzer, un acontecimiento que recibió escasa atención en la prensa española. Todavía ausente del país y antes de

que su fama mundial fuera confirmada por el Nobel, el diario se aprovechó de su imagen y del conocimiento general que sus lectores tenían de la mencionada obra sobre la guerra, *For Whom the Bell Tolls*, para exaltar el triunfo de Franco en este comentario de contenido claramente propagandístico. Hemingway está representado de forma inequívoca: como adversario de los vencedores y propagador de una imagen injusta y desafortada de la Guerra Civil.

Pero la actitud rencorosa y defensiva hacia Hemingway expresada en este breve párrafo de 1953 no vuelve a aparecer en las páginas de *Pueblo* durante el resto de este periodo. Ya en 1954 es manifiesto un cambio de tono en los artículos que hablan del autor. Dicho cambio es sugerente, puesto que *Pueblo* era el periódico de la Organización Sindical del Régimen, y podía considerarse representativo de por lo menos un sector del Gobierno. Poco tiempo después del comentario “Sobre las campanas”, Hemingway viajó a España y volvió a sus lugares favoritos, sin causar problemas al Régimen ni provocar controversia con respecto a la guerra o a su famosa novela ambientada en ella. Era evidente que Hemingway no iba a ser una amenaza para el futuro del Gobierno dictatorial y éste, además, tenía interés en fomentar la amistad con los Estados Unidos. Por eso, cuando ganó el premio Nobel en 1954 el mismo diario, que había sido tan amargo hacia el autor un año antes, cambió totalmente su actitud hacia él. No sólo anunció el acontecimiento sin críticas, sino que también publicó un artículo en el que se afirmaba que merecía dicho galardón.¹⁰⁸ En los próximos años, especialmente en 1959 y 1960, *Pueblo* publicó varios otros comentarios acerca de Hemingway con motivo de sus viajes a España. En una editorial del 18 de mayo de 1959, por ejemplo, el periódico le presentó al público español como un “señor del renacimiento, ciudadano del mundo, pero español de adopción”, y le describió como

¹⁰⁸ Véanse los artículos (anónimos) del 29 y el 30 de octubre de 1954.

“el gigante Hemingway, el tímido Hemingway, el coloso Hemingway, el ya legendario Hemingway...” (1959: 3), difundiendo así una imagen del escritor que era totalmente contraria a la de 1953. En los siguientes meses el periódico relató todos los detalles de sus visitas a diferentes partes de España para ver corridas de toros, e incluso reclamó, en sus páginas, una pinza billetera que le había sido robada en la plaza de toros de Murcia. Los colaboradores de *Pueblo* exigieron, en una serie de artículos, que el ladrón se la devolviera, y José Luis Castillo-Puche llegó a pedir, en una carta abierta al alcalde de la ciudad, que éste le regalara una reproducción exacta de la pinza, ya que tenía un gran valor sentimental, y era “malo, muy malo y muy feo para nosotros que haya perdido tal recuerdo en Murcia” (Castillo-Puche, 1959: 9).¹⁰⁹ Un año después, en 1960, *Pueblo* publicó las fotos del escritor durante una visita especial que hizo a la redacción, y estableció, junto con él, el “Premio Hemingway” de periodismo. Su muerte en 1961 fue comentada con lástima y cariño hacia el gran escritor, en artículos de varios colaboradores. Estos comentarios muestran que no quedaba nada, o casi nada, de la imagen odiosa del escritor que el periódico quiso difundir ocho años antes.¹¹⁰ En 1959 y 1960 era el medio de comunicación más “amigo” de Hemingway, le seguía de una corrida a otra y promovía una imagen muy popular y agradable de él.¹¹¹

Esta imagen “popular” de Hemingway difundida por *Pueblo* es representativa de la que apareció en la mayoría de los periódicos del momento, aunque ninguno le siguió

¹⁰⁹ Para seguir todo este alboroto sobre el robo de la pinza billetera perdida (con 9.000 pesetas dentro), pueden consultar los siguientes artículos de *Pueblo*: José Luis Castillo-Puche, “Carta de Castillo-Puche al alcalde de Murcia” (1959b); Marino Gómez-Santos, “Hemingway envía un mensaje a un carterista...” (1959b); “A Hemingway le devuelven su pinza-billetero” (1959c); “‘Premio Hemingway’ para escritores españoles” (1959d); Tico Medina, “Hemingway conoce a los carteristas a una legua pero...” (1959).

¹¹⁰ Digo “casi nada” por el duro artículo de Eugenia Serrano que apareció tras la muerte del escritor (“Por quién suenan los whiskys. La lección del americano”, 1961a).

¹¹¹ Algunos (no todos) de los muchos artículos publicados en estos años son los siguientes: Anónimo, “Don Ernesto trabaja” (1959b); Gonzalo Carvajal, “Un gran aficionado llamado Ernesto Hemingway” (1959); José Luis Castillo-Puche, “Siete vidas como...” (1960b); Antonio Olano, “Ernesto Hemingway vino a Madrid para aplaudir a su socio: Ordóñez”, (1959a); “Hemingway y Ordóñez, clientes ‘por delegación’, se llevan el libro de Royo”, (1959b); “Está camino de Madrid” (1960a); “Hemingway ‘resucitó’ en la plaza de toros de Málaga” (1960b); Tico Medina, “Don Ernesto, a París” (1960a).

con la misma atención que aquél.¹¹² *El Alcázar* era quizá el periódico que tomó un interés más literario por Hemingway, por lo menos en 1954 cuando publicó una crítica muy elogiosa acerca de la narrativa del premio Nobel, y apareció en sus páginas la obra íntegra de *The Old Man and the Sea*. El hecho de que este diario, ligado a la extrema derecha, publicara esta escueta narración de Hemingway revela cómo la novela consiguió derrumbar barreras ideológicas y ayudó a que el escritor fuera leído y aceptado por los españoles, independientemente de sus ideas políticas. En *El Alcázar* también aparecieron noticias referentes a las visitas de Hemingway a España, al igual que en los demás periódicos. Publicó un elogioso artículo acerca del homenaje que el norteamericano dio a Pío Baroja a principios de octubre de 1956, unas semanas antes de la muerte de éste. El artículo (que no lleva firma) hace hincapié en la admirable humildad del autor de *The Sun Also Rises*: “Hemingway ha reconocido el magisterio de Baroja. Hoy, cuando la indiferencia —si no el desprecio— es la luz con que a nuestras letras se mira por ahí fuera, Hemingway, como hombre superior, es un hombre humilde. Y sincero” (Anónimo, 1956b: 11). Con motivo de la muerte de Baroja *El Alcázar* publicó en su primera página una foto del ataúd del escritor vasco a la salida de su casa, y en el primer plano apareció Hemingway, casi de espaldas, hablando con el escultor Sebastián Miranda. También aparecieron algunos artículos con noticias más anecdóticas, como el siguiente titular ejemplifica: “Hemingway se despidió de Ordóñez, luego tomó tequila y después cenó en la intimidad” (G.L., 1959). Este breve artículo, con abundantes fotos, ocupó toda la última página del periódico, donde se supone fue leído por miles de lectores. La imagen que *El Alcázar* ofreció de Hemingway fue, por tanto, de lo más amable y variada. Además de hablar de los últimos lugares visitados

¹¹² Hay que recordar que uno de los periodistas de *Pueblo* era José Luis Castillo-Puche, y su amistad con Hemingway tuvo que influir en la gran cantidad de artículos que aparecieron sobre el autor durante sus visitas a España. Otros periodistas de *Pueblo* como Marino Gómez-Santos y Antonio Olano también llegaron a entablar amistad con el norteamericano.

por el escritor, el diario también difundió su obra literaria y una imagen de él muy poco conocida en ese momento: la de un hombre modesto y respetuoso, admirador de la literatura española.

Arriba, el diario de la Falange, también divulgó durante estos años una imagen positiva de Hemingway. La entrevista con el escritor que el diario publicó en 1956, “Las pequeñas confesiones de Hemingway”, realizada por Rodrigo Royo, es particularmente significativa, ya que en ella no se evitó el hablar ni de las guerras ni de *For Whom the Bell Tolls*, hecho que demuestra cómo su participación en los conflictos armados relacionados con la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial no fueron mal vista por muchos españoles. Hemingway habló del tema con tranquilidad:

- Es curioso —dice— que cuando usted estaba luchando contra los rusos, del lado de los alemanes, yo peleaba también, pero del otro lado, y ahora nos encontramos aquí los dos tomando whisky y hablando de la literatura.
- Sí, el mundo da muchas vueltas.
- Y lo que importa —me interrumpe el maestro— es la literatura. La guerra nunca trae nada bueno, pero cuando se ha peleado con nobleza, como es el caso de nosotros dos, tiene al menos la compensación de que no deja rencor.¹¹³

Más adelante Royo preguntó a Hemingway por qué no escribía un libro sobre la actuación de los mozos de *The Sun Also Rises* en la Guerra Civil. El norteamericano replicó que ya lo había hecho, que en *For Whom the Bell Tolls* había un requeté en el grupo de El Sordo y que ese personaje era “un homenaje sincero a los hombres de Pamplona en el frente”. El tema de la guerra no era tabú, sino todo lo contrario, y al

¹¹³ Con estas palabras Hemingway dio a entender, como hizo en muchas ocasiones en otros lugares, que había luchado en la guerra (si en la civil o en la mundial, no está claro) como soldado, cuando realmente había sido corresponsal de una agencia periodística. Esta pequeña mentira, o evitación de la verdad, no tiene mucha importancia, pero muestra que en España sentía que no tenía nada que esconder acerca de su participación en la contienda.

hablar de él con comprensión, el diario falangista mostró que no influía en su estimación de la persona u obra de Hemingway.

En esta entrevista los dos autores también hablaron de literatura. Royo elogia el estilo del escritor y afirma que había enseñado “a todos” cómo escribir novelas. Pero ante su alabanza Hemingway se muestra de lo más humilde: “Lo que usted dice podría ser cierto si no hubiesen existido antes un Quevedo y un Galdós”, y declara que si hubiera conocido a este último antes, no hubiera escrito *For Whom the Bell Tolls*, “porque no hubiera hecho falta”.¹¹⁴ A continuación admite que había leído pocos autores españoles del momento, pero que le gustó *Los cipreses creen en Dios*, algo que también afirmó en otros lugares. Terminan la entrevista hablando de los toros y los toreros, y al final Royo concluye: “Decididamente, Hemingway comprende a España y a los españoles”. Este artículo de 1956 ofrece una imagen muy amena de Hemingway, y muestra cómo su interés por la cultura española no estaba limitada a los toros, sino que también se extendía a la literatura. Más importante, se advierte que no se le guardaba rencor por su participación en la Guerra Civil, algo que no se observaba pocos años antes, como ya se ha visto en el comentario de *Pueblo*.

Otro colaborador de *Arriba* que escribió sobre Hemingway fue el novelista Rafael García Serrano. En 1959 publicó “Aquí, Don Ernesto, crítico de toros”, un artículo que celebra el hecho de que Hemingway estuviera esos días en España, y que es como un homenaje a la persona y obra del norteamericano. En su muerte García Serrano escribió de nuevo, y explicó cómo había cambiado su idea acerca de Hemingway: “Primero quise conocerlo, porque lo quería y porque le había odiado por algo que escribió sobre los falangistas; después de conocerlo quise ser amigo suyo,

¹¹⁴ Hemingway no explica por qué no hubiera hecho falta, pero se supone que quiere decir que él quiso hacer en su libro lo que Galdós logró en su narrativa. Ángel Capellán estudia la influencia de Galdós en esta obra de Hemingway, especialmente las novelas *Juan Martín el Empeinado* y *La campaña del Maestrazgo* (1985: 198-201).

porque era un hombre tierno de manos duras y porque yo veía su corazón cubierto con una enorme boina, y fui amigo suyo...” (1961: 6). Su experiencia es evidentemente muy personal e individual, pero muestra cómo un miembro de la Falange que le había “odiado”, pudo llegar a ser amigo suyo, no por su obra sino por su persona. En ese momento de la muerte de Hemingway varios periodistas y escritores publicaron en *Arriba* artículos que lamentaron lo ocurrido. Sólo en 1960 aparecieron algunas críticas negativas acerca de su obra *The Dangerous Summer*, como aconteció en casi todos los periódicos españoles.

El artículo más significativo que el *ABC* de Madrid dedicó a Hemingway antes de su muerte fue “Hemingway o la solidaridad”, escrito por el escritor Daniel Sueiro. Al lado del comentario apareció una foto de Hemingway con una joven en sus brazos. Sueiro relató cómo, hacía unos días, ésta había sido atropellada por un coche en Aranjuez, y cómo Hemingway corrió a recogerla y llevarla a un lugar donde recibiera los primeros auxilios. La noticia apareció en varios periódicos, pero el novelista español la dio especial importancia en su artículo, que ocupó una página entera. En él repasa la vida y obra de Hemingway y destaca, entre otras cosas, cómo su narrativa había evolucionado hacia una fe en el amor y en la solidaridad humana, y concluye que: “la humildad y la fortaleza, la solidaridad que hay en sus últimos libros, la refleja Hemingway al levantarse en la carretera de Aranjuez con la muchacha herida en sus brazos” (1959: 5). Daniel Sueiro convirtió un incidente de la aventurada vida de Hemingway en símbolo de cómo era el autor y su obra, y así ofreció una imagen de él más literaria y humana que las que normalmente aparecían. El *ABC* no publicó mucho más sobre el autor hasta el momento de su muerte, en que aparecieron siete comentarios acerca de su persona y su obra.

Se observa en éstos y en muchos otros periódicos de la época —*Madrid, Informaciones, Ya, La Vanguardia Española, El Correo Catalán, El Diario de Barcelona, El Heraldo de Aragón, El Diario de Navarra, etc.*— que los artículos e imágenes publicados en la prensa diaria de este periodo solían presentar a Hemingway como el hombre aventurero que todo el mundo imaginaba que era, pero sobre todo como amigo de España y aficionado a los toros. Esta imagen sobre todo se difundió a partir de su viaje de 1956. Sus primeras visitas de 1953 y 1954 no recibieron tanta atención, quizá porque todavía no era muy conocido por los españoles, y porque todavía no había ganado el Nobel. Una entrevista que apareció en 1954 se centró más en su vida aventurera en otros países que en su relación con España, tal vez porque aun no era común verlo en el país.¹¹⁵ Fue en sus siguientes viajes a España (en 1956, 1959 y 1960) cuando Hemingway apareció más a menudo en la prensa y cuando se estableció esa imagen tan taurina de él.¹¹⁶ Los diarios locales y nacionales anunciaron con orgullo su estancia en diferentes ciudades de la península, como ilustran los siguientes titulares: “Hemingway descubre, entusiasmado, el paisaje aragonés” (*El Heraldo de Aragón*, 1956); “Ernest Hemingway Premio Nobel de literatura, pasó ayer una hora en Pamplona”, con el subtítulo, “El novelista vendrá a los próximos Sanfermines” (*Diario de Navarra*, 1956); “Ernest Hemingway (Premio Nobel 1954) ha llegado a Bilbao para asistir a las corridas” (*El Correo Español. El Pueblo Vasco*, 1959), “Las estancias de Hemingway en España” (*Pueblo*, 1959), y otros por el estilo. En fin, su enorme

¹¹⁵ La entrevista, firmada por “Carlos” y publicada por *El correo español. El pueblo vasco*, describe a Hemingway como “cazador de fieras”, y le cita diciendo que había cazado “más de un león y algún tigre”. El entrevistador también le pregunta por sus problemas con los “mau-mau” mientras estuvo en África, y el autor dramatiza su respuesta: “Es un poco delicado, para un americano, hablar de esto [...] Yo tuve que defenderme de ellos en dos ocasiones [...] No recordemos aquello ahora. Fue muy desagradable para mí” (1954). De España no dice mucho. Carlos sólo menciona, en una línea, que es un aficionado y que viene a España para ver corridas.

¹¹⁶ En un artículo publicado en *Informaciones* en 1957, por ejemplo, las palabras de Adolfo Echevarría refuerzan la imagen: “es del dominio familiar que cuando puede escaparse a los sanfermines de Pamplona tiene que estar muy vigilado porque el espectáculo le impulsa a correr los toros con los mozos, en camisa, con boina y alpargatas” (1957: 8).

popularidad causó que su llegada a uno u otro lugar fuera una noticia merecedora de ser contada.

En las entrevistas que concedió, los periodistas españoles siempre quedaron encantados con el escritor estadounidense, que invariablemente se mostró amable y generoso con ellos. Éstos subrayaron el entusiasmo del autor por España, su buen nivel de español, su especie de timidez al hablar y su falta de pedantería. Por ejemplo, Borau Moradell resume en *Heraldo de Aragón*: “El novelista es un hombre simpático, sencillo, que se ríe poniendo de punta su pequeña barba blanca”, y concluye, un poco más adelante, haciendo hincapié “en la cordialidad de este hombre, en su vitalidad sorprendente, en su alegría y en su falta absoluta de afectación. Es un premio Nobel, un gran escritor, pero eso sólo se nota cuando se leen sus libros” (1956: 9). Varios periodistas comentaron que Hemingway se preocupó, al final de la entrevista, por saber si les había dado información suficiente para escribir sus artículos: “¿Tiene usted bastante con eso?— me preguntó preocupado”, relató Carlos Barrena en 1959, o, “¿Tiene todo lo que necesita para su reportaje?” preguntó a Rodrigo Royo en su entrevista de 1956. Se entendía como un gesto de amistad y solidaridad con los que practicaban el oficio del periodismo, y por eso los entrevistadores lo contaban a sus lectores.

De sus libros se escribía poco en los periódicos, aunque también es verdad que el autor no publicó nada nuevo entre 1952 y 1961, año de su fallecimiento. *The Dangerous Summer* es la excepción: se publicó en *Life* en 1960 y causó muchas y variadas reacciones en todos los medios de comunicación. Pero los comentarios solían centrarse en el tema taurino y en el conocimiento que Hemingway tenía del asunto, y no discutían el valor literario de la obra. A pesar de la negatividad de algunos de los artículos publicados acerca de este libro, puede afirmarse que la imagen del escritor

normalmente difundida por los periódicos españoles fue positiva y amigable, y más personal y taurina que literaria. Pero también es verdad que en muchas entrevistas Hemingway mostraba su conocimiento de la literatura española a la vez que los articulistas casi siempre mencionaban algunas de sus obras.¹¹⁷ Este hecho, junto con su homenaje a Baroja en 1956 y su asistencia al entierro de éste, ayudaron a matizar la idea equívoca que algunos tenían acerca del exclusivo interés de Hemingway por la España taurina, ya que le veían, quizá por primera vez, mostrando conocimiento y emoción por la literatura española y por la muerte del que humildemente declaró como su maestro.¹¹⁸ De esta forma, si bien la imagen de Hemingway como gran aficionado y amigo de España siempre predominaba sobre cualquier otra, también es verdad que todos estos artículos contribuyeron a difundir su fama literaria por España.

6.1.2. Hemingway en el NO-DO

Quizá más que los periódicos fue el NO-DO el medio que más divulgó en este periodo una imagen agradable de Hemingway. El autor apareció por primera vez en una cinta de “Imágenes” (de la “Revista cinematográfica”), en junio de 1954, es decir, en su segundo viaje a España después de la guerra, pero antes de que hubiera ganado el premio Nobel. El reportaje trata del “Madrid Taurino” y el locutor señala la asistencia de algunos famosos a la plaza: “Despierta curiosidad la presencia de la estrella de cine Sylvana Pompanini y la de otro aficionado extranjero, el escritor Hemingway”, y

¹¹⁷ Hemingway mencionó, en varias entrevistas, su interés por la obra de San Juan de la Cruz, Quevedo, Cervantes, Galdós, Blasco-Ibáñez, Baroja, Azorín, Unamuno, Gironella, Castillo-Puche. En la entrevista que concedió a Rodrigo Royo en 1956, también explicó que su larga ausencia del país había tenido como consecuencia el no conocer las obras de los escritores del momento, pero aseguró que les quería descubrir.

¹¹⁸ Las palabras de José Manuel Caballero Bonald en sus memorias ofrecen una idea de la importante impresión que Hemingway dejó en los que estaban presentes en el entierro de Baroja: “...aunque nunca fue santo de mi devoción, como ya dije, me conmovió aquella vez, ante todo por su actitud entre humilde y emocionada —no iba de monumento ambulante—, húmedos los ojos tras sus gafas de músico romántico, rehusando el honor de ayudar a bajar el féretro de don Pío...” (2001: 145).

aparece la feliz cara del autor, con boina, entre los espectadores.¹¹⁹ Se le ve en otra cinta de “Imágenes” en junio de 1959, en un reportaje sobre los “Toros en Madrid”. Se trata de la concesión de un trofeo a Ordóñez en el museo taurino de las Ventas, y éste lo recibe “en la presencia del escritor Hemingway, apasionado del festejo”, informa el narrador. Un Hemingway acartonado, vestido de traje y corbata, poco acostumbrado a los actos formales, aparece en la pantalla.¹²⁰

El NO-DO captó la imagen de Hemingway dos veces más durante aquel verano “peligroso” de 1959, verano en el que también se publicaron muchos artículos sobre él en los diarios. Aparece su imagen en las fiestas de San Fermín en la cinta correspondiente al 20 de julio de 1959, y en esta ocasión el locutor piropea su narrativa. Al principio se le ve en la calle, entre las masas de pamplonicas: “El escritor Hemingway, en compañía del diestro Ordóñez, no falta a la fiesta sobre la que ha escrito brillantes párrafos”. Más adelante la cámara le enfoca en la plaza: “Otra vez, Hemingway”.¹²¹ En agosto también aparece en imágenes de una corrida en Valencia (“Hemingway no pierde detalle”, declara el locutor), y un año después, en agosto de 1960, la cámara le apunta varias veces en la plaza de toros de San Sebastián.¹²² En las fiestas de San Fermín de 1961 aparece Ordóñez toreando con corbata y faja negras, de luto por la reciente muerte de Hemingway. El locutor no menciona lo sucedido, ni el hecho de que le brindaran varios toros en aquella fiesta. Quizá su silencio se debiera a la violenta forma en que el autor se quitó la vida.

La imagen de Hemingway también apareció en un reportaje literario del NO-DO en esta época. En marzo de 1958 se filmó una exposición sobre la actividad editorial en Estados Unidos en la Casa Americana de Madrid. Aunque el locutor no habla de

¹¹⁹ Corresponde al número I-491 (7-VI-54).

¹²⁰ Corresponde al número I-751 (1-VI-59).

¹²¹ Corresponde al número 863-B, (20-VII-59).

¹²² Las dos cintas corresponden a los números 866-A (10-VIII-59), y 921-B (29-VIII-60).

Hemingway, aparecen su foto y el libro de Carlos Baker, *Hemingway: The Writer as Artist*. El comentario del locutor es revelador: “Las creaciones literarias constituyen el mejor elemento de relaciones entre pueblos y culturas diferentes y por eso la difusión de los autores representativos de cada nación se comenta por todos los medios, ya que su mensaje llega a todos los rincones y predispone a los individuos a un esfuerzo de comprensión que abre nuevos cauces a las buenas relaciones entre los países”.¹²³ Este comentario, dentro del contexto de una exposición sobre los libros norteamericanos, señala el importante papel que se otorgaba a la publicación de éstos en España: no sólo constituía un intercambio de cultura e ideas, sino que también servía como catalizadora para la creación de buenas relaciones entre ambos países. Las palabras del locutor ratifican, en cierta medida, la tesis de Douglas LaPrade de que el Gobierno promovió la publicación de las obras de Hemingway como parte de sus intentos de reestablecer las relaciones diplomáticas con Estados Unidos a finales de los años cuarenta.¹²⁴ Pero, independientemente de esto, la inclusión de Hemingway en esta cinta señala una vez más que él fue un personaje de interés en la España de posguerra, tanto por su presencia en las corridas como por su narrativa.

Hasta la llegada de la televisión a España en 1956 y durante unos cuantos años más (puesto que la televisión no sería un aparato habitual en las casas españolas hasta mediados de los años sesenta), el NO-DO fue el único medio audio-visual del que los españoles disponían. En los años cincuenta muchos ciudadanos acudían a los cines no sólo para contemplar una película, sino también con el propósito de ver en imágenes aquellas noticias que acababan de leer en el periódico o escuchar en la radio. Mientras que cada uno leía diferentes periódicos y revistas, el NO-DO llegaba a todos los

¹²³ Corresponde al número 794-B (24-III-58).

¹²⁴ Como es bien sabido, el NO-DO fue controlado por el Régimen y sirvió para propagar sus ideales. Aunque con el tiempo los productores fueron trabajando con mayor independencia, el NO-DO siempre mantuvo una ideología franquista.

españoles que fueron al cine, independientemente de su educación, profesión, edad u orientación política. Puede suponerse, por tanto, que la imagen que el público español más conocía del autor era la que el NO-DO difundía, la de un aficionado a los toros y de un amigo de España. Pero en las cintas taurinas también se solía apuntar que el hombre de la barba blanca que el espectador veía en la barrera era el “escritor” Hemingway, e incluso en una de ellas se hacía mención de sus “brillantes párrafos”. Es decir, se subrayaba que, además de aficionado a los toros, era también un famoso autor. De esta forma, aunque los diarios y revistas también hablaban de otros importantes escritores norteamericanos como Faulkner o Steinbeck, indudablemente era Hemingway el autor estadounidense más conocido por el público español. Si bien muchos le asociaban con los toros antes que con los libros, también sabían que era un escritor de importancia. El crítico Rafael Vázquez-Zamora comentó, tras la muerte del premio Nobel, su enorme popularidad entre el público: “Es muy curioso que Hemingway fue tan popular en España cuando se le había leído aquí tan poco” (1961b: 9). Pero si se consideran las diferentes ocasiones en que apareció en el NO-DO y la amplia atención que los diarios prestaron a su persona, este hecho parece más bien lógico.

6.1.3. El Gobierno ante el premio Nobel

Puede deducirse que la actitud de la prensa oficial en recibir con simpatía al autor de *The Sun Also Rises* es representativa de la del propio Gobierno, que si en un primer momento pudo albergar cierto resentimiento hacia Hemingway por su posición en la Guerra Civil, pronto vio, al volver el autor a España, que era poco más que un inofensivo apasionado del país. Su partidismo en la contienda y en su libro sobre ella era el resultado de ese entusiasmo, y no de una convicción política que pudiera ser perjudicial para el Régimen. Muy al contrario, la imagen turística y folclórica de

Hemingway venía bien para promocionar el turismo en España, y su personalidad y comportamiento eran ejemplares: enamorado pasionalmente de España, aficionado a la fiesta nacional, aparentemente sencillo de pensamiento y desinteresado en la política, no causaba problemas para nadie. Además, era un héroe de guerra (aunque fuera de la Primera Guerra Mundial) y, no menos importante para los gobernantes españoles, Hemingway era un buen perdedor: a pesar de haber estado en el bando de los vencidos en la contienda española, se adaptaba sin quejas a la nueva realidad de España. En fin, no sólo no era problemático, sino que era, a la vez, el modelo de un ciudadano sin tacha.

El hecho de que Octavio Aparicio, hermano del Jefe Nacional de Prensa y Propaganda, Juan Aparicio, pidiera a su amigo José María Iribarren que le presentase a Hemingway en las fiestas de San Fermín de 1953 es un indicio más del deseo de muchos miembros del Gobierno de acoger amistosamente a su turista más famoso, nada más llegar a España después de quince años de ausencia. Aparicio estuvo en Pamplona para escribir un artículo sobre las tradicionales fiestas de esa ciudad, y en él incluyó una foto y una descripción del encuentro con Hemingway.¹²⁵ En el artículo le llama “célebre novelista” y dice que tiene el aspecto de un “vaquero” o ““sheriff” de las películas del Far West”, reforzando así una imagen aventurera del escritor. Se refiere a sus novelas de ambiente español con una visión abierta y comprensiva: “Él ya estuvo otras veces en España, aunque en sus escritos no nos haya sabido ver. Pero eso es cuestión del cristal con que se mira” (1953: 62). No puede decirse que ésta sea la opinión de todo el Gobierno, pero la actitud del hermano del Jefe de Prensa y Propaganda es tan benévola, que invita a pensar que el Régimen buscaba una relación amistosa con el escritor norteamericano. En su entrevista Aparicio también le preguntó cuál era el pamplonica que más le interesaba, y Hemingway “contestó rápido” que era

¹²⁵ El artículo apareció en *El Español*, revista que, según Fanny Rubio, “nació al amparo de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda” en 1942 (1976: 56).

San Fermín. Preguntado por otros, afirmó “los pamplonicas del campo. Yo también soy campesino” (1953: 62). Así, con estos comentarios triviales Aparicio deja en el lector una agradable imagen de Hemingway como un americano mítico del oeste, que parecía haber salido de una película de Hollywood, que tenía ciertos sentimientos religiosos, que era campechano e incluso campesino. Quizá se equivocara al escribir sobre España, pero Aparicio resta importancia a ese hecho, y de esta forma le da a Hemingway una calurosa bienvenida.¹²⁶

La importancia de todas las noticias, entrevistas y artículos de carácter popular que aparecieron en los medios de comunicación (especialmente en los más ligados al Régimen, como el diario falangista *Arriba* o el NO-DO) durante estos años es indiscutible. Difundieron la imagen de un Hemingway amigo de toda España, a pesar de su inclinación por el bando republicano durante la guerra y de su desdichada (según algunos) novela sobre ella. Aunque esta imagen parece tan obvia al consultar el NO-DO y los artículos publicados sobre él en esta época, no es tan conocida. Recientemente el periodista Marino Gómez-Santos escribió en sus memorias que, en sus viajes, Hemingway evitaba el contacto con personas ligadas al Gobierno porque temía que podía tener problemas para quedarse en España. Interpreta el hecho de que el autor se hospedara en un hotel en El Escorial en vez de en Madrid de la siguiente forma:

El que Hemingway se fuera a vivir a El Escorial estaba relacionado con su conveniencia de camuflarse; no quería complicaciones con las gentes del Régimen, porque había estado en España durante la Guerra Civil, con las Brigadas Internacionales, y aunque el premio Nobel le daba cierta inmunidad, no se sentía seguro. Consideró, por tanto, que vivir en El Escorial era la mejor solución. En ningún momento de aquellos años cincuenta se dejó ver en actos

¹²⁶ En 16 y 30 de julio de 1953 también se publicaron varias fotos de Hemingway en la revista taurina *El Ruedo*. Aparece en las plazas de toros de Pamplona y Valencia, y se comenta que Jesús Córdoba (un matador mejicano) le brindó un toro. Fue sin duda en el ruedo taurino donde los españoles primero volvieron a aceptar a Hemingway.

literarios, ni admitió ruedas de prensa. Tampoco tuvo contacto con escritores oficiales, ni quiso ser recibido por ninguna corporación académica (2002: 182).

Aunque Hemingway podría haberse sentido inseguro cuando volvió a España por primera vez en 1953, la visita a que Gómez-Santos se refiere (aunque no da la fecha) tiene que ser la de 1956, único año en el que se alojó en el Hotel Felipe II de El Escorial en vez de en Madrid. Según el biógrafo Carlos Baker, no obstante, fue con su mujer a este hotel para descansar y tener tranquilidad, pues los dos estaban cansados y acatarrados (1969: 535).¹²⁷ Esta tesis demuestra, además, que en 1956 el autor ya sabía, por las entrevistas que le habían hecho y la atención que había recibido, que el Gobierno no tenía ningún problema con él. También hay que señalar que el hecho de que Hemingway no apareciera en actos literarios ni diera ruedas de prensa no tenía nada que ver con una preocupación por el Régimen. Nunca acudía a actividades literarias en ningún país del mundo, ni siquiera el suyo, ni solía entablar amistad con escritores, independientemente de su nacionalidad, ya que rehuía cualquier ambiente académico o literario. En España tuvo más amigos escritores que en ningún otro país extranjero, y éstos eran de todas las orientaciones políticas (José Luis Castillo-Puche y Rafael García Serrano, por ejemplo, se contaban entre sus amigos de aquella época).

La verdad es que el Gobierno no tenía ningún problema con Hemingway en los años cincuenta, y la imagen que se transmitía de él en medios oficiales prueba este hecho. Aunque es posible que dicha imagen no ayudase mucho a que su obra se leyera, tampoco es probable que perjudicara el conocimiento general de su narrativa. Si bien los periódicos normalmente no se ocuparon mucho de su obra, cuando ganó el Nobel y

¹²⁷ Es más, en su primera visita de 1953 Hemingway se alojó en el Hotel Florida de Madrid, el mismo hotel donde se había permanecido durante la guerra. En 1954 fue al Hotel Palace, y en 1959 y 1960 se hospedó en el Hotel Suecia. Es evidente que no tenía miedo de estar en Madrid ni en ninguna parte, y que, a pesar de lo que muchos podrían pensar, no fue una persona meramente "tolerada" por el Régimen, sino que su presencia en España fue anunciada y celebrada por todos los medios de comunicación.

cuando murió aparecieron en los diarios algunas críticas serias y elogiosas de su novelística. Las revistas literarias, sin embargo, constituyen un mejor testimonio de la recepción que la narrativa de Hemingway obtuvo en esta época en que sus narraciones empezaron a publicarse con más frecuencia en España, como el siguiente repaso ilustra.

6.2. Hemingway en las revistas literarias españolas¹²⁸

La revista *Cuadernos Hispanoamericanos* era publicada por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid desde 1948. En sus ediciones aparecieron artículos y noticias no sólo sobre las más importantes figuras de Hispanoamérica, sino también del mundo. Los críticos de esta revista mostraron interés por las narraciones de Hemingway desde que éste ganó el Púitzer en 1953, y lo mantuvieron a lo largo de los años cincuenta. Reseñaron la novela *The Old Man and the Sea* con evidente entusiasmo, y publicaron comentarios acerca de esta obra y del autor en 1953, 1954 y 1955. Asimismo, apareció un artículo en 1959 que tenía buenas palabras para esta novela protagonizada por Santiago y también para *For Whom the Bell Tolls*, y otro en 1961 que defendía el polémico escrito *The Dangerous Summer* ante los ataques que recibió en muchos otros medios de comunicación. De esta forma, fue una revista que no sólo ayudó a difundir la narrativa de Hemingway entre sus lectores, sino que también se esforzó en presentar, de forma positiva, las obras que muchas veces eran abominadas por otros críticos españoles. Aunque ningún colaborador escribió sobre su muerte hasta marzo de 1962, la acogida general de la obra de Hemingway por parte de *Cuadernos Hispanoamericanos* fue positiva, y esto se debe, probablemente, a la intención de esta revista de dar a conocer en España la literatura extranjera y de vanguardia.¹²⁹

¹²⁸ Los artículos resumidos brevemente en estas páginas serán comentados con más extensión en los siguientes capítulos.

¹²⁹ Los artículos aparecidos en esta revista eran de Enrique Sordo “El retorno de Hemingway” (1953), Ignacio Aldecoa “Hemingway y sus mitos” (1954), Francisco Pérez Navarro, “*El viejo y el mar* y

La revista *Ínsula*, en cambio, dedicó menos artículos a la narrativa de Hemingway durante este periodo, a pesar de haber sido una de las primeras en publicar un estudio acerca de su obra (y varios artículos sobre la novela norteamericana en general), unos años antes de que el Nobel confirmara su éxito literario.¹³⁰ Después del positivo estudio de la obra literaria de Hemingway que Ricardo Gullón escribió en 1952, la revista se limitó a anunciar, casi sin comentario, la concesión del premio Nobel al escritor en 1954, si bien nunca reseñó la novela premiada. El próximo artículo dedicado exclusivamente al autor no apareció hasta 1960, y fue otra vez de Ricardo Gullón. Pero este comentario tenía un tono mucho más arisco que el de 1952, ya que consistía en una dura crítica contra Hemingway y su obra más reciente, *The Dangerous Summer*. Después de su muerte, sin embargo, *Ínsula* publicó dos artículos que valoraban positivamente su obra. De esta forma se observa que la revista comenzó y terminó el periodo con interpretaciones elogiosas acerca del conjunto de la obra de Hemingway, aunque no le prestaran mucha atención en los años intermedios, los mismos años en los que el escritor visitó España.¹³¹

Este hecho es muy sugerente. *Ínsula* fue, como afirma Fanny Rubio, “la primera publicación de divulgación y crítica literarias verdaderamente independiente de la posguerra”, y en sus números aparecieron escritores de todas las escuelas y de todo el mundo (1976: 77). Su afán por presentar nuevos autores a sus lectores es evidente en su decisión de publicar un artículo sobre la obra de Hemingway en un momento —el año 1952— en que su narrativa todavía no era conocida en España, y su imagen aún no aparecía en el NO-DO ni en la prensa diaria. Pero el hecho de ganar el Nobel, de ser

la crítica inglesa” (1955), María de los Ángeles Soler, “Hemingway y la victoria de la juventud” (1959), Antonio Amado, “Comentario a un libro, al margen de una polémica” (1961) y Eduardo Tijeras, “Deuda con Hemingway” (1962).

¹³⁰ Véanse los artículos de Ricardo Gullón que aparecieron en 1951 y 1952, comentados en el capítulo cuatro.

¹³¹ Los artículos publicados en *Ínsula* en esta época fueron: Anónimo, “Hemingway, Premio Nóbel 1954” (1954), Ricardo Gullón, “The Old Man and the Business” (1960), Pablo de la Fuente, “Recuerdo de Hemingway” (1961), J.R. Marra-López, “Hemingway. La última singladura” (1961).

recibido por la prensa oficial con gran hospitalidad, de ser un habitual de los cosos taurinos, de aparecer en muchos diferentes medios de comunicación, etc., hicieron que Hemingway se convirtiera en una figura popular en España, y es posible que este hecho influyera en la decisión (consciente o no) de los colaboradores y editores de *Ínsula* de pasar por alto su obra, y de centrarse en otros escritores menos conocidos. De todas formas, aunque los críticos no reseñaron las traducciones de su obra que aparecieron en España durante estos años de la posguerra, sí las nombraron en las listas de “selección de bibliografía extranjera” que la revista publicó en cada número.¹³² Pero aun así, *Ínsula* no ayudó tanto como otros medios del momento a introducir en España la obra del Nobel.

Los pocos artículos publicados en la revista *Índice* no fueron muy entusiastas en sus valoraciones de la obra de Hemingway. En 1953 Ynduráin publicó en sus páginas un comentario general sobre Hemingway y Faulkner, en el que estimó la obra de estos dos por encima de la de otros narradores norteamericanos. Pero unos meses más tarde otro crítico, José María Valverde, reseñó *The Old Man and the Sea* con algunas (aunque pocas) reservas, y declaró, al contrario de Ynduráin, que Hemingway era un autor inferior a muchos de sus compatriotas. En 1955 apareció una crítica muy corta pero bastante negativa, esta vez sobre la colección de cuentos *Los asesinos*, que acababa de publicarse en España. La revista no volvió a dedicarle ningún artículo exclusivamente a Hemingway en este periodo, ni siquiera en el momento de su muerte.¹³³ Un año después, no obstante, publicó el cuento “The Capital of the World” en un número

¹³² Me refiero a una página que se publicaba cada mes con una lista de las publicaciones españolas y extranjeras que estaban disponibles en librerías. La primera obra de Hemingway que apareció en la lista fue *The Sun Also Rises* en 1948. De vez en cuando se anunciaron sus obras en inglés e incluso francés. Por ejemplo, en 1949 apareció *A Farewell to Arms*, en 1950 *Across the River and Into the Trees*, o en 1952 *The Old Man and the Sea*.

¹³³ Los artículos que aparecieron en *Índice* en estos años fueron los siguientes: Francisco Ynduráin. “Novela y novelistas norteamericanos. Un panorama dominado por dos grandes figuras: Faulkner y Hemingway” (1953); José María Valverde, “El último libro de Hemingway: Premio ‘Pulitzer’ 1953” (1953); Enrique Warleta Fernández, “Hemingway, traducido” (1954); Anónimo, “Información de libros. *Los asesinos* por Ernest Hemingway” (1955).

especial dedicado a los toros (en julio-septiembre de 1962).¹³⁴ También apareció en esas páginas una foto de Hemingway con el siguiente comentario, escrito por Osman Lins, debajo: “¿Quiso tanto Hemingway a España porque *significaba* para él los toros? O, viceversa, ¿quiso tanto a los toros porque le *entregaban* y traslucían a España como ninguna otra cosa? La respuesta no es fácil. Ni ya, por desgracia, posible”. El breve comentario y la aparición de un cuento taurino de Hemingway en esta edición, después de tantos años sin referirse a él, señalan que *Índice* asociaba el narrador norteamericano sobre todo con el mundo de los toros, y que quizá por eso no publicó más información sobre su obra en los años anteriores a su muerte. Puede suponerse, como se acaba de observar con *Ínsula*, que esta revista dedicada a presentar en sus ediciones a los escritores más progresistas del mundo, se desinteresó de la obra de Hemingway en los años cincuenta al ver que éste, además de ser enormemente popular, seguía estando más interesado por los ambientes taurinos que por la situación de las letras españolas.

La Estafeta Literaria se publicó ya en 1944, pero desapareció en 1946 y no volvió a publicarse hasta entrado el año 1956, cuando ya circulaban por España más ejemplares de la narrativa de Hemingway, y era habitual leer noticias sobre él en los diarios españoles. Hasta su muerte en 1961, los únicos artículos dedicados exclusivamente a Hemingway fueron los de José Luis Castillo-Puche, quien desde el año 1954 era un amigo íntimo del autor estadounidense. Todos sus comentarios fueron muy positivos e incluso afectuosos, y en ellos comentó las visitas del autor a España y trató de dar a conocer la verdadera personalidad del premio Nobel. Los cuatro artículos que Castillo-Puche publicó sobre Hemingway (dos en 1956, uno en 1959 y en 1960) antes de la muerte de éste fueron motivados sin duda por la estrecha amistad y mutuo

¹³⁴ “La capital del mundo” es la historia del joven Paco que trabaja como camarero en una pensión de Madrid donde se alojan varios toreros. El sueño del muchacho es llegar a ser torero, pero al intentar probar su valor en un juego en que unos cuchillos atados a las patas de una silla del comedor se convierten en las astas del toro, Paco pierde trágicamente su vida.

respeto que ambos escritores compartieron, pero el hecho de que *La Estafeta Literaria* los publicara ilustra la imagen que esta revista, vinculada a entidades oficiales del Régimen,¹³⁵ quería difundir: Hemingway, hombre bueno e incomprendido en España, era un gran admirador del país y amigo de todos los españoles. Es difícil imaginar que estos mismos artículos pudieran haber aparecido en *Ínsula*; revista que era, por cierto, “polo opuesto y enemiga enconada” de *La Estafeta Literaria* (Rubio, 1976: 78). Fuera cual fuese el motivo del interés de esta revista por la figura de Hemingway, fue un medio importante para la aceptación del autor y su obra en España. Ayudó a crear una imagen positiva de él y desmintió muchas de las ideas folclóricas que circulaban sobre este autor tan popular entre los españoles. Bien es verdad que aportó poco nuevo a la crítica de su narrativa, pero los artículos personales seguramente movieron a algunos lectores a interesarse por su obra. Al morir Hemingway fueron varios los colaboradores que le dedicaron artículos, y en ellos comentaron más detalles acerca de su obra.¹³⁶

El semanario barcelonés *Destino* incluyó a Hemingway en sus páginas literarias en varias ocasiones. Ya en 1953 aparecieron tres artículos: dos reseñas elogiosas (una sobre *The Old Man and the Sea*, otra sobre *Across the River and Into the Trees*) y un comentario general sobre su vida y obra. En 1954 se publicó un artículo que alababa sus cuentos, y otro que fue una reacción positiva ante la concesión del Nobel. Su nombre apareció en los siguientes años en artículos sobre temas relacionados con él, o en noticias de interés (como la de su accidente de avión en África en 1954, o la de su presencia en el entierro de Baroja en 1956), y en 1961 dos críticos lamentaron su muerte en sendos artículos. Puede decirse, por tanto, que *Destino* contribuyó de forma

¹³⁵ *La Estafeta Literaria* fue promovida por la Delegación Nacional y fue, por lo menos en sus primeros años, “adornada con la ideología propia del momento” (Rebollo, 1985: 83).

¹³⁶ Los artículos que José Luis Castillo-Puche publicó fueron: “Hemingway recorre de nuevo las tierras de España” (1956), “Hemingway se despide con un ‘hasta pronto’” (1956), “Ernest Hemingway: a los sesenta años como en plena juventud” (1959), “El verdadero Hemingway y su mito”, “‘De profundis’ por Hemingway” (1961). En 1961 también aparecieron: Carlos Luis Álvarez, “Los personajes heridos de Hemingway”; William C. Jones, “Vida, obra y pensamiento de Ernest Hemingway”; Mariano Tudela, “De Hemingway a Larreta”; y Eugenia Serrano, “Otra vez Hemingway: para los que oyen campanas”.

importante al conocimiento y a la aceptación de la obra de Hemingway en España, puesto que los críticos que publicaron en sus páginas hicieron poco caso de la faceta popular del escritor, y se centraron en su tarea crítica.¹³⁷ Fue una revista en su origen muy ligada a la Falange (era el “Semanario de F.E.T. y de la J.O.N.S.”), y fue editada por la Delegación de Prensa y Propaganda de Cataluña (Rubio, 1976: 181). Pero con el tiempo la revista se alejó cada vez más de la ideología falangista, y puede que fuera por esa continua evolución hacia la independencia ideológica el que la imagen difundida de Hemingway fuera más literaria y menos popular que la de otras revistas más cercanas al Régimen, como *La Estafeta Literaria*.

Otro medio de Barcelona que consideró la narrativa de Hemingway en diferentes ocasiones fue *Revista*.¹³⁸ Fanny Rubio la incluye entre los medios más independientes de la época, y observa que, a pesar de estar vinculada a la Falange, su “carácter universitario y de recuperación la equiparaban al tono más comprometido de la revista de Fernández Figuroa, *Índice*” (1976: 201-202). Los artículos sobre Hemingway publicados por esta revista incluyeron comentarios acerca de la evolución de su obra, una reseña positiva de *A Farewell to Arms*, un estudio acerca del uso del diálogo en los relatos cortos, y unos comentarios conmovedores ante la noticia de su muerte.¹³⁹ Los artículos de *Revista* se destacan por la calidad de los análisis y por el hecho de que sus colaboradores (críticos como Castellet y Sordo) se preocuparan, en todo momento, por

¹³⁷ Los artículos publicados en *Destino* fueron: Rafael Abella, “Ernest Hemingway. Un americano del norte”; Antonio Vilanova, “*El viejo y el mar* de Ernest Hemingway” (1953), “*Al otro lado del río* de Ernest Hemingway” (1953), “Las novelas cortas de Hemingway” (1954); Tristán la Rosa, “Hemingway, Premio Nobel” (1954), “Hemingway” (1961); Anónimo, “Al pie de las letras: Hemingway escribió 17 veces su novela *Adios a las armas*” (1954); Anónimo, “Al pie de las letras: Consejos sanos”; Alcalá, “Lo que pasa y lo que dicen desde Madrid” (1961); Rafael Vázquez-Zamora, “Hemingway terminó su novela” (1961).

¹³⁸ Durante estos años *Revista* pasó a ser *Revista de actualidades, artes y letras*, y luego *Revista Gran Vía*. Aquí me refiero a los artículos que aparecieron tanto en *Revista* como en *Revista Gran Vía*.

¹³⁹ En *Revista* aparecieron los siguientes artículos: Enrique Sordo, “El Premio Pulitzer, 1953” (1953), “*Adios a las armas*. Novela de Hemingway” (1956), “Hemingway: riesgo, amor y muerte” (1961); José María Castellet, “Hemingway, Premio Nobel 1954” (1954), “El diálogo en los relatos de Ernest Hemingway” (1957); Sergio José Vilar, “Ernest Hemingway. Cara a cara con la muerte” (1961).

la obra literaria de Hemingway, obviando su lado más popular para enfocarse en sus relatos. El hecho de que esta revista publicada en Cataluña dedicara más artículos a la obra de Hemingway que las revistas más independientes de Madrid pudo ser debido al interés personal que sus críticos tenían por la narrativa del norteamericano. También es posible que, al viajar menos a la ciudad condal, Hemingway tuviera una recepción más literaria en Barcelona que en Madrid, como parecen indicar los atinados comentarios publicados tanto en *Revista* como en *Destino*.

Otras revistas también publicaron artículos sobre Hemingway, aunque no tantos como las detalladas en las páginas anteriores. Al ganar el premio Nobel, aparecieron críticas positivas en *Correo Literario*, *Ateneo* y *Nuestro Tiempo*, y estas dos últimas también publicaron, más adelante, algunas reseñas de otras narraciones del escritor.¹⁴⁰ La revista *Arbor* no tuvo palabras muy entusiastas para Hemingway en un artículo publicado en 1955, y no volvió a publicar nada sobre él en este periodo.¹⁴¹ Esto puede deberse al hecho de que esta publicación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas no fue una revista puramente literaria, ya que se ocupaba de diversos temas de la vida cultural del momento. También, como la misma revista proclamaba, intentaba devolver “al pensamiento español su profundo y glorioso sentido tradicional y católico: conseguir que la ciencia española, siendo una inspiración hacia Dios, tienda a la verdad y al bien con la unidad de la filosofía cristiana” (citado en Rubio, 1976: 44-45). A diferencia de los medios oficiales de la Falange, que coincidieron en el deseo de difundir una buena imagen de Hemingway en España en estos años, esta revista de pensamiento católico no mostraba mucho interés (y mucho menos entusiasmo) por la

¹⁴⁰ La revista *Correo Literario* publicó un artículo de Alberto Clavería, “Arte y artesanía en Hemingway” (1954); en *Ateneo* aparecieron artículos de José Luis Castillo-Puche, “Hemingway, quinto Nobel yanqui” (1954); Víctor de la Serna, “‘Papa’ no volvería a escribir *Por quién doblan las campanas*” (1954); Rafael Morales, “Reseñas: Ernest Hemingway *Las nieves de Kilimanjaro*” (1955); *Nuestro Tiempo* publicó los siguientes estudios: Francisco Ynduráin “Hemingway, espectador de la muerte” (1954); Ignacio Zumadla, “Una novela de guerra” (1957)

¹⁴¹ El único artículo fue de Emilio Lorenzo, “Hemingway, Premio Nóbel de literatura” (1955).

obra y persona de Hemingway. Esta diferencia de criterio o de “gusto literario” entre el Gobierno y la Iglesia ya se había manifestado en la “crítica moral” que la Iglesia hizo en 1952 de *The Torrents of Spring*: una obra aprobada por los censores del Régimen que fue totalmente rechazada por un crítico eclesiástico. Con la excepción de *The Old Man and the Sea*, puede comprenderse que la obra de Hemingway era generalmente “inmoral” según los valores propagados por la Iglesia en la época de la posguerra. La falta de información sobre su narrativa en esta revista no es, por lo tanto, de extrañar.

La revista fundada por Camilo José Cela, *Papeles de Son Armadans*, no publicó nada exclusivamente sobre Hemingway hasta el momento de su muerte, lo cual es algo sorprendente, puesto que Cela se consideraba amigo del escritor estadounidense, y admirador de su obra.¹⁴² Otros artículos de interés aparecieron a lo largo de esta época en revistas orientadas hacia la cultura en América, como eran *Estudios Americanos* (publicada en Sevilla) o *Atlántico* (publicada en Madrid por la Casa Americana),¹⁴³ en revistas de actualidad o de entretenimiento, como eran *Blanco y Negro*, *Dígame*, *La Actualidad Española*, *Triunfo*,¹⁴⁴ y en publicaciones de la Iglesia, como *Ecclesia*.¹⁴⁵ Sobre todo en el momento de la muerte de Hemingway, aparecieron fotos, comentarios, reacciones y valoraciones de su obra en todo tipo de prensa española.

El hecho de que Hemingway no apareciera como objeto de estudio en otras revistas claves del momento como *Laye*, *Revista Española* o *Acento Cultural* no es de

¹⁴² En 1961 aparecieron: Camilo José Cela, “En la muerte violenta de un amigo”, y Manuel Pacheco, “Poema para la muerte de Ernesto Hemingway”.

¹⁴³ En *Estudios Americanos* se publicó un artículo de Joaquín Aranda Herrera, “La novela de Ernest Hemingway” (1955), y otro de Carlos Zavaleta, “La novela de Hemingway” (1958). En *Atlántico* apareció J. Raimundo Bartrés, “De Poe a Hemingway pasando por Baroja” (1958).

¹⁴⁴ *Blanco y Negro* publicó artículos de Pedro Lorenzo, “Noticia de la vida y la obra de Ernesto Hemingway” (1961) y Gregorio Corrochano, “Por quién doblan las campanas. En la muerte de Hemingway” (1961). En *Dígame* apareció, de autor anónimo, “Hemingway, Ordóñez, Luis Miguel... y Manolete” (1960) y, de F.G., “Ha fallecido Hemingway” (1961). En *La Actualidad Española* se publicaron artículos Joaquín Aranda Herrera, “Hemingway, Premio Nóbel” (1954) y José A. Vidal-Quadras, y Miguel Veyrat, “Hemingway. El novelista que persiguió a la muerte” (1961). *Triunfo* publicó un comentario de José Monleón, “Hemingway” (1961), además del artículo anónimo de 1948, ya comentado en el capítulo cuatro.

¹⁴⁵ I. Elizalde, S.J. “Hemingway ante la muerte” (1961).

extrañar si se tienen en cuenta los años en que estas revistas se publicaron. *Laye*, la revista universitaria de Barcelona en la que publicaron artículos José María Castellet, Manuel Sacristán Luzón y los jóvenes autores del momento, se publicó por primera vez en 1950 y dejó de hacerlo en 1954 (con sólo un número en este último año), un periodo en el que no se publicó ninguna obra suya (con la excepción de *The Old Man and the Sea* en *Life*), y en el que aún no había ganado el Nobel. *Revista Española*, en la que escribieron los jóvenes escritores madrileños, duró incluso menos tiempo, pues no llegó al año de vida: el primer número apareció en la primavera de 1953, y el último en la de 1954. Además de una evidente falta de tiempo para publicar sobre muchos autores, la escritora Josefina Aldecoa ha declarado que uno de los propósitos de esta revista era el de dar a conocer a nuevos autores nunca antes leídos en España. Según esta escritora, aunque la obra de Hemingway no era muy conocida en ese momento, su nombre era muy familiar, y puede que este hecho influyera en su decisión de no publicar nada sobre él en sus páginas.¹⁴⁶ También hay que recordar que la revista desapareció varios meses antes de que Hemingway recibiera el premio sueco. *Acento Cultural*, como *Laye*, también fue una revista universitaria, publicada en Madrid solamente entre 1958 y 1961. Durante estos años no hubo grandes noticias literarias sobre Hemingway ni aparecieron nuevas obras suyas, con la excepción de *The Dangerous Summer*, pero su recepción en España fue más bien en el ámbito taurino y no tanto en el literario. Además, la revista dejó de publicarse dos meses antes de la muerte del autor.

* * *

Este repaso de los medios de comunicación arroja luz sobre varios aspectos de la imagen de Hemingway en España y de la recepción de su narrativa en el periodo de la posguerra. El gran número de artículos publicados demuestra que en estos años había

¹⁴⁶ Comentado en una entrevista del día 30 de octubre del 2001.

mucho interés por Hemingway, aunque también es evidente que su persona llegó a ser conocida mucho más rápidamente que su obra. Mientras que los periódicos enseguida entrevistaron y fotografiaron a Hemingway en todas partes de España, algunas importantes revistas como *Ínsula* o *Índice* no se ocuparon mucho de su obra, ni siquiera cuando ganó el premio Nobel. Es probable que la imagen de un Hemingway folclórico y amigo de España (especialmente de la España “oficial” de Franco) causara cierto rechazo hacia su figura y, por derivación, hacia su obra, en los medios (o entre algunos de los críticos) más alejados de la ideología franquista, o más interesados en descubrir a autores nuevos y desconocidos. A su vez, los medios vinculados a la Iglesia (el diario *Ya*, la revista *Arbor*) tampoco se interesaron tanto como otros por la narrativa de Hemingway, sin duda porque, con la excepción de *The Old Man and the Sea*, el contenido de sus obras solía ser de una cuestionable moralidad. También parece evidente que, al estar tan presente en la prensa de aquellos días, los españoles tenían la idea de conocer a Hemingway cuando en realidad, a principios de los años cincuenta, pocos habían leído su obra. Se produjo así la paradoja de que en España algunas revistas o críticos no consideraran la obra de Hemingway porque su nombre era lo suficientemente familiar y conocido como para ser el autor de algo vanguardista o innovador, o demasiado ligado a la cultura taurina como para merecer atención literaria. No obstante, revistas como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Revista*, *Destino*, *Estudios Americanos* y *Nuestro Tiempo*, entre otras, dedicaron varios estudios a su obra y, gracias a ellos y a las publicaciones de sus novelas y cuentos, la narrativa de Hemingway tuvo una buena recepción en esta época y llegó a ser conocida por el público lector.

En España, como en muchas —si no todas— partes del mundo, por delante de su obra iba la imagen aventurera del autor. Los mismos críticos fueron los primeros en

reconocer la dificultad de distinguir entre la obra y la persona. Ignacio Zumalde remarcó, por ejemplo, que era “un personaje fantástico, casi mítico. Más que de sus obras se habla de su persona” (1957: 749). A su vez, Eduardo Tijeras escribió, un año después de la muerte del autor, que los españoles sabían tres cosas acerca de él: que le gustaba el whisky, que se equivocó al escribir sobre los toros, y que murió violentamente: “Las tres cosas son ciertas; pero si el juicio de los españoles se detiene ahí es que han subestimado la significación profunda de Hemingway y su aportación más sería no sólo a la literatura en general, sino al toreo en particular” (1962: 414). Los siguientes capítulos demuestran que los críticos españoles no se detuvieron en estas tres facetas sino que, al contrario, estudiaron su narrativa y se empeñaron en darla a conocer al público lector. De esta forma, aunque al principio de este periodo pocos españoles habían leído su obra, al final ya era un autor muy conocido. Una anécdota del diario *El Alcázar* da testimonio de este hecho. En julio de 1961, poco después de la muerte de Hemingway, el periódico publicó un examen para que sus lectores midieran su nivel de “cultura literaria”: “si es usted un buen aficionado a la literatura, sabrá contestar, con facilidad, a las preguntas que le vamos a formular”. La segunda pregunta de dicho examen era sobre Hemingway: el lector tenía que decidir, entre *The Old Man and the Sea*, *For Whom the Bell Tolls*, *The Snows of Kilimanjaro*, *The Sun Also Rises* y *The Grapes of Wrath*, cuál de estos títulos no era una obra de Hemingway. Aunque es imposible conocer los resultados de cada lector, lo que este pequeño examen demuestra es que los redactores del diario consideraban, en el año 1961, que las obras de Hemingway debían ser conocidos por los lectores españoles “aficionados”, no a los toros sino a la literatura.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Este “examen” apareció en la “Revista del domingo” de *El Alcázar*, el día 8 de julio de 1961, página 21.

CAPÍTULO SIETE

THE OLD MAN AND THE SEA:

EL COMIENZO DE UNA CONSIDERACIÓN CRÍTICA

[Los Estados Unidos] han dado a la Literatura Universal tres grandes novelas de mar; aunque muchos hayan sido los novelistas llamados, pocos han sido los elegidos. Los nombres de Cooper, Melville y Hemingway se ciernen sobre los demás.

- IGNACIO ALDECOA, 1961

The Old Man and the Sea fue la novela que confirmó en el mundo entero la relevancia e interés del arte narrativo de Hemingway, y la Academia sueca corroboró este hecho al concederle el Nobel de 1954. En España, como en otros países, esta breve obra fue recibida por los críticos con un entusiasmo casi unánime, pero las consecuencias provocadas por su buena recepción fueron muy diferentes a las de otros países. Mientras que para la mayoría de los críticos europeos la novela del viejo pescador marcó un momento culminante en la trayectoria de la ficción de Hemingway (un autor que muchos de ellos habían seguido con más o menos atención desde los años veinte y treinta), en España esta emotiva novela señaló el comienzo del estudio crítico de la obra literaria del autor norteamericano. Aunque muchos críticos españoles ya conocían la narrativa del Nobel, algunos incluso con cierta profundidad, no había en España una base crítica desde la cual pudieran partir. Así ocurrió el curioso hecho de que en España los primeros cuentos y novelas de Hemingway fueron valorados después de su obra cumbre, y muchas veces en comparación con ella.

Las razones subyacentes a este tardío pero animoso inicio de la crítica española a la obra de Hemingway se debe a muchas causas, que ya se han ido describiendo en anteriores capítulos. Evidentemente, el hecho de que ganara el Pulitzer en 1953 y el Nobel en 1954 provocó que se prestara más atención a su obra en este periodo. Quiero insistir, sin embargo, en que los primeros comentarios serios acerca de la narrativa de Hemingway aparecieron en 1952, antes de que el escritor recibiera ningún premio, pero después de la publicación en Estados Unidos de *The Old Man and the Sea*.¹⁴⁸ Hay que precisar, por tanto, que aunque el prestigio de los dos premios seguramente fue el motivo principal del diluvio de artículos que se publicaron sobre Hemingway en esas

¹⁴⁸ Me refiero a los artículos de Ricardo Gullón y Francisco Ynduráin. Gullón habló directamente de *The Old Man and the Sea*, y aunque Ynduráin no considera esta novela (su análisis, recuérdese, se tituló “España en la obra de Hemingway”), es muy plausible que la aclamación internacional de esta obra motivara su decisión de dedicar un artículo exclusivamente a la narrativa de Hemingway.

fechas, la crítica positiva de su obra se inició en España con la buena acogida de su novela sobre el anciano pescador cubano, y los galardones alimentaron y aumentaron el interés por la obra del norteamericano que los críticos Gullón y Ynduráin habían mostrado ya en 1952. La historia conmovedora del viejo que se enfrenta con la enorme fuerza de la naturaleza con dignidad y perseverancia —aun a la hora de ser derrotado— fue lo que llevó a los críticos a fijarse en Hemingway y a comenzar el análisis de toda su narrativa.

The Old Man and the Sea era, además, una obra cuyo contenido y mensaje fueron totalmente aceptados y admitidos por los censores del Régimen, y también era inocua ante cualquier crítico preocupado por la moralidad de los libros, como era el caso de Nicolás González Ruiz en 1952.¹⁴⁹ Lejos estaba ya el Hemingway de personajes solitarios y desesperados, de actitudes duras e individualistas. Ya no se leían palabras malsonantes ni escenas inmorales, sino todo lo contrario: un personaje humilde y bondadoso se afana en cumplir una tarea durísima pero esencial, y la prosa empleada para contar su historia era tan sencilla y noble como el personaje descrito. Esta obra tan humana no contenía nada censurable, y este hecho permitió que los españoles se aproximaran a la narrativa de Hemingway, autor que, hasta los años cincuenta, no era muy conocido en España. El personaje de Santiago era admirable para todos, y la novela fue de una enorme importancia para la aceptación de Hemingway en España y la consideración de su obra narrativa, tantos años obviada. En el presente capítulo se reúne toda la crítica que los dos galardones y *The Old Man and the Sea* suscitaron en este periodo. Describiré la reacción de la prensa y de los críticos españoles ante la noticia del otorgamiento del Nobel a Hemingway, y las valoraciones de *The Old Man and the Sea* que aparecieron en esta época.

¹⁴⁹ Me refiero al libro que este sacerdote editó, *6.000 novelas. Crítica moral y literaria*, publicado por Acción Católica. Véase el capítulo cuatro, páginas 89-91.

7.1. El premio Nobel y *The Old Man and the Sea* comentados en los diarios españoles

Mientras que la concesión del Nobel a Hemingway mereció amplia cobertura en casi todos los periódicos de España, el hecho de que ganara el premio Pulitzer en 1953 pasó prácticamente inadvertido para los diarios españoles. De los principales periódicos, sólo *El Alcázar* y *Arriba* publicaron una breve noticia de la agencia EFE que relataba, en pocas líneas y en letra pequeña, los ganadores literarios, sin hacer ninguna valoración ni comentario acerca de la elección del jurado. La escasa atención prestada al Pulitzer de ese año no es sorprendente. Por una parte, el premio no era internacional sino norteamericano y, por otra, en ese momento las relaciones entre España y Estados Unidos sólo estaban empezando a estabilizarse. El día que el Pulitzer se anunció en los dos periódicos mencionados (el 5 de mayo de 1953) se leyeron en toda la prensa del país titulares como “Se realizan progresos en las negociaciones hispano-norteamericanos” (*ABC*), o “Ha llegado [a Washington] el Embajador norteamericano en Madrid”, un artículo que asegura que éste había sido llamado “para consultas con respecto a las negociaciones en torno a las bases españolas” (*Madrid, Arriba*). La formalización del acuerdo entre los dos países ese mismo año trajo como consecuencia más noticias sobre Estados Unidos, pero ése todavía no era el caso cuando Hemingway ganó el Pulitzer. También hay que recordar que en mayo de 1953 el autor todavía no había vuelto a España y sus libros eran casi desconocidos por el público. Por eso puede suponerse que la noticia no hubiera sido de gran interés para los lectores españoles del momento.

El cambio entre 1953 y 1954 tanto de la situación política entre Estados Unidos y España como de la relación personal entre Hemingway y el país está reflejado en la mayor atención que los diarios dedicaron a la concesión del Nobel al norteamericano unos diecisiete meses después. Los dos países ya tenían un pacto oficial que les unía, y

el autor había vuelto a viajar por España el verano anterior. Su aparición en ciudades como Pamplona, Valencia y Madrid atrajo cierta curiosidad hacia su persona. Así pues, el día 29 de octubre de 1954 casi todos los periódicos españoles dieron la noticia de que Hemingway había ganado el Nobel.¹⁵⁰ Publicaron una u otra versión de la noticia tomada de la agencia EFE, en la que se relató el acontecimiento y se citó la reacción de Hemingway al enterarse del premio. Algunos periódicos (como *Madrid* y *La Vanguardia Española*) incluyeron un comentario acerca de los otros candidatos, en especial del islandés Halldor K. Laxness, al que el redactor de la EFE llamó “comunista” y “socialista idealista”. El hecho de que no utilizara los mismos adjetivos para hablar de Hemingway señala que la opinión general sostenida en 1954 en España era que el norteamericano no era comunista (a pesar de su partidismo en la guerra) y, por lo tanto, puede inferirse que no era enemigo del Gobierno español. Es más, algunos diarios terminaron con la siguiente afirmación, también de la agencia EFE: “Hemingway es un admirador de las corridas de toros y de muchos aspectos de carácter español”, y de esta forma recuerdan a los lectores el interés que Hemingway tenía por España, un hecho que ya empezaba a ser motivo de orgullo y no de aborrecimiento. El diario *Ya* no incluyó esta última frase en su artículo, pero sí publicó una “Nota de la Redacción” al final en la que repasó la vida de Hemingway y acabó con el siguiente juicio: “Pero es brutal, injusto, pesimista con frecuencia. Y casi siempre descreído y cínico. Su gusto por el riesgo es más fuerte que su sentido de la ternura y de la piedad humana”. Esta tajante opinión que el diario añadió quizá tenga algo que ver con el hecho de que el *Ya* perteneciera a la Editorial Católica. El comentario muestra cierta preocupación por el sentido moral de la narrativa de Hemingway y por el tono violento de su prosa, preocupación que la Iglesia ya había expresado en la valuación que hizo de

¹⁵⁰ *Madrid*, el diario madrileño de la noche, incluso anticipó el acontecimiento y publicó una noticia de la agencia EFE el 28 de octubre en que decía que Hemingway era el favorito. Confirmó la noticia al día siguiente.

The Torrents of Spring en el libro *Crítica moral y literaria*, publicado en 1952. El día siguiente, el 30 de octubre, un comentario aparecido en *Pueblo* contrasta con lo publicado en *Ya*. Después de referirse brevemente a la vida del autor, el artículo termina con la afirmación de que Hemingway “sin duda alguna, tiene talla suficiente para merecer el premio” (Anónimo, 1954e: 10).

Sólo dos de los principales diarios españoles (*El Alcázar* e *Informaciones*) publicaron valoraciones críticas de la obra de Hemingway en los días que siguieron al anuncio del Nobel. El 4 de noviembre Emiliano Aguado publicó un encendido elogio de la obra del recién premiado en las páginas de *El Alcázar*. Su declaración en la primera línea del artículo es contundente: “Es un acierto el que haya recaído el Premio Nobel en un escritor de la talla de Ernest Hemingway; así es como se enaltecen los premios y la capacidad de quienes los disciernen” (1954: 19). Alaba *The Old Man and the Sea*, aunque dice que no es la mejor obra de Hemingway, pero sí la más representativa de su “mensaje”, es decir, de lo que está en el fondo de todas sus narraciones: “esa potencia sobrecogedora del mundo (el miedo, el instinto, el bosque, el mar) que se adueña del ser humano y le zarandea como el huracán a la hoja de árbol” (1954: 19). Aguado identifica con precisión la importancia de la naturaleza en la obra de Hemingway, que más que paisaje es protagonista, ya que su extraordinaria fuerza capta y guía a los personajes. Esta palpable presencia de una energía omnipotente está también en la novela hispanoamericana, y el crítico la compara con la novela europea que sigue insistiendo en que el hombre es libre, fuerte y dueño de sus acciones y conciencia. Pero este concepto del ser humano se agota, y los lectores europeos, concluye el crítico, “vamos a tener que soñar el mundo y nuestra vida dialogando a solas con las grandes novelas escritas al otro lado del Atlántico” (1954: 19).

Lo más increíble del breve comentario de Aguado es que no se limita a alabar *The Old Man and the Sea*, sino que celebra toda la obra de Hemingway, especialmente la novela más controvertida para los españoles: “Quizá haya estado Hemingway más cerca de este logro expresivo de *El viejo y el mar* en su novela titulada *Por quién doblan las campanas* que en ninguna de sus obras. En las dos creaciones literarias asistimos a un espectáculo en donde la voluntad del hombre no puede ni siquiera cobrar conciencia de sí misma” (1954: 19). El crítico escribe este comentario en el año 1954, en un momento en que el recuerdo más reciente de Hemingway en España (con la excepción de su viaje de 1953) era el de su apoyo a los republicanos en la Guerra Civil española. Su ficción todavía no era muy conocida, y la obra sobre la contienda era famosa en España por todo menos por ser merecedora de elogios. Aguado también escribe en *El Alcázar*, periódico conservador que apareció al terminar la guerra, y cuya cabecera “pertenece a la Hermandad del Alcázar de Toledo” (Fuentes, 1997: 304). Que este periódico publicara un artículo tan entusiasta con la obra de Hemingway y que publicara, además, en las semanas venideras la obra entera de *The Old Man and the Sea* es muy significativo. Estos hechos señalan, una vez más, que el Hemingway “republicano”, escritor de una obra infame (según algunos españoles) sobre la contienda nacional, fue casi olvidado en la España de los años cincuenta, y que los primeros en darle la bienvenida y en formar una nueva imagen de él fueron, en muchos casos, los más conservadores y los más ligados al Gobierno dictatorial. En fin, es cada vez más evidente que Hemingway le convenía a la España de Franco.

El otro análisis crítico aparecido en la prensa diaria fue de Pablo Corbalán y se publicó en *Informaciones* (otro periódico que, en este momento, era de ideología conservadora) el 13 de noviembre de 1954. El artículo, titulado “Hemingway, solidario”, es una entusiasta exposición de la obra del escritor norteamericano. Alaba su

sencillez y falta de intelectualismo, su estilo y sus temas, que identifica como “el valor y la energía, la lealtad y la ternura, la solidaridad humana y la muerte”, casi lo contrario a lo que el periódico *Ya* había escrito unas semanas antes. Admira sin reservas *The Old Man and the Sea*, especialmente el personaje de Santiago, que representa todo lo bueno “de que es capaz el género humano”. En su relación con el joven Manolín el crítico señala, “vemos ni más ni menos que la solidaridad y el amor de los hombres hermanos” (1954: 5). Corbalán concluye su artículo con una interesante observación acerca de la vida tan aventurera de Hemingway y de la acción que siempre está presente en sus novelas. Percibe en su gusto por el riesgo que, para el autor norteamericano, “la vida se consume y se crea al mismo tiempo”, y esta idea lleva al crítico a aproximar la narrativa del estadounidense a los españoles: “Pensando de golpe en toda ella, recuerda el prólogo sublime de *La Celestina*, en el que el dualismo destrucción-creación nos ofrece el simple y feroz mecanismo de la existencia. Esa pasión que trepida en la sangre del escritor le ha acercado a nosotros...” (1954: 5). La perspicaz observación del crítico es importante porque explica uno de los temas más discutibles acerca de la obra y persona de Hemingway —sus aventuras— en un contexto literario y español, y señala las posibilidades transcendentales de las acciones físicas. Relacionar su obra con *La Celestina* le acerca al público y a la larga y rica tradición literaria española, que incluye más de un personaje aventurero. En años posteriores y hasta hoy en día los críticos de Hemingway han investigado la influencia de la literatura española en la obra del norteamericano, y se observa que esta conexión que Corbalán identificó “de golpe” entre la novelística de Hemingway y *La Celestina* también ha sido considerada por otros, pero no en los mismos términos que utilizó el crítico español en 1954.¹⁵¹

¹⁵¹ Ángel Capellán compara el personaje de la *Celestina* con el de Pilar de *For Whom the Bell Tolls*, y la relación “triangular” de *Celestina*-Melibea-Calisto con la de Pilar-María-Jordan. Capellán no puede asegurar que Hemingway hubiera leído la obra de Fernando de Rojas, pero observa que se publicó

Al aparecer en algunos de los periódicos más importantes de la posguerra, las críticas de Emiliano Aguado y Pablo Corbalán llegaron a un público más amplio que el de una revista puramente literaria, y por eso constituyen una significativa contribución no sólo al estudio crítico de la obra hemingwayana, sino también a la difusión positiva de su narrativa en España. Los demás diarios consultados para este trabajo no publicaron artículos críticos acerca de su obra en ese momento, pero su reacción ante la concesión del Nobel a Hemingway fue generalmente positiva, si bien en la mayoría de los casos no expresaron opinión alguna acerca de su merecimiento. Este tipo de comentario se aprecia más en las revistas literarias que se comentan a continuación.

7.2. Las revistas literarias ante la concesión del premio Nobel a Hemingway

7.2.1. Una crítica escéptica

Una gran parte de los críticos españoles aplaudió la concesión del Nobel a Hemingway, pero su aprobación no fue unánime. La primera opinión adversa al respecto apareció, en realidad, cuando el escritor ganó el Pulitzer. En el verano de 1953 José María Valverde publicó en *Índice* un artículo en el que quería examinar “el lugar que realmente ocupa en la literatura norteamericana” el autor recientemente premiado con el galardón estadounidense, y la novela que le mereció dicho premio. Tiene palabras elogiosas para las descripciones y el estilo de *The Old Man and the Sea*, y aunque identifica la narración como una “salmodia semipoética”, todavía cree que algo en la novela falla. Piensa que Hemingway la escribió con una intención especial, la de representarse a sí mismo, pero que este objetivo no llega a revelarse: “En este punto, pues, creemos que ha fallado Hemingway, dejando su obra en vilo entre la posible alusión significativa y la realidad misma de su personaje” (1953: 3). Por muy bien que

una edición de *La Celestina* en inglés en 1923, y que, además, Hemingway también podía haberlo leído en español en los años treinta (1985: 190).

esté escrita la novela, no logra lo que Valverde considera su objetivo principal y éste no puede, por lo tanto, estimarla con el mismo entusiasmo que otros críticos, ni proclamar la excelencia literaria del novelista norteamericano: “Nadie pretenderá quitar a Hemingway su eficacia de narrador, su emoción natural de aventurero, pero tal vez se ha exagerado un poco su importancia literaria” (1953: 3). La sencillez de su prosa, tan admirada por otros críticos (incluso por Valverde al hablar de *The Old Man and the Sea*), le parece “una prerrogativa más comercial que propiamente literaria” (1953: 3). Su conclusión, entonces, es tajante: “creemos que Hemingway, con todo su valor, ha de ceder la primacía por lo menos a tres novelistas más”, y estos son Faulkner, Steinbeck y Dos Passos (1953: 3). Valverde es de los pocos críticos españoles que no identificaron a *The Old Man and the Sea* como una obra maestra, y una aportación valiosa para la literatura universal. Sin decirlo explícitamente, está claro que no aprueba la decisión de premiar a Hemingway con el Pulitzer, y aunque Valverde no publicó nada cuando el norteamericano ganó el Nobel, puede entenderse que tampoco hubiera recibido esa noticia con aprobación.¹⁵²

Otro crítico que levanta algunas dudas acerca de si Hemingway merecía o no el premio más prestigioso del mundo fue Joaquín Aranda. En su artículo “Hemingway Premio Nobel”, publicado en *La actualidad española* en noviembre de 1954, describe a los personajes y al mundo de la obra hemingwayana como llenos de desesperanza y brutalidad. El crítico tiene duras palabras para *For Whom the Bell Tolls*, novela cuya traducción al español, hecha por los argentinos, “debería ser perseguible ante los tribunales, pues es perfectamente difamatorio” (1954: 17). Aranda se limita a dibujar el

¹⁵² Valverde no cambió su opinión acerca de *The Old Man and the Sea* en los años siguientes, sino todo lo contrario. En 1959 escribe sobre la novela en su libro *Historia de la literatura universal*, y persiste en ver que la narración queda corta, no llega a ser lo que Hemingway quisiera. Elabora su tesis de 1953 al decir que hay “una reticencia que quiere insinuar ulteriores significaciones sin lanzarse a ello claramente [...] comprendemos, por algo que flota sobre la narración sin identificarse con ella y con su lenguaje, que se nos invita a entender simbólicamente el cuento, pero nos es difícil buscar claves dentro de una luz tan sólidamente realista como la de Hemingway...” (1959: 546).

lado aventurero de Hemingway (en las dos guerras y en África) y observa, además, que “bebe constantemente”. Aunque admira su novela más reciente, no está convencido de que el escritor merezca el Nobel:

El viejo y el mar fue el tanto definitivo en la adjudicación del Premio Nobel. La recompensa que corona una carrera literaria al servicio de la violencia y del nihilismo. Es difícil compaginar la obra de Hemingway con la cláusula del viejo Nobel, que exigía para el libro premiado los caracteres de idealismo y servicio a la Humanidad. Sólo podríamos exceptuar la historia del pescador Santiago (17).

En otras palabras, una buena novela, buenísima incluso, no contrarresta toda una obra anterior plagada de pesimismo y violencia, de personajes solitarios, y casi nunca solidarios. Aunque este artículo es bastante duro con Hemingway y sus obras, Aranda pronto evolucionó en su opinión del autor, y dos meses después de escribir este comentario publicó un estudio mucho más elogioso de su obra, si bien se mantiene firme en su juicio de la novela sobre la guerra

Emilio Lorenzo es otro crítico que expresó incertidumbre ante la decisión del jurado sueco en un artículo publicado por *Arbor* en enero de 1955, “Hemingway, Premio Nobel de Literatura”. En él habla del hecho de que se hayan manifestado, en el mundo entero, objeciones a la decisión de la Academia a conceder el Nobel a Hemingway cuando ni él ni la mayoría de su obra cumplían los principios establecidos para el premio. No cree que concedan el galardón a Hemingway por su literatura, sino por su fama, ya que los de la Academia saben “que sus decisiones pesan considerablemente en la política internacional de su país, y saben también, por experiencia, lo que vale el favor popular de los incondicionales de un escritor famoso. Y el novelista de Illinois lo era” (1955: 103). Una observación similar apareció en la revista *Ínsula* en el único comentario que publicó sobre el Nobel de 1954. El breve texto reza: “La popularidad de Hemingway, gran novelista sin duda, unida a sus

aventuras africanas y cinematográficas y al hecho que no debe olvidarse, y que no ha olvidado la Academia sueca, de la total preponderancia Yanqui, han obtenido el Nóbel este año para el famoso autor de *El viejo y el mar...*” (Anónimo, 1954f: 2). Esta alusión a la fama de Hemingway y al dominio de los Estados Unidos pone en duda la estimación de la obra del escritor, y cuestiona si era merecedor de tan alto galardón.

Lorenzo continúa su comentario con una breve descripción de la vida y la obra de Hemingway, y postula que todas sus narraciones “se pueden reducir al común denominador del ‘imperativo de la real gana’” (1955: 103). En este repaso de la biografía del escritor norteamericano, afirma que en los años treinta “se hace filocomunista”, y que esto le lleva a participar en la Guerra Civil española y a escribir su novela sobre ella. El crítico considera que Hemingway fue inepto en su intento de representar la realidad española, porque “no es hombre propicio al fecundo ejercicio del pensar”, y por eso representó una España sensacionalista, con un lenguaje bruto, más apropiado para ambientes taurinos que para describir la compleja situación de la guerra (1955: 105). Aunque aprecia obras como “The Snows of Kilimanjaro” o la más reciente *The Old Man and the Sea*, Emilio Lorenzo no puede celebrar el que le hayan dado el Nobel. Termina con las siguientes palabras: “Reciba, pues, nuestros plácemes el señor Hemingway [...] aunque esta enhorabuena lleve diluida parte de la amargura que como españoles sentimos por el flaco servicio que su desconocimiento de la España mejor causa a nuestro prestigio nacional” (1955: 106).

Estos artículos que ponen algunos reparos a la concesión del Nobel al autor norteamericano son los únicos que aparecieron en estos años, pero representan una parte del pensamiento crítico acerca de Hemingway en la primera mitad del decenio de 1950. Hay que reconocer que las dudas suscitadas por ellos no están totalmente fuera de lugar, ya que, como señaló Lorenzo, se habían oído en varios países. La diferencia entre las

opiniones de los críticos españoles y los de otros países es que es muy posible que el juicio de un crítico español estuviera influido por la relación que había entre Hemingway y España y, sin duda, por la novela que éste escribió sobre la Guerra Civil.¹⁵³ Pero las ideas personales que los críticos tenían del escritor no impidieron que admiraran la novela del viejo Santiago, aunque algunos querían dejar claro que esta obra, por si sola, no merecía tan alto galardón.

7.2.2. Aprobación por los críticos

Las voces dubitativas acerca del merecimiento por parte de Hemingway del Nobel eran pocas y, a decir verdad, no muy duras. Ante ellas contrasta la opinión de otros críticos como José Luis Castillo-Puche, que, en un artículo publicado en la revista *Ateneo*, no dudó en aclamar el acontecimiento. Afirma que “a Hemingway el Premio Nóbel se le debía, como vulgarmente se dice”, no sólo por *The Old Man and the Sea* sino también por haber contribuido a la renovación estilística de la narrativa del siglo XX (1954: 20). Compara a Hemingway con los otros escritores norteamericanos leídos en Europa y opina: “Quizá sobre Norteamérica pesara más Steinbeck, por ejemplo, pero sobre Europa quien pesaba era Hemingway” (1954: 20). El juicio del crítico José María Castellet difiere algo del de Castillo-Puche. En su artículo “Hemingway, Premio Nobel 1954”, el crítico catalán reflexiona sobre este mismo asunto, pero cree que los lectores europeos valoran más a otro compatriota de Hemingway, antes que a él: “el orden de prelación en la concesión del Premio no implica otra cosa que el mayor predicamento que Faulkner tiene en Europa —no se olvide que el jurado otorgante es sueco— frente al mayor favor que Hemingway goza entre el público y la crítica norteamericana...”

¹⁵³ Hay que recordar que la buena imagen que daban de Hemingway los medios de comunicación españoles de los años cincuenta todavía no estaba, en 1954, ni muy extendida ni era necesariamente compartida por todo el mundo.

(1954: 1).¹⁵⁴ Pero, a su juicio, este hecho no rebaja el valor de la narrativa de Hemingway sino que, al contrario, el crítico estima que su obra “es de una importancia excepcional”. Esta convicción de Castellet se hace evidente en los próximos años, en los cuales dedica varios estudios a la narrativa del norteamericano.

El otro único crítico que aludió a si Hemingway merecía o no el Nobel fue Francisco Ynduráin. En su artículo “Hemingway, espectador de la muerte”, cita el criterio establecido para seleccionar el galardonado y observa que pocos de los americanos laureados con este premio (Sinclair Lewis, Pearl Buck, Eugene O’Neill, William Faulkner) habían escrito obras de “tendencia idealista”, como exige la norma del jurado sueco: “Bien se echa de ver cómo ha sido muy variable el criterio aplicado en la interpretación del idealismo en cada caso. Pero no es cuestión que nos planteemos aquí la discusión del fallo que ha discernido esos Premios...” (1954: 10). Estos comentarios del crítico pueden entenderse de dos formas. Por una parte, se puede comprender que defiende el que Hemingway haya sido premiado ante los que le atacan por la falta de idealismo en su obra, pues, muestra cómo esta norma ya había sido interpretada con libertad en años anteriores y con otros escritores. Pero, por otra parte, al presentar la polémica cuestión sin querer implicarse más en ella, deja todo el asunto envuelto en duda, circunstancia que no hace nada para convencer a los que dudaban que Hemingway mereciera el premio. Pero la estimación generalmente positiva que Ynduráin hace de la obra del norteamericano hace pensar que, en realidad, aprobó la decisión del jurado sueco.

Los demás críticos no debatieron si la Academia había hecho una buena elección o no al conceder el Nobel al escritor norteamericano, sino que lo aceptaron sin discusión y se afanaron en valorar el conjunto de la obra hemingwayana y en reseñar su última

¹⁵⁴ Este razonamiento de Castellet puede extenderse al otorgamiento del premio Pulitzer, ya que Hemingway lo ganó primero, en 1953, y Faulkner en 1955.

novela, obra que describieron con palabras como “magistral poema épico”, “canto épico”, “poema en prosa” o “epopeya de la energía y de la voluntad”. El entusiasmo que en este momento los críticos españoles manifestaron por *The Old Man and the Sea* y por otros aspectos de su obra señala, de forma indirecta, su aprobación a la decisión del jurado.

7.3. La crítica suscitada por *The Old Man and the Sea*

Entre 1953 y 1954 se afianzó en España la reputación literaria de Ernest Hemingway, gracias a todos los artículos críticos que en estos años se publicaron sobre *The Old Man and the Sea*. Debido al poco conocimiento de su obra que había entre el público español, varios de los comentarios publicados eran más bien biográficos, y consistían en un repaso general de la vida y la obra de Hemingway, y servían para informar a los lectores del lado menos conocido del famoso autor (el literario), sin entrar en una crítica muy detallada de sus novelas y cuentos. De esta línea son los artículos de Rafael Abella, “Hemingway: Un americano del norte”, publicado en *Destino* en octubre de 1953; de José Luis Castillo-Puche, “Hemingway, quinto Nóbel yanqui”, aparecido en *Ateneo* en noviembre de 1954, junto a otro artículo biográfico de Víctor de la Serna, que lleva la llamativa cabecera de “Papa no volvería a escribir *Por quién doblan las campanas*”. También aparecieron estudios que dan cuenta de toda la obra de Hemingway, como el publicado por Joaquín Aranda Herrera en 1955, “La novela de Ernest Hemingway”, o el ya mencionado de Francisco Ynduráin, “Hemingway espectador de la muerte”. Todos estos comentarios fueron importantes porque ayudaron a describir a los lectores del medio siglo cómo era Hemingway y en qué consistía su ficción, la cual era todavía bastante desconocida para ellos. En estas páginas repasaré sobre todo los artículos que tenían que ver directamente con *The Old*

Man and the Sea, en un intento de reunir todo lo escrito sobre esta novela y analizar su recepción en este periodo que va de 1953 a 1961. Este análisis revela cómo esta obra fue muy importante (incluso necesario) para que el resto de la narrativa de Hemingway entrara en los círculos literarios españoles, para ser no sólo leída sino también criticada y comparada, valorada y juzgada, como una obra literaria o incluso una obra de arte.

Uno de los aciertos de la crítica española fue identificar, en la última publicación del autor de Illinois, una clara evolución en su novelística. Los críticos acertaron no sólo porque reconocieron en esta obra un momento importante y culminante en su trayectoria literaria, sino también porque presentaron así a los españoles a un “nuevo” Hemingway, diferente del que había aparecido en el bando republicano en la Guerra Civil y del que había escrito *For Whom the Bell Tolls* después. Varias de sus obras anteriores (como esta novela sobre la contienda, su último gran éxito) eran inaceptables en España por razones políticas y morales, como es bien sabido. Así, el decir que *The Old Man and the Sea* desvelaba nuevos sentimientos y actitudes en su autor debió de animar a los lectores y críticos que antes hubieran rechazado la obra de Hemingway, a darle una nueva oportunidad con esta novela. Los críticos que mejor analizaron esta evolución en la ficción hemingwayana fueron Enrique Sordo y José María Castellet y, en cierta medida, Francisco Ynduráin, Alberto Clavería y Tristán la Rosa.

El crítico Enrique Sordo se alegró del cambio que *The Old Man and the Sea* representó en la narrativa del norteamericano, y recibió la novela con entusiasmo en su artículo “El retorno de Hemingway”, publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* en septiembre de 1953, unos meses después de que el autor ganara el Pulitzer. Cree que la aparición de esta novela señala el final de una época de “decadencia” de la obra hemingwayana; decadencia que muchos críticos del mundo habían advertido después de leer *Across the River and Into the Trees*, pero cuyo inicio este crítico identifica con

“aquella malograda novela que se llamó [...] *Por quién doblan las campanas*” (1953b: 358). Para describir el paso que Hemingway dio con su última narración, Sordo repasa primero su obra anterior. De ella destaca el estilo periodístico, seco e incisivo, que el escritor perfeccionó para contar historias de personajes escasamente dibujados, representativos de la época de entreguerras y de las angustias que en ella se vivían. La zozobra de estos personajes y los ambientes violentos en que se movían contrastan con la nueva novela de Hemingway, que es tan diferente a su obra anterior que “ha desorientado” a los críticos. Sordo alaba el “lirismo” del “poema en prosa” que es *The Old Man and the Sea*, y reconoce en su historia “un símbolo esperanzador de la verdadera condición humana” (1953b: 360). Es en este tema de la humanidad donde la obra de Hemingway se ha transformado, y lo ha hecho a través de un viejo y pobre pescador cubano, que “no se sumerge para siempre en la conciencia del fracaso, como todos los anteriores personajes de Hemingway, sino que, por contra, halla junto a sí el más puro halito de la ternura, encarnado en el amor y las lágrimas de Manolín” (1953b: 360). Según Sordo, los críticos norteamericanos no habían identificado lo más importante de esta obra. Mientras que ellos aclaman el valor épico del relato, el crítico español cree que lo esencial es que después de la lucha y la derrota, las heridas y el sufrimiento, se llega a “el descubrimiento de la ternura, el retorno hacia el eje diamantino del hombre moderno” (1953b: 361). Toda la obra apunta a esta evolución hacia la humanidad y la ternura, no sólo el personaje sino también el escenario y el estilo poético empleado para contar la historia. El tono bronco de sus anteriores narraciones ya ha desaparecido: “en Hemingway la vuelta al hombre, a la alegría del hombre, se inicia con leve y sencillo paso, sin una voz desacorde, sin que una estética desmesurada oculte con sus troncos la selva oscura del corazón humano” (1953b: 361). Pero, a pesar de sus elogios, Enrique Sordo duda en anunciar el nacimiento de un nuevo

Hemingway, como declara en la última línea de su artículo: “Hemingway ha desbrozado la boca de la cueva; ya veremos más tarde” (1953b: 361).

El crítico José María Castellet también destacó la evolución de la obra del escritor recién galardonado en su artículo “Hemingway, Premio Nobel 1954”, publicado en *Revista* en noviembre de 1954. Mientras que Enrique Sordo se limitó a analizar el cambio en la obra hemingwayana evidente en *The Old Man and the Sea*, Castellet indagó más en el asunto, y señaló tres momentos de evolución en la narrativa de Hemingway, apreciables en tres obras clave del autor: *A Farewell to Arms*, *For Whom the Bell Tolls* y *The Old Man and the Sea*. Para describir dicha evolución, el crítico catalán sitúa a Hemingway entre los autores de la Generación Perdida y describe cómo éstos experimentaron un “derrumbamiento espiritual previsible” al acabar la época de felicidad superficial que vivían en el París de los años veinte. Pero mientras que muchos autores sucumbieron después de este periodo bohemio, Castellet afirma que Hemingway fue uno de los “supervivientes” de la generación. Logró liberarse escribiendo su libro *A Farewell to Arms*, en el que pudo expresar todo el problema de una generación que ha perdido la fe en la vida. Once años más tarde, cuando muchos de los miembros de su generación seguían en un individualismo “producto de la angustia del fracaso”, Hemingway “renace de sus cenizas” en *For Whom the Bell Tolls* y crea a Robert Jordan, un personaje que descubre que la vida tiene otras dimensiones, otros valores, entre ellos la solidaridad humana. Descubre estos valores en la Guerra Civil española, pero su aprendizaje todavía no es completo. El autor no es lo suficientemente maduro para crear un personaje que, después de su lucha solidaria, se encuentre en paz consigo mismo. Alcanza esta madurez doce años más tarde, con su novela sobre un viejo pescador y un enorme pez. La transformación es evidente: “El Hemingway de 1929 hubiera acabado la obra en plena desesperación individualista. El de 1952 lo hace

con la resignación que surge de la aceptación total de la vida” (1954: 1). Reitera la lección del viejo, esto es, que el haber ganado o perdido la lucha es, a fin de cuentas, lo de menos. Lo importante es el haber hecho todo lo posible para vencer. El viejo acepta esta regla de la vida con resignación y orgullo, casi con alegría porque sabe que ha obrado bien. Insiste Castellet en que el Hemingway de *The Old Man and the Sea* es el Hemingway de hoy (refiriéndose a 1954), el que mereció el premio Nobel de literatura. El desarrollo continuo de su arte narrativo, evidente en estas tres obras, no sólo apunta a la madurez de su novelística (una madurez que “casi asusta”, por lo joven que Hemingway era todavía), sino también a algo más grande. Afirma el crítico que estas tres obras bastarían “para darle cabida, con pasaje especial, en esa incierta nave que es la Historia de la Literatura Universal” (1954: 1).

Este artículo de Castellet (el primero que dedicó a Hemingway), apareció en la primera página de *Revista de Barcelona*, y es una importante aportación al estudio de la obra del norteamericano. Identificó de forma implícita lo que otros críticos (empezando con el conocido Philip Young) venían estudiando a lo largo de los años, que es la unidad de toda la obra de Hemingway. Dicha unidad es evidente especialmente en un único protagonista que aparece en todas sus narraciones, con diferentes nombres y situaciones, pero que sigue una evolución clara. Ya en este artículo Castellet bosquejó esa evolución del personaje hemingwayano, que empieza en un mundo de desilusión y escepticismo (*A Farewell to Arms*) pero acaba en otro de esperanza y optimismo, aun después de perder la batalla más grande de su vida (*The Old Man and the Sea*). Pero quizá lo más llamativo de su artículo fue que el crítico catalán no puso reparos a los problemas ideológicos, culturales o incluso personales que otros identificaron en *For Whom the Bell Tolls*. Al contrario, fue de los pocos críticos que consideraron el libro sin juzgar su veracidad testimonial, y lo valoró como obra literaria, sin discutir lo

demás. Gracias a esta visión abierta, Castellet consigue identificar las tres fases decisivas de la obra de Hemingway, algo que un crítico como Enrique Sordo, al hacer caso omiso de la obra de 1940, no pudo ver.

Con este pertinente artículo Castellet inició una serie de estudios que publicó a lo largo de la década, y que le hicieron, a mi modo de ver, uno de los críticos de Hemingway más importantes de esa época. Hasta 1954 Ricardo Gullón y Francisco Ynduráin habían sido los que más se ocupaban de la obra de Hemingway, pero Gullón no volvió a publicar casi nada sobre él hasta 1960, e Ynduráin escribió su último artículo acerca de su narrativa en 1954.¹⁵⁵ Titulado “Hemingway, espectador de la muerte”, con este estudio el crítico vasco quiere ofrecer una “interpretación valorativa” de la obra del escritor recientemente premiado. Su crítica es parecida a la que ya escribió en 1952 y 1953, sólo que esta vez considera toda la obra del norteamericano (en 1953 sólo examinó las novelas relacionadas con España) y se centra en el tema principal de su narrativa, a saber: “la nota dominante es la de la violencia física y del desafío a la muerte” (1954: 19). Repite las mismas ideas sobre la relación de Hemingway con España y acerca de sus obras *The Sun Also Rises* y *For Whom the Bell Tolls*, y comenta brevemente la presencia de este tema central en otras obras como *A Farewell to Arms*, *To Have and Have Not* y *Across the River and Into the Trees*. Pero aunque afirma que la muerte aparece en todas estas obras, analiza cada novela por separado y no encuentra una clara evolución en este obsesivo tema del escritor. Reconoce, sin embargo, que a los personajes primitivos y elementales de Hemingway les une un “sentido ético”, puesto que siempre actúan según un tipo de “norma o código de conducta: algo así

¹⁵⁵ Aunque en estos años no dedicó más artículos exclusivamente a Hemingway, Ynduráin siguió ocupándose de la literatura norteamericana, y el nombre de Hemingway apareció con frecuencia en sus publicaciones. Una de ellas es su artículo de 1953, “Novela y novelistas norteamericanos. Un panorama dominado por dos grandes figuras: Faulkner y Hemingway”, que apareció en *Índice* antes de que se anunciara el Premio Pulitzer de ese año, y se puede considerar como otro de sus esfuerzos por dar a conocer en España la literatura estadounidense del siglo XX.

como la moral del deportista, por la que el hombre debe jugar limpio a todo riesgo” (1954: 19). Esta norma está cumplida, según Ynduráin, a la perfección en la última novela de Hemingway, *The Old Man and the Sea*.¹⁵⁶

El análisis que Ynduráin hace del estilo y el personaje de esta última novela de Hemingway es lo más valioso de su comentario. El arte de narrar del norteamericano, según el crítico, reside en su manera de presentar la realidad de forma objetiva pero con emoción, para conseguir: “una perfecta fusión de lo objetivo con lo subjetivo, la más auténtica información pasada por un temperamento” (1954: 14-15). En la novela protagonizada por Santiago, tanto este estilo como el personaje han llegado a su mejor momento: “Todo el relato está presentado a través de las reacciones del pescador: apenas al principio y al final el oculto narrador nos sitúa en el plano mítico del cuento: luego el punto de vista se sitúa dentro del personaje. Tiene así el relato una caliente humanidad y es prodigiosa la manera como el autor se ha invivido en el personaje” (1954: 20). Con estas observaciones el crítico explica el fenómeno de las narraciones de Hemingway, que están escritas con una objetividad casi absoluta, pero que consiguen provocar emociones profundas y subjetivas en el lector. Y con esto Ynduráin termina su último artículo publicado en esta época sobre Hemingway; una época en que puede decirse que la obra del norteamericano se conoció en España, gracias no sólo a los premios que le fueron concedidos, sino también a la atención que este importante crítico le había dedicado desde 1952.

Otro artículo acerca de *The Old Man and the Sea* que apareció en este momento y que aportó una valiosa interpretación de la novela fue el de Alberto Clavería, “Arte y artesanía en Hemingway”, publicado en la revista *Correo Literario* en febrero de 1954.

¹⁵⁶ La idea del “code hero” en Hemingway se ha analizado mucho, y es probable que la explicación del crítico español provenga de sus lecturas de estudiosos norteamericanos como Philip Young o Carlos Baker. Ynduráin conoció por lo menos el estudio de Baker, ya que lo citó varias veces en su anterior artículo, “España en la obra de Hemingway”, de 1952.

El crítico dedicó su breve estudio a José María Valverde (“en diálogo”, dice al principio), no por lo que éste había escrito sobre la novela de Hemingway en 1953, sino en referencia al artículo que había publicado acerca de *El villorrio* de William Faulkner y “el problema de la disyunción entre el bien y la belleza”. No discute el análisis de Valverde, pero sí dice que echa en falta una síntesis de los dos conceptos, un análisis que muestre que no hay que separar lo que es bueno en una novela de lo que es estéticamente bello. De ahí su decisión de considerar, con estos conceptos en mente, el nuevo libro de Hemingway que es, en su opinión, “una gran obra de arte”. Sitúa la novela “entre lo epopéyico y el costumbrismo de la costa cubana, entre la novela de acción y la psicológica, y equidista de esas cuatro tierras” (1954: 1). Como el título del artículo indica, el crítico cree que la clave para construir este conjunto de cuatro “tipos” de novela reside en el hecho de que todo esté contado y creado a través de las más básicas descripciones del oficio del pescador. Tan lograda es esa manera de revelar toda una historia de proporciones épicas, que el crítico afirma que Hemingway ha llegado a escribir una “novela pura”, el tipo de novela que él y sus contemporáneos (Stein, Dos Passos, Steinbeck, Faulkner, etc.) querían desarrollar; una novela libre de subjetivismos y basada en la realidad sin más.

Como otros críticos españoles, Clavería reconoce que para escribir esta obra monumental, Hemingway evolucionó decisivamente y que su nueva novela tiene poco que ver con su producción anterior. No entra en detalles de sus otras novelas, sino que las califica de forma general como “buenas, medianas y malas”, y pide entre paréntesis que sus lectores ni piensen en *For Whom the Bell Tolls*: “Olvidemos, españoles, ese título. De lo contrario no podríamos hablar bien de Hemingway” (1954: 1). El crítico, evidentemente, no tiene problemas para olvidarse de ese título, ya que puede hablar bien, y muy bien, de la última novela del norteamericano. Observa que lo que cambia

en *The Old Man and the Sea* es el personaje (es “normal y noble, del pueblo, ‘en que se puede confiar’”) y el ambiente en que actúa. En esto no se refiere solamente al vasto mar del caribe, sino también al entorno constante del trabajo, eje central de esta obra, a través del cual todo lo demás está contado o revelado. Si Hemingway siempre ha insistido en que el hombre se define por sus acciones, dice Clavería, en esta novela el concepto cobra un significado más profundo, y se enlaza, además, con el pensamiento europeo: “He aquí, pues, que Hemingway se ha polarizado en un plano de tradición occidental, porque ya la acción, en esta obra, tiene sentido, y porque en ella admiramos que el hijo de una civilización que racionalizó la división del trabajo haya podido comprender, por sí, algo tan europeo, fruto de la vieja cristiandad anterior a la Reforma, como la cultura artesana” (1954: 14).

Crear un personaje a través de su oficio es algo poco hecho o logrado en la tradición literaria, y la forma sublime con la cual Hemingway lo hace es lo que el crítico valora tanto de esta corta novela. El trabajo del pescador une todos los elementos epopéyicos, costumbristas, psicológicos y de acción que el crítico ha identificado en la obra, y en esencia, explica Clavería, evita que la historia llegue a un final trágico. Es decir, Santiago no achaca su desdicha a los avatares del destino o a la fatalidad inherente a la vida, sino que la asume como una consecuencia de sus acciones en el trabajo: “Me alejé demasiado”. La estoica actitud de este viejo luchador es un elemento nuevo en la literatura de Hemingway y, más importante, nuevo en la literatura universal. De ahí la grandeza de toda la obra, que invita y exige a los críticos a considerarla con atención, porque debajo de su aparente simplicidad hay una profundidad que a lo mejor ni siquiera su autor era consciente de haber creado. Clavería concluye, en fin, que esta obra de Hemingway fusiona lo bello con lo bueno, y que no hay que considerar el

aspecto artístico como parte separada del “fondo del asunto”, porque aquí no se diferencian. Les unen la simple y precisa descripción del oficio del pescador.

El crítico Tristán la Rosa sigue la misma línea de Alberto Clavería al identificar que todo lo esencial de esta novela (y de otras obras de Hemingway, pues La Rosa es más positivo que Clavería en cuanto a la narrativa anterior del norteamericano) se desvela a través de la sencilla descripción de la tarea del personaje. En su artículo “Hemingway Premio Nobel”, publicado en *Destino* en noviembre de 1954, La Rosa compara a Hemingway con los novelistas franceses, que intentan descubrir y analizar el interior de sus personajes en sus obras. Observa que el escritor estadounidense hace lo contrario: “nos explica a sus criaturas de fuera a dentro” (1954: 33). Es decir, les describe sólo a través de los hechos y acciones exteriormente perceptibles; a través de su quehacer. En Hemingway el oficio define y crea el personaje, y la actitud que éste manifiesta ante el trabajo y ante el riesgo inherente a su labor (porque el riesgo siempre está presente en Hemingway), revela dimensiones profundas de su psicología, sin que el narrador haya dicho nada explícito al respecto. Lo que engrandece a los personajes hemingwayanos es su perseverancia en una lucha que saben perdida, y el hecho de que pongan “por encima de la muerte el empeño de rematar la obra que les ocupa. Y ese quehacer, entonces, adquiere una significación estremecedora y explica una extraordinaria manera de ser, un altísimo modo de comprender la vida” (1954: 33). La Rosa reconoce con esta técnica descriptiva de “fuera a dentro” que Hemingway llega más lejos que los franceses u otros escritores que recurren a la psicología para explicar la trascendencia de sus personajes. *The Old Man and the Sea* es prueba, para este crítico, de la teoría de Hemingway de que un detalle bien contado puede representar el todo. Los detalles de su trabajo como pescador cuentan todo sobre Santiago, y revelan mucho sobre el autor y su visión de la vida y la muerte.

La crítica que Antonio Vilanova escribió acerca de *The Old Man and the Sea* apareció inmediatamente después de que el norteamericano ganara el Pulitzer en 1953. La atención que entre 1953 y 1954 este crítico prestó a la obra de Hemingway hace recordar el interés que había mostrado por Faulkner unos años antes. Cuando se anunció la concesión del premio Nobel de 1954 al escritor sureño, Vilanova publicó, en un periodo de seis semanas, tres artículos sobre su narrativa, todos en la revista *Destino*. Al ganar Hemingway el galardón estadounidense, este crítico también publicó tres comentarios: dos sobre sus novelas, y otro acerca de sus cuentos.¹⁵⁷ El hecho de que Vilanova escribiera tres artículos sobre cada escritor nada más conocer la noticia de los premios puede que sea una coincidencia sin importancia, pero también puede indicar la necesidad para este crítico (o revista), y seguramente para otros, de publicar sobre un autor sólo después de que su fama había recibido un reconocimiento internacional, al menos cuando se trataba de autores como Faulkner o Hemingway, moral e incluso políticamente discutibles en la España franquista de 1953. También hay que reconocer que el crítico respondía con sus artículos al interés del público por estos escritores, interés que sin duda aumentó tras la concesión de los premios. El escribir tres críticas en tan poco tiempo señala, a su vez, que aunque pocos habían hablado de la obra de Hemingway antes de 1953, había críticos como Vilanova que la leían y la estimaban, pero que no publicaron nada sobre él hasta que no llegaron los años de aceptación general de su persona y obra en España.

Vilanova elogia *The Old Man and the Sea* en su breve reseña del 23 de mayo de 1953, y asegura que los que habían hablado de la decadencia de Hemingway en los últimos años, se habían equivocado. Identifica un “profundo simbolismo” en la novela, concebido con pocos ingredientes, que hace que la simple historia sea una “epopeya de

¹⁵⁷ Los dos primeros artículos aparecieron en *Destino* el 23 y el 30 de mayo de 1953, y el tercero se publicó el 27 de marzo de 1954.

la energía y de la voluntad, del amor y de la soledad del hombre, y de la victoria sobre la desesperanza de su noble e invicto corazón” (1953a: 22). La victoria no sólo es, para el crítico, la de Santiago sino también la de Hemingway, ya que muestra en esta novela que los críticos que habían anunciado su “decadencia” se habían equivocado gravemente. La convicción de Vilanova de que Hemingway nunca había llegado a un punto tan bajo en la trayectoria de su obra se hace patente al publicar, una semana más tarde, una reseña sobre *Across the River and Into the Trees* que es más positiva que muchas de las publicadas en Estados Unidos. Estos dos artículos (y el tercero que publicó unos meses más tarde) del crítico catalán señalan cómo *The Old Man and the Sea* motivó a los literatos a escribir sobre la obra de Hemingway, un autor que por lo que parece muchos críticos españoles llevaban años leyendo, pero del que hasta ese momento no se habían ocupado.

Francisco Pérez Navarro es otro crítico que reconoció el gran valor de la pequeña novela sobre el pescador cubano, y defendió la obra ante los críticos que arremetieron contra ella. Publicó “*El viejo y el mar* y la crítica inglesa” en *Cuadernos Hispanoamericanos* en mayo de 1955, con la intención de criticar la negativa recepción que los ingleses habían dado a la novela. A pesar de este objetivo, tampoco da demasiado importancia a lo dicho por los ingleses, ya que lo ve como un ejemplo más de la mala crítica anglosajona, famosa por ser conservadora y por tardar años en reconocer el valor de obras que otros críticos llevaban tiempo alabando. Así, el artículo de Pérez Navarro es, sobre todo, una reivindicación de la novela ante los críticos ingleses, y un elogio de la obra que, en los tres años que tenía de vida, “no ha sufrido la suerte del gran pez y no ha podido ser devorada por los tiburones” (1955: 252). Sus buenas palabras se extienden a toda la obra del autor: “En cuanto a la obra total de Hemingway, quizá quede algún día reducida, como el pez del viejo pescador, a un bello

esqueleto, que los mordiscos de la crítica no han sido capaces de afean. Siempre quedarán restos de su grandeza” (1955: 252). Esta idea de la permanencia de la obra de Hemingway, por lo menos de su novela protagonizada por Santiago, es compartida por muchos de los críticos españoles, cuya recepción de la obra está lejos de la de los ingleses, pues casi todos los españoles coinciden en alabarla.

El escritor Ignacio Aldecoa también publicó un breve comentario acerca de la novela en febrero de 1954, en el que no sólo muestra su admiración por el último libro de Hemingway, sino que también se refiere a algunos de los estudios más destacados sobre su narrativa que hasta ese momento se habían realizado en Estados Unidos, los de Malcolm Cowley, Paul Sherman, Carlos Baker y Philip Young. Esta información es valiosa porque Aldecoa no sólo informa a sus lectores de la bibliografía más reciente y relevante sobre Hemingway, sino que también señala hasta qué punto él mismo se había interesado por la narrativa del norteamericano, interés sobre el que volveré en el capítulo doce. Aunque habla principalmente de los estudios de otros, Aldecoa también revela que su fascinación por la obra de Hemingway reside en *The Old Man and the Sea*, novela que considera “una valiosa aportación a la épica americana” (1954: 268). Entiende la novela como la de un hombre que se enfrenta “desnudo, con el primitivo y eterno problema del hombre en lucha con la Naturaleza, empujado por el Destino, solitario en la lucha y en el esfuerzo” (1954: 268).

En 1961 Aldecoa volvió a escribir sobre este libro que tanto admiraba, en un estudio que publicó sobre novelas del mar. Desgraciadamente, declara, la literatura española había contribuido poco a este tema novelístico, mientras que los autores estadounidenses Cooper, Melville y Hemingway habían aportado tres grandes novelas del mar a la literatura universal (1961: 13). Aldecoa reconoce que lo que hace que las novelas de estos escritores no sean simplemente historias de aventura es el hecho de que

las aventuras contadas son representativas de un esfuerzo más grande, incluso trascendental, que es el de la continua lucha del hombre contra la Naturaleza, “del hombre declarándose capitán del mundo; del hombre que ni para ni ceja, en toda la brevedad de su existencia, en la lucha de ser elegido contra la hostilidad del medio” (1961: 12). Esto es lo que estima tanto en *The Old Man and the Sea*, novela que califica como “extraña”, como también lo es su autor. Hemingway “tuvo gustos extraños; llevó una vida extraña de escritor”, y estas rarezas del creador han infectado a su última obra, que “también es extraña; es lo más alejado a su obra anterior que se puede dar” (1961: 16). Con estas palabras Aldecoa identifica, indirectamente, la evolución de la narrativa hemingwayana que otros críticos observaron también. Josefina Aldecoa entiende que su marido utilizó el adjetivo “extraño” para expresar que la novela era “poco frecuente, personal, diferente, pero no en un sentido negativo. Le gustaba su otra obra, especialmente los cuentos, sólo que esta novela era algo nuevo...”.¹⁵⁸ El escritor español también cree que *The Old Man and the Sea* es una novela “simbólica” y “de tesis”, que representa en su integridad lo que puede ser resumido en una sencilla pero significativa frase de la novela: “el hombre puede ser destruido, pero jamás vencido” (1961: 17). Tan buena es la obra para Aldecoa que la aproxima no sólo a la tradición literaria española, sino también a la universal, con la siguiente conclusión: “No sé si exagero, pero aparte del refrendo del tiempo, esa breve novela —*El viejo y el mar*— puede hacer muy buena compañía a las breves novelas que van desde nuestro *Lazarillo* hasta *Bola de sebo*, pasando por las mejores novelas cortas de América y Europa” (1961: 16).

Como esta segunda consideración que Aldecoa publicó sobre *The Old Man and the Sea* en 1961 señala, la recepción crítica de esta novela no estuvo limitada a los

¹⁵⁸ Comentado en una entrevista del día 30 de octubre del 2001.

meses en que se publicó en España, ni a las fechas en que Hemingway ganó los dos premios literarios. Como ocurre con cualquier obra maestra, los críticos vuelven a ella una y otra vez, para verla desde nuevas perspectivas o contrastarla con obras o conceptos antes no considerados. Es el caso del artículo de María de los Ángeles Soler, “Hemingway y la victoria de la juventud”, publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* en enero de 1959. En dicho artículo considera *The Old Man and the Sea* y *For Whom the Bell Tolls*, novelas cuya lectura “es como una lluvia refrescante en un día de bochorno” (1959: 49). Soler valora la vitalidad y juventud de los personajes de estos últimos dos libros de Hemingway frente a la vejez y “absurdo vital” que ve en la Europa del siglo XX. En una primera parte del estudio distingue entre los conceptos de “viejo” y “joven”. Explica que un hombre “se hace a sí mismo” simplemente viviendo, y por eso un viejo es “doblemente rico: rico en experiencia y en realización de sí mismo” (1959: 51). Pero mientras la vejez implica una limitación de posibilidades, oportunidades y tiempo (es un presente infiltrado por el pasado), el joven tiene un sinnúmero de posibilidades y tiene ganas de vivir todo lo que pueda, ya que su presente está iluminado por el futuro. La experiencia y consecuente sabiduría de la vida que alcanza el viejo traen consigo la desilusión y el escepticismo, mientras que el joven puede ir haciendo su vida con “sana ignorancia”.

Curiosamente, según estos conceptos, Hemingway era una especie de joven viejo. Su experiencia en la Primera Guerra Mundial le infectó del profundo escepticismo que penetraba el continente europeo, y que es percibido en su novela *A Farewell to Arms*. Pero en la misma línea de Castellet y Philip Young, Soler identifica en el personaje central de *For Whom the Bell Tolls* (Robert Jordan) una evolución que le aleja de la desilusión y el escepticismo tan evidentes en Frederic Henry (protagonista de *A Farewell to Arms*). Porque es joven, Jordan supera la desesperación, pero su limitada

experiencia de la vida le enseña a actuar con precaución. La paradoja es que el anciano Santiago de *The Old Man and the Sea* resulta ser el más joven de todos los personajes de Hemingway: lucha hasta su derrota absoluta, pero aun así no se desespera ni cae en un escepticismo vital que sería “propio” de la vejez. Según Soler, tanto en Jordan como en Santiago “Hay, por encima de todo, fe en la vida, y fe en la acción que se realiza, en el trabajo que se emprende, en la empresa que cada uno tiene que llevar a cabo: el viejo, la pesca; Robert Jordan, la voladura de un puente” (1959: 54). A este respecto repite algo las ideas de Clavería acerca del papel esencial del oficio en la obra de Hemingway, sólo que Soler extiende el concepto a Jordan y le empareja al viejo al observar que los dos ponen la necesidad de cumplir con éxito su tarea por encima de la necesidad de salvar su vida (Clavería, recuérdese, tenía que olvidarse de la novela para poder hablar bien de Hemingway).

En una última parte de su estudio, contrasta al escritor norteamericano con Sartre y su obra *La Nausée*, novela en la que el protagonista descubre que “la aventura, ‘las historias’, no existen” (1959: 54). Huelga decirlo: Hemingway y sus personajes creen, y sobradamente, en la aventura. Soler recurre al pensamiento de Ortega para explicar cómo esta aparentemente simple diferencia entre los dos autores tiene consecuencias importantes en el significado final de sus ficciones. En *Meditaciones del Quijote*, Ortega explica que la realidad (las experiencias, la aventura) tiene dos vertientes: el ‘sentido’ de las cosas (lo que significan, cómo las interpretamos) y la “materialidad” de ellas (lo que son objetivamente). Soler observa cómo Sartre reduce la realidad a su materialidad y así rechaza la otra vertiente identificada por Ortega, la del sentido o las razones de las cosas. Cree sólo en lo que “está ahí”. Además, no cree en Dios y por eso nada en el mundo puede tener sentido, o tener una justificación; todo es “absurdo”. En esto Hemingway es muy diferente a Sartre, y más cercano a Ortega. La crítica observa

que aunque los personajes de Hemingway “afirman no creer en Dios”, o “en el mejor de los casos, no están muy seguros de su existencia, ni de su no existencia”, viven como si existiera, puesto que encuentran sentido no sólo en sus acciones, sino también en su vida y en su muerte (1959: 55).¹⁵⁹ Esto que sería contradictorio en Sartre, no lo es en Hemingway, si se considera la filosofía de Ortega: “El creer no es ya una operación del mecanismo intelectual, sino que es una función del viviente como tal, la función de orientar su conducta, su quehacer” (1959: 56). Sartre no puede llegar a esta conclusión no sólo porque no cree en Dios sino porque tampoco cree en el sentido de las cosas. Los personajes de Hemingway no tienen fe en Dios pero sí en la existencia, en el sentido de su vida y de su labor, y en la necesidad vital de sus acciones.

Concluye su artículo con la esperanza de que Europa esté superando su viejo escepticismo, un escepticismo que entiende como el resultado quizá no de ser un continente viejo sino de ser, como Hemingway en la guerra del catorce, demasiado joven para las tragedias de las que era testigo. La crítica observa en la Europa del medio siglo síntomas de un rejuvenecimiento en el pensamiento de sus conciudadanos: “Bien pudieron ser signo de ello las últimas obras de Hemingway y esa sensación que se respira en el ambiente de que el nihilismo es algo decididamente pasado de moda” (1959: 57). El artículo de Soler, en fin, es de gran importancia para el estudio de Hemingway en España, como Douglas LaPrade reconoció al mencionarlo en su artículo de 1992. Habla bien, y sin necesidad de justificarse, de *For Whom the Bell Tolls*, novela todavía prohibida en el país y considerada por algunos con recelo. Identifica en ella ideas afines al pensamiento español al asociarla con Ortega, y eleva su valor para los lectores españoles al considerarla al lado de *The Old Man and the Sea*, obra ya muy

¹⁵⁹ Si Hemingway era un creyente verdadero o no, si sus personajes tuvieron fe o no, es una cuestión demasiado compleja como para mencionarla y desecharla tan rápidamente. Aunque Soler no insiste en el ateísmo de Hemingway, el presentar el asunto tan sencillamente hace que el lector entienda que no fue creyente. Decir esto en la España de 1959 podía haber afectado de forma negativa la aceptación del autor por algunos lectores.

estimada en España. De esta forma ayuda a “limpiar” la novela, por así decirlo, de su mala fama, y señala que en ella se hallan valores más profundos y esenciales que los puramente políticos. Es más, dichos valores son muy españoles, y su reconocimiento por Soler sólo puede haber ayudado a Hemingway a dar un paso más hacia su aceptación por los círculos literarios de España.

* * *

Todos estos artículos publicados acerca de *The Old Man and the Sea* son una clara indicación de cómo esta novela fue el comienzo, en España, de la formación de una nueva idea de quién era Hemingway. No dejaría nunca de ser el famoso turista y aficionado a los toros cuya cara aparecía, sonriente y con aire aventurero, de vez en cuando en los diarios de todo el país. Pero al lado de esta imagen popular, empezó a cristalizarse otra percepción de Hemingway, que era ya literaria. Los artículos reunidos en estas páginas revelan que, aunque los críticos españoles no habían escrito casi nada sobre Hemingway en los años anteriores a los cincuenta, estaban ya bastante informados acerca de su narrativa (si bien algunos más que otros), e incluso conocían los estudios más destacados sobre ella. Al considerar *The Old Man and the Sea* identificaron, como los críticos de otros países, la evolución del arte narrativo del escritor, y analizaron con acierto los aspectos claves de la novela. Las características del viejo pescador (la dignidad, el orgullo en su oficio, la determinación hasta el final, la ternura) representaban los mejores valores del ser humano, y la mayoría de los críticos españoles no pudo más que alabar la maravillosa narración.

Es evidente que, tanto por razones políticas como por sociales y literarias, esta obra llegó a España en un momento oportuno para su aceptación. Cuando apareció, en 1953, España todavía sufría las dolorosas consecuencias de la Guerra Civil, y sólo estaba empezando a salir del aislamiento internacional que la había mantenido al

margen de ayudas económicas en los años cuarenta. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial y paralelamente al intento del Régimen de establecer relaciones diplomáticas con los países occidentales, la prensa franquista difundía a los ciudadanos la imagen de una España víctima de las agresiones de un mundo hostil. Creyeran o no al Gobierno, los españoles sin duda sentían en sus vidas diarias la escasez de los recursos necesarios para mejorar sus circunstancias, y se sabían solos en el esfuerzo de reconstruir el país. El horizonte de expectativas de los españoles en los años cincuenta era, de esta forma, propicio a *The Old Man and the Sea*. Por una parte, sus experiencias de vida les hacían receptivos a la temática y a los valores expresados en la obra: podían identificarse con el personaje de Santiago, un pobre hombre solitario, debilitado por la dureza de la vida y casi sin medios, que luchaba con dignidad por su supervivencia en un ambiente que le era adverso. Por otra parte, el estilo de esta obra de Hemingway también encajaba con el necesario cambio narrativo que se estaba originando a principios de los años cincuenta. Aunque había excepciones, la novelística de los años cuarenta estaba plagada de un tono triunfalista y exaltado, y de una técnica narrativa decimonónica que estaba totalmente desvinculada de las corrientes vanguardistas de la literatura europea. La prosa directa y sencilla de Hemingway, su económico uso de las palabras precisas para describir desde el acto más simple hasta la emoción más profunda, contrastaban con la literatura publicada anteriormente en España. Libre de propaganda e intenciones secundarias, las palabras que contaban la historia de Santiago no escondían más que las emociones que provocaban en el lector, y éstas eran de las más nobles. La novela llegó, por lo tanto, en un momento en que su tema correspondía con las experiencias vitales de los españoles a la vez que su forma respondía a sus expectativas (o esperanzas) literarias.

Los resultados de una encuesta acerca de las diez mejores novelas del siglo XX (realizada por *La Estafeta Literaria* entre agosto y diciembre de 1961) son un testimonio más de la buena acogida que recibió este libro de Hemingway. Preguntaron a novelistas, editores y críticos literarios españoles, y a algunos extranjeros. Entre los españoles, Camilo José Cela, Mariano Baquero Goyanes, José Luis Castillo-Puche y Rafael Vázquez-Zamora nombraron directamente a *The Old Man and the Sea* como uno de los mejores libros del siglo, mientras que Francisco Ynduráin y Luis de Caralt citaron a *A Farewell to Arms*, y Luis Goytisolo, a *The Sun Also Rises*. En una última parte de la encuesta contestaron los miembros del “equipo” de *La Estafeta Literaria*, y de los trece colaboradores preguntados, ocho de ellos (Rafael Morales, Manuel García Viñó, Carlos Luis Álvarez, José Julio Peraldo, Luis Jiménez Martos, Juan-Emilio Aragonés, Domingo Paniagua y Luis Sastre) nombraron a la novela del viejo pescador como una de las mejores obras del siglo.¹⁶⁰

Si se asume que las opiniones de los críticos, editores y escritores españoles son en cierta medida un tanto representativas de las de los lectores, se puede decir que Hemingway era, ya en 1961, un autor muy respetado en España, y que su corta novela sobre el viejo pescador era una de las más admiradas obras no sólo del norteamericano, sino también de entre las de la literatura mundial. No puede subestimarse la importancia de su publicación en la España del medio siglo. No sólo a la luz de la forma en que fue acogida, sino también porque a partir de su aparición, empezó la consideración crítica de toda la obra narrativa de Hemingway, y la más regular traducción y publicación de sus libros. Todo indica que *The Old Man and the Sea* fue la

¹⁶⁰ Los resultados aparecen publicados (por Luis Sastre) en cuatro números diferentes de *La Estafeta Literaria*. “¿Cuáles son las diez mejores novelas del siglo XX?”, véanse los números 223 y 230 (15 de agosto y 1 diciembre de 1961), y 239 y 246 (15 abril y 1 agosto de 1962).

obra que abrió la puerta al estudio crítico del resto de la narrativa de Hemingway, tan desconocida por el público lector de principios de los años cincuenta.

CAPÍTULO OCHO

UN ESCRITOR ANTE LA CRÍTICA

Creemos que, cuando los prestigios de este medio siglo sean cribados por el paso de ese gran desvalorizador que es el tiempo, la obra de Hemingway quedará como una de las más representativas porque ha sido hecha con un puro ímpetu de creación, plamando momentos vitales en una conjugación de personalidad y objetividad. Y este es el medio más seguro, literalmente hablando, de no envejecer.

- RAFAEL ABELLA, 1953

Después de la acogida tan positiva de *The Old Man and the Sea* en 1953 y 1954, el interés por la narrativa de Hemingway se mantuvo a lo largo de este periodo, alimentado sin duda por la publicación de varios libros suyos y por la presencia del autor en España en esos mismos años. Entre 1955 y 1960 aparecieron estudios acerca de toda su obra, su estilo de narrar y sus publicaciones recientes; entre ellos, los análisis de José María Castellet, José Luis Castillo-Puche, Enrique Sordo, Carlos Zavaleta, María de los Ángeles Soler y José María San Juan. Estos críticos ignoraron o restaron importancia al personaje popular que era Hemingway en estos años, y se centraron en estudiar su obra. En 1960 la reacción de los críticos y aficionados a *The Dangerous Summer* no fue precisamente literaria, pues éstos hicieron hincapié en el Hemingway del mundo taurino (o en el Hemingway que se entrometía en asuntos españoles), y la imagen del Hemingway escritor pasó a un segundo plano. Sólo después de su muerte en julio de 1961 volvieron los críticos a hablar con detenimiento de su obra, y a subrayar su valor universal.

En este capítulo comentaré los estudios literarios que, tras el éxito de *The Old Man and the Sea*, se publicaron en este periodo acerca de la obra de Hemingway. Describiré los artículos más destacados sobre su narrativa, y los temas que en ellos se solían comentar. Dejaré para el siguiente capítulo los comentarios acerca de sus obras relacionadas con España (particularmente *For Whom the Bell Tolls* y *The Dangerous Summer*), ya que en dichos comentarios hay que distinguir entre lo que es una crítica literaria y lo que es una crítica personal. Si bien en muchos de los artículos literarios reseñados en el presente capítulo los críticos aún se refirieron a la presencia del autor en España, su propósito principal fue el estudiar su obra y el darla a conocer al público lector. A través de todos estos estudios se puede reconstruir la recepción crítica de la

obra de Hemingway en la España de los años cincuenta, momento en que su obra comenzó a ser objeto de estudio.

8.1. Los críticos más destacados

8.1.1. La solidaridad humana: los estudios de José María Castellet

Cuando Hemingway ganó el premio Nobel en 1954, uno de los críticos que celebró el acontecimiento fue el catalán José María Castellet en un artículo publicado en *Revista*. Destacó, ya en ese primer comentario, la importante evolución temática de la narrativa hemingwayana. En 1958 continuó esa tesis en el corto libro (no llega a las treinta páginas) titulado *La evolución espiritual de Hemingway*, publicado por Cuadernos Taurus. La línea argumental de este estudio es la misma que la del artículo, pero en el libro Castellet desarrolla pausadamente sus ideas y ofrece más detalles acerca de la vida y obra del norteamericano. Primero sitúa a Hemingway entre sus contemporáneos y describe a los autores de la Generación Perdida para demostrar cómo la Primera Guerra Mundial y el voluntario exilio parisino de esos escritores influyeron en los temas y las técnicas de su narrativa. El crítico también muestra, en este contexto, cómo Hemingway era, verdaderamente, el único “superviviente” de aquel grupo, algo que ya había declarado en 1954: señala las muertes “reales” y prematuras de Wolfe y Fitzgerald, y las muertes “literarias” de Dos Passos, Steinbeck, Farrel y Caldwell para resaltar la progresión del pensamiento de Hemingway. Si bien el autor de *A Farewell to Arms* había sucumbido durante un primer momento a la desilusión y al escepticismo de la época de entreguerras, poco a poco, a lo largo de los años, había ido recuperando la esperanza, cosa que muchos de sus contemporáneos no lograron hacer. En su valoración, no obstante, Castellet no considera a Faulkner, ya que dice que éste es una excepción y que había que estudiarle como un caso aparte (1958: 16).

En el resto del libro describe la evolución de la narrativa de Hemingway, desde sus primeros días en París como discípulo de Gertrude Stein, hasta su más reciente novela, *The Old Man and the Sea*. Señala también la “máxima precisión” de su estilo, la inmediatez de las escenas dibujadas, y la repetición de unos temas claves: la ruptura con el ambiente, la caza, la embriaguez, el amor físico, la violencia, la muerte y, a partir de *The Sun Also Rises*, el “tema español” (1958: 19-21). Al igual que en su estudio de 1954, identifica las tres obras clave en la evolución “espiritual” de Hemingway (*A Farewell to Arms*, *For Whom the Bell Tolls* y *The Old Man and the Sea*), y también comenta, aunque brevemente, las demás obras de su trayectoria literaria. Así agrupa *A Farewell to Arms* con sus primeras narraciones (*The Sun Also Rises* y los cuentos) por ser todavía una obra escéptica, fatalista, sin fe ni esperanza. Castellet reconoce el primer indicio de un cambio en el pensamiento de Hemingway en los años treinta, especialmente con la publicación de *To Have and Have Not* en 1937. En esta novela, escrita en los años de la depresión económica mundial, “se vislumbra la gran crisis interior de Hemingway” (1958: 23). El protagonista muere “aplastado por una situación social falsa que, además, le obliga a falsearse a sí mismo” (1958: 23). Como en sus obras anteriores, el individuo se rebela contra la sociedad y fracasa. Pero, dice el crítico, a diferencia de ellas, en esta novela hay cierto tono de esperanza, aunque ésta sólo sea el deseo del personaje moribundo de un mundo mejor.

For Whom the Bell Tolls representa, no obstante, un primer paso firme de Hemingway hacia una nueva concepción del hombre en el mundo. Al hablar de esta novela, Castellet no debate la visión que Hemingway ofrece de la contienda española, ni alude a la implicación del autor en ella. De las intenciones del protagonista Robert Jordan, sin embargo, asegura: “se alista [...] por solidaridad”. Más adelante observa: “el individuo subordina sus opiniones personales al bien común” (1958: 24). Mientras que

los personajes anteriores de Hemingway hubieran huido de una situación como la descrita en esta novela, Jordan adopta una actitud de “pesimismo activo” o “nihilismo operante”, y descubre nuevos valores como la unión, la lealtad, la solidaridad. En su siguiente novela, *Across the River and Into the Trees*, el crítico catalán observa que Hemingway regresa a sus temas anteriores, aunque también están presentes algunos nuevos valores, como la resignación y la delicadeza en el tema amoroso. *The Old Man and the Sea* representa no sólo la culminación de la evolución espiritual de Hemingway, sino también de la estilística: “es una narración extremadamente sobria, rítmica y breve, y su estilo ha superado, posiblemente, todo lo que predicara treinta años atrás Gertrude Stein...” (1958: 25). Lo principal, sin embargo, está en la historia del viejo pescador: “Es la misma condición del hombre la que se describe; es la dura historia del esfuerzo y del valor humano; de la energía y de la lucha contra la naturaleza; es, también, la historia de la positiva derrota del hombre, de esa operante derrota que es su triunfo, su razón de ser” (1958: 26). Con esta novela Hemingway muestra, ya plenamente, que tiene esperanza y fe en la vida y en la condición humana.

Ahora bien, aunque con este breve libro Castellet publicó quizá el estudio más completo, en esta época y en España, de la obra literaria de Hemingway, hay que decir que las ideas que desarrolla no son todas suyas. Cita con frecuencia los libros de Frederic Hoffman, *La novela moderna en Norteamérica* (traducido y prologado por Castellet) y Heinrich Straumann, *La literatura norteamericana en el siglo XX*. Una ojeada a estos dos libros muestra que la evolución que Castellet describe se basa sobre todo en los juicios de Straumann, y que también aprovecha los ejemplos de este último en su análisis de, por ejemplo, la novela *The Sun Also Rises* o el cuento “Up in Michigan”. Pero mientras que el análisis de Straumann termina con *Across the River and Into the Trees* (porque su estudio se publicó por primera vez en 1951, antes que *The*

Old Man and the Sea apareciera en *Life*), Castellet fue más lejos y concluyó con una excelente interpretación de la novela del viejo pescador. Asimismo, hizo que el progreso “espiritual” de Hemingway fuera el hilo conductor de su estudio, y esta intención en su análisis también diferencia la suya de las de Straumann y Hoffman.

El hecho de que Castellet basara su estudio en el de otros no es ni malo ni recusable; al contrario, demuestra que estaba muy documentado e informado no sólo sobre Hemingway, sino también sobre el resto de los escritores de su generación. Además, los análisis de los dos críticos extranjeros que cita son diferentes, y es interesante observar que Castellet en varias ocasiones prefirió la interpretación de Straumann, generalmente más positiva, a la de Hoffman (es el caso, por ejemplo, de *A Farewell to Arms*). El que Castellet y otros críticos españoles recurrieran a los estudios de extranjeros es sin duda el resultado de la tardía publicación en España de la obra de Hemingway: cuando sus libros aparecieron por primera vez en las librerías españolas, otros críticos del mundo llevaban ya años analizándolos. Es lógico, por tanto, que muchos críticos españoles no partieran de cero en sus estudios, sino que los fundamentaran en los análisis de otros ya publicados e internacionalmente conocidos.¹⁶¹

Castellet también se ocupó de la obra de Hemingway en otros dos estudios que publicó en este periodo, ambos en 1957. En su libro *La hora del lector*, incluyó a Hemingway entre los escritores que habían contribuido a la renovación de la novela en el siglo XX, y los breves juicios que ofreció acerca de la novela del norteamericano muestran lo mucho que estimaba su obra. En el estudio, Castellet detalla la “progresiva autoeliminación” del autor en la narrativa occidental del siglo XX, y describe las nuevas técnicas narrativas que vinieron a reemplazar a las del diecinueve: el relato en primera persona, el monólogo interior y la narración objetiva. Si la primera técnica era sólo un

¹⁶¹ Ynduráin recurrió a los estudios de Carlos Baker y Philip Young; José R. Marra-López citó a Colin Wilson; Carlos Zavaleta a Hoffman; Concha Zardoya a Maxwell Geismar; Carlos Luis Álvarez a Philip Young, etc.

primer paso hacia la eliminación del autor, y la segunda se agotaba ya por su “uso y abuso”, la tercera, llevada al extremo del “behaviorismo”, representaba la exclusión del autor de la narración, y la subsiguiente inclusión del lector en la interpretación de la obra. Castellet añade a esta descripción una nota a pie de página en la que declara: “Maestros de esta técnica objetiva son los novelistas americanos, especialmente Hemingway, Caldwell y, sobre todo, Dashiell Hammet” (1957b: 37). En el apéndice del libro ofrece ejemplos de las técnicas descritas, y cita el comienzo de la novela de Hemingway, poco conocida en España, *To Have and Have Not*, para ejemplificar cómo utilizó el diálogo y la narración en primera persona para relatar una historia con objetividad. Según Castellet, el fragmento destaca por “la particularidad del tono desenfadado con que el protagonista se dirige directamente a los lectores y la abundancia de diálogo, más propio de las narraciones objetivas” (1957b: 124). Estas breves referencias a Hemingway señalan que, para el crítico catalán, Hemingway era “maestro” de dos formas innovadoras de narrar, la del narrador en primera persona y la del “behaviorismo”.

Es, sin embargo, en su artículo “El diálogo en los relatos de Hemingway”, publicado en *Revista* en junio de 1957, donde Castellet habla más detenidamente acerca de la técnica objetiva del escritor estadounidense. Tradicionalmente, observa el crítico, el diálogo se empleaba para dejar que un personaje relatará una historia pasada. En Hemingway, no obstante, la conversación sirve para narrar, en tiempo presente, la acción del cuento: “En Hemingway, el diálogo es narrativo por sí solo [...] relata una historia en tiempo presente, esto es, a través del diálogo el lector reconstruye la acción que están desarrollando los personajes que hablan, prescindiendo el autor del contexto narrativo descriptivo” (1957a: 15). La narración es, por tanto, como la “reproducción magnetofónica” de un diálogo, y esta técnica supone la participación activa del lector en

la interpretación de la obra, ya que es el que tiene que recrear la historia esbozada en la conversación de los personajes. El uso abundante de diálogo es, así, una técnica de la narración objetiva, y es sobre todo en los cuentos donde Hemingway la perfecciona, ya que la extensión de la novela dificulta su utilización. Este artículo de Castellet, motivado por la publicación por Luis de Caralt de *Relatos* (la tercera colección de cuentos publicada en este decenio), constituye no sólo una positiva valoración de los cuentos incluidos en el libro, sino también una especie de lección sobre el arte de narrar en el siglo XX.

En cierto sentido, los análisis de Castellet acerca de la obra de Hemingway son insólitos en el estudio de la narrativa del Nobel en este periodo y en España, simplemente porque en ningún momento alude el crítico al Hemingway personaje popular del mundo taurino, ni a nada que tenga que ver con la relación del escritor con el país. En sus consideraciones Castellet se ciñó siempre a la obra y no a la personalidad del famoso autor, y así ofreció importantes perspectivas —puramente literarias— a los lectores españoles que en aquellos años empezaban a conocer su ficción. Si bien basó su libro de 1958 en los descubrimientos de otros críticos, también amplió las ideas de éstos y ofreció su propia interpretación de *The Old Man and the Sea*. En 1957 señaló, en más de una ocasión, las innovaciones técnicas que Hemingway había aportado a la narrativa moderna. Castellet fue uno de los críticos más importantes de este periodo, y su juicio no sólo fue respetado por el público lector, sino también por los jóvenes escritores que en aquellos años intentaban renovar la novela española. Gracias a los estudios del crítico catalán, los autores españoles se acercaron a la obra de Hemingway con una idea ya de qué había que buscar en ella: no las alusiones a España u opiniones polémicas acerca de la Guerra Civil, sino las técnicas y temas que le habían hecho merecer el ser uno de los escritores más importantes del siglo XX. Hemingway

era, como el crítico declaró en la última línea de su artículo de 1957, “maestro en el género”, y su lectura era indispensable para conocer las técnicas narrativas del siglo XX.

Las ideas que Castellet desarrolló en estos trabajos son representativas de las de varios otros críticos españoles de la época, ya que lo que se solía apreciar en la obra de Hemingway era su empleo de la técnica objetiva, y el tema de la solidaridad humana que se observa especialmente en sus novelas más recientes. María Ángeles Soler y Antonio Rabinad, por ejemplo, identificaron en sus estudios una evolución similar a la descrita por Castellet. El escritor Daniel Sueiro también escribió un artículo en el que insistió en que tanto las novelas como la vida de Hemingway apuntaban a la convicción del autor de que “el valor de la solidaridad y el del amor humano perdurarán” (1959: 5). El crítico Eduardo Tijeras, por su parte, afirmó de la obra de Hemingway que “su máxima originalidad consistió en equilibrar su desilusión con el vitalismo y la solidaridad humana” (1962: 417). O, en palabras de Antonio Valencia, Hemingway era “uno de los mejores ejemplares de la humanidad que produjo Norteamérica” (1961: 8). Y podían citarse más ejemplos de este tipo. Aunque había algunos críticos que no reconocían este valor en su obra (José María Valverde, por ejemplo, criticaba “la pobreza de su sentido humano”), la evolución de la obra de Hemingway hacia la solidaridad era uno de los aspectos de su narrativa que más celebraron los literatos de este periodo.

8.1.2. Fe en el hombre: los estudios de José Luis Castillo-Puche y Enrique Sordo

El novelista y periodista José Luis Castillo-Puche también publicó muchos comentarios acerca de la vida y la obra de Hemingway a lo largo de este periodo. Aunque en sus artículos hablaba a menudo de la persona de Hemingway, también

analizó su obra y, desde 1954, hizo hincapié en su importancia universal. Quizá porque era amigo suyo, o quizá porque en sus propias obras escribió sobre temas parecidos a los de Hemingway, comprendió mejor que muchos otros el pensamiento del norteamericano, y la estrecha relación entre su vida y su obra: “El afán de aventuras, la aventura vivida, es la base del temperamento del hombre-Hemingway, y la aventura montada, la aventura evocada es el fundamento del escritor-Hemingway” (1954: 21). Mientras que varios críticos juzgaron los primeros libros del premio Nobel como pesimistas y desesperanzadores, y por dicha razón valoraron más sus últimas obras, Castillo-Puche reconoció, ya en su primer artículo publicado en *Ateneo*, que el escepticismo de los personajes de Hemingway no llevaba necesariamente a la desesperanza:

Podría decirse que la literatura hemingwayana lucha por encontrar, por medio del dolor, la ironía y la muerte, alguna fuente escondida de energía espiritual y algún soporte de recuperación moral. Cree muy poco Hemingway en los símbolos, cree poco en los credos, cree poco en los programas y en las consignas. Hemingway cree un poco en los hombres, y por medio de sus vidas, haciendo sátira de ellas, mezclándose en sus peripecias y sueños, intenta alguna vez construirse un mundo que se salve de los escepticismos y las falsedades (1954: 21).

Esta valoración es muy importante porque señala que, incluso en sus obras más escépticas, Hemingway no se hundió en el pesimismo, sino que buscó una forma de escaparse de un mundo que aplastaba las esperanzas del hombre. Otros críticos, como Enrique Sordo y Joaquín Aranda Herrera, también llegaron a una conclusión parecida, la cual sin duda ayudó a que apreciaran toda la obra de Hemingway, y no sólo su última y más positiva novela. Castillo-Puche también señala en este artículo de 1954 la construcción tan simple de sus obras, los personajes apenas descritos y el estilo rápido y directo que no es más que una “motivación”, ya que es el lector quien tiene que rellenar

los huecos dejados por esta técnica objetiva, tal como Castellet destacó en sus estudios de 1957.

Casi todos los demás artículos de Castillo-Puche fueron publicados con motivo de las visitas de Hemingway a España. Los que aparecieron en *La Estafeta Literaria* solían hablar más de la vida y obra del norteamericano que los que el novelista publicó en *Pueblo*. En 1959 publicó, en esta revista, “Ernest Hemingway, a los sesenta años como en plena juventud”, un artículo en el que le da la bienvenida (acababa de llegar a España) y habla de él personalmente, de su vitalismo, su sinceridad, su sencillez y, sobre todo, su interés por España. Casi todo el artículo está dedicado a explicar como Hemingway había conocido España, y cómo sus experiencias en el país habían contribuido a su formación literaria. En 1960 publicó otro artículo en *La Estafeta Literaria*, “El verdadero Hemingway y su mito”, en el que exploraba más detenidamente la relación entre la vida y la obra del escritor. Comenta que los acontecimientos de su vida se entremezclan tanto con los de su obra, que es difícil distinguir al autor de sus personajes o, en otras palabras, separar al hombre del mito. Afirma que el Hemingway verdadero es todo lo contrario a como los españoles creen: “es una especie de héroe patético, hombre con problemas psíquicos muy crueles y vulnerables a flor de piel, autor que en vez de haber glosado el banquete de la vida se ha dedicado, sobre todo, a reseñar casi con pavor metafísico los miedos más atroces y las culpas más profundas” (1960a: 16). Su afirmación es muy atrevida a la vez que reveladora. En 1960, un año antes del suicidio del escritor, pocos (por no decir nadie, por lo menos en España) habían hablado de la posible enfermedad mental que el narrador estadounidense sufría. Castillo-Puche describió, en este artículo, ese aspecto triste y preocupado de la persona de Hemingway, quizá para que los lectores vieran

cómo era de verdad, y así entendieran al hombre (y al escritor) que se ocultaba detrás de esa cara alegre y aparentemente indiferente a los problemas de los demás.

En el artículo describe a Hemingway como a un hombre “primitivo”(es decir, “lo más opuesto a un intelectual”) y solitario, que aprendió las verdades de la vida en circunstancias violentas (la caza y la pesca, el suicidio de su padre, las guerras, las heridas, etc.). La violencia y las situaciones de riesgo de muerte llegaron a ser, por tanto, algo “terapéutico” para el escritor: “el choque con la vida no es sólo ciencia amarga, sino experiencia, algo que, si no consuela, por lo menos ayuda a reconstruir” (1960a: 18). Donde más aprendió sobre la vida y formó su actitud ante ella fue en las diferentes guerras del mundo. En ellas buscó no sólo la libertad de los demás, sino también la suya propia. Según Castillo-Puche, “Las guerras, más que liberar pueblos, lo que hacen es liberarle a uno mismo, más que vencer al enemigo de fuera la guerra nos ayuda a vencer a los enemigos de dentro de nosotros mismos”. Así, después de presenciar muchas batallas, después de ver muchas heridas y sangre, “...todo el malestar del espíritu enfermo se trueca en sabiduría estoica. La sangre trae un conocimiento amoroso de la vida” (1960a: 18). Explica así la frialdad con la que algunos de los personajes de Hemingway presencian los horrores de la guerra y mantienen una impávida actitud ante la violencia y la miseria, a la vez que aman la vida, viven intensamente y emprenden luchas titánicas por vencer la muerte. Sólo en su última obra, *The Old Man and the Sea*, parece que el autor (y el personaje) descubre la paz. Las experiencias de Hemingway sobre la vida han contribuido, según el novelista, a la formación no sólo de temas y actitudes en su obra, sino también a su estilo tenso y directo, simple y tajante que, a pesar de su sencillez, deja al lector emocionado. Con este artículo Castillo-Puche desvela nuevos aspectos de Hemingway y de su pensamiento, aspectos que ayudan a entender su obra, especialmente en cuanto al

escepticismo, la violencia, la preocupación por la muerte, el fracaso del hombre y la fe en su capacidad de luchar, de sobrevivir.

El crítico Enrique Sordo compartió algunas de las ideas de Castillo-Puche acerca de la obra de Hemingway, aunque tardó unos años más en llegar a conclusiones tan positivas como las del escritor murciano. Sordo fue de entre los primeros en aclamar la novela *The Old Man and the Sea* en su artículo de 1953, “El retorno de Hemingway”, un comentario que celebró el giro que representó la novela protagonizada por el viejo pescador Santiago, pues a diferencias de sus obras “angustiosas” de años anteriores, ésta terminó con optimismo. En 1956 Sordo volvió a considerar las novelas de Hemingway al reseñar en *Revista* la obra *A Farewell to Arms*, publicada unos meses antes por Luis de Caralt. Cree que esta novela de 1929 es “paradigma” de toda la obra de Hemingway, y también “la más patente muestra” de toda la literatura norteamericana del periodo de entreguerras. El crítico destaca en la novela el tema de la muerte, la objetividad descriptiva, las impresiones sensoriales, y también identifica algo nuevo, no mencionado por él en el artículo de 1953: hay “un amago de elemental sentimentalismo [...] una especie de cálido aliento romántico que quita dureza a los perfiles y que, es indudable, nace de una vibrante hondura humana” (1956: 14). A pesar del evidente fatalismo en la obra y de la derrota final de la felicidad y la paz, Sordo reconoce, en ésta y en todas las narraciones de Hemingway, que hay siempre presente “un universo de calor humano”. Así evoluciona algo en su crítica de la obra hemingwayana, ya que tres años antes, en 1953, no identificó más que angustia y un “duro descorazonamiento” en los temas de sus primeras obras. De forma parecida a Castillo-Puche, señala que en *A Farewell to Arms*, como en otras de sus novelas de esa época, Hemingway estaba buscando algo que diera sentido a la vida: “Lo que en sus relatos existe de anarquía interior está solicitando a gritos una norma, una pauta que architecture y dé sentido al

caudal de pasión y de vida que en ellos se desborda”. Y Sordo, como Castillo-Puche y Castellet, reconoce que sólo un personaje suyo llega a encontrar la paz a pesar de su dura vida: es, evidentemente, el personaje de su última novela, de “esa breve maravilla de simbolismo y de ternura que se llama *El viejo y el mar*” (1956: 14).

Al morir el novelista en 1961, Enrique Sordo publicó otro artículo, “Hemingway: riesgo, amor y muerte”, en *Revista Gran Vía*. En este pausado comentario acerca de su vida y obra se observa que el crítico comprende ya las motivaciones que había detrás de las obras más escépticas de Hemingway. Repasa su biografía y el comienzo de su carrera literaria, subrayando su fama universal y su vida aventurera: “Le vemos, siempre con su entrañable botella de whisky, salir de entre las llamas de un avión siniestrado, en Kenya; nadar en las aguas de los ríos africanos; contraer cuatro matrimonios consecutivos; apostado a la espera del león, tensando el cable que ha apresado a un pez-espada...”(1961: 10). Pero relata estos detalles de su vida para demostrar que están estrechamente vinculados a su obra, y no sólo en cuanto a los lugares y acontecimientos de sus narraciones, sino también en cuanto a la temática que les motiva:

En su existencia como sus libros, se agita, latente o hirviente, el mismo eterno dilema: la agonía del hombre entre el amor, teñido de rudo erotismo, y la muerte, acechante y siempre en presencia [...] Su voz es un grito rebelde, individualista hasta el extremo, pero consciente de la soledad irremediable del hombre, por cuyas flaquezas, por cuyos fracasos, por cuyas miserias y padecimientos siente una peculiarísima piedad masculina. La condición humana le conmueve entrañablemente (1961: 10).

La obra de Hemingway desvela, por lo tanto, sus propias preocupaciones personales, las cuales giran en torno a su obsesión por la muerte, su deseo de ternura y su búsqueda de unos valores éticos por los que merece la pena luchar. Identifica dos obras clave que representan esa lucha interior de Hemingway, y el progreso de su

comprensión de dicha lucha: “The Snows of Kilimanjaro” y *The Old Man and the Sea*. El protagonista del primero se da cuenta, al presentir su cercana muerte, de lo absurdo de su vida, del fracaso de todo lo que había hecho. Muere “en un ambiguo momento en que se combaten la desesperación y la indiferencia”. Santiago, en cambio, se resigna ante su inútil lucha en el mar, y acepta su derrota con dignidad. La clave de su historia es que alude a “la condición humana, hecha para la lucha sin objeto, y engrandecida por la dignidad (*sic*) actitud con que acoge el fracaso y lo supera” (1961: 10).

Termina Enrique Sordo hablando del existencialismo de toda la obra de Hemingway, y de la resignación de los personajes ante las circunstancias, muchas veces absurdas, de sus vidas. Cita *The Sun Also Rises*, *A Farewell to Arms* y *For Whom the Bell Tolls* para hablar del héroe hemingwayano que es confuso, escéptico y amargo, pero no sin esperanzas: “detrás de todo ello, está la fe en el Hombre, en el hombre considerado con todas sus miserias e imperfecciones”. Es lo que Castillo-Puche dijo ya en 1954, y lo que Sordo ha ido descubriendo con cada consideración de las obras de Hemingway. Si bien dedica casi todo este artículo a los temas de la narrativa del premio Nobel, al final Sordo afirma que lo esencial de su obra radica en otra cosa: “Pero acaso la más importante contribución de Hemingway a la novelística contemporánea consiste en su estilo: un estilo escueto, directo, tenso y dinámico, sincopado y veloz, que se correspondía estrechamente con los temas por él tratados” (1961: 10). Aunque el crítico dice que es, en cierto sentido, un estilo periodístico, cree más correcto definirlo, como algunos críticos ya habían hecho, como “una estética de la sencillez”.¹⁶²

¹⁶² Es interesante recordar que Enrique Sordo terminó su primera crítica acerca de Hemingway en 1953 con cierto escepticismo. Aunque alabó *The Old Man and the Sea* y la evolución que representó en su novelística, acabó su comentario con las palabras “luego ya veremos”. Lo que “se ve” en estos últimos artículos de Sordo es que el que evoluciona no es tanto Hemingway como el crítico. Quizá en 1953 no conocía mucho la obra de Hemingway, y con el paso de los años y las nuevas lecturas de sus obras, descubrió que sus primeros relatos “angustiados” también eran excelentes narraciones.

Estas valoraciones de José Luis Castillo-Puche y Enrique Sordo son de enorme importancia para la buena recepción de la obra de Hemingway en España, porque insisten en un aspecto clave de su narrativa: la fe en el hombre y en la vida. Mientras que casi todos los críticos y lectores pudieron reconocer los valores humanos de *The Old Man and the Sea*, hacían falta estudios como los de estos dos para enseñar al público que Hemingway, aun en sus obras consideradas pesimistas, nunca perdió su confianza en el ser humano. Otros críticos también aludieron a este aspecto de su obra. Castellet lo dijo al declarar que Hemingway era el único superviviente de su generación; el único que mantuvo esperanza en las capacidades del hombre. Asimismo, el crítico de *Destino* Rafael Vázquez-Zamora declaró al morir el Nobel en 1961: “Si Hemingway ha sido un novelista muy representativo de nuestro tiempo es porque ha dado en el clavo de la angustia sin hacer literatura angustiosa, sino estimulante” (1961a: 19). Hemingway, dice el crítico, no tenía que sermonear ni filosofar; simplemente describía al hombre en el mundo, y aunque ese mundo aparecía más bien “podrido”, el autor siempre mostraba “que tenía una gran fe en el Hombre como resistente eterno y creía en su grandeza precisamente por el aplomo con que aguantaba las bromas de la Naturaleza y el Destino” (1961a: 19). No todos, evidentemente, estaban de acuerdo. Carlos Luis Álvarez, por ejemplo, afirmó en *La Estafeta Literaria* que Hemingway era “todo lo contrario de un humanista”, y destacó, a lo largo de su artículo, la desesperación y el pesimismo evidentes en la obra del Nobel (1961: 5).

El tema de la fe de Hemingway en el ser humano está relacionado con otro que se discutió mucho entre los críticos de Estados Unidos, y algo entre los españoles: el individualismo de Hemingway y su falta de compromiso social. Castillo-Puche y Sordo reconocieron ese individualismo y el primero incluso declaró: “No diré que Hemingway sea propiamente un desertor de la sociedad, pero casi casi” (1960a: 18). El crítico José

R. Marra-López, por su parte, también creía que Hemingway era un “gran individualista”, pero que amaba al ser humano “con una sencillez bíblica” y ofreció a sus lectores “una soberana lección de solidaridad humana”. Es decir, aunque era individualista, manifestó su solidaridad a través de su amor por los “seres de carne y hueso [...] ya sean mozos navarros, contrabandistas cubanos, soldados italianos, jockeys, banderilleros o boxeadores” (1961: 16). Pero a pesar de esto, reconoce que Hemingway nunca fue más lejos; nunca consideró los problemas de esos individuos como problemas de la sociedad. No obstante, Marra-López defiende esta postura del autor y declara que hay que aceptarle por lo que es —un gran individualista— y no pedirle más: “*es así*, y así hay que tomarlo”. Su opinión fue compartida por muchos críticos españoles, que solían reconocer el individualismo de Hemingway como parte inseparable de quien era, y no le criticaban por no haber estado más claramente comprometido con los problemas de la sociedad. Su falta de compromiso social fue quizá más fácil de aceptar en países extranjeros que en el suyo, ya que los críticos y lectores de otros países no buscaban ver representados los problemas de su propia sociedad. Al contrario, esperaban leer la descripción de otras vidas en otros lugares, y eso era Hemingway: un autor que sólo quería describir la realidad según él la vivía y la veía, sin denunciarla ni sugerir soluciones a sus problemas. Pero no por eso era insensible a esos problemas. Como dijo José María Massip al morir Hemingway: “A despecho de una aparente indiferencia por cuanto fuese política, el estado del mundo le preocupaba mucho [...] Trataba de centrarse en el ser humano para huir de la humanidad” (1961: 39). Según este crítico, por tanto, la preocupación de Hemingway por el individuo provenía no sólo de su amor por el ser humano y por la vida, sino también de su inquietud acerca de la condición de la sociedad. Los críticos españoles

parecieron comprender este aspecto de su individualismo, y no pidieron de él más compromiso, como sí hicieron algunos críticos estadounidenses en su momento.

8.1.3 Otros críticos

Otro crítico que se ocupó en varios momentos de la narrativa de Hemingway fue Joaquín Aranda Herrera y se observa, a lo largo de los años cincuenta, un cambio de la actitud de este crítico hacia el autor y su obra. En el primer artículo que le dedicó, “Hemingway Premio Nobel”, publicado en *La Actualidad Española*, expresaba sus dudas ante la decisión de la Academia sueca de otorgar el Nobel al norteamericano. Aunque habló brevemente de sus diferentes obras y alabó *The Old Man and the Sea*, hizo más hincapié en el Hemingway aventurero (su participación en varias guerras, sus viajes a África, sus accidentes casi mortales) y en el Hemingway bebedor (“bebe constantemente”), y no parecía estimar su narrativa.

No obstante, unos meses después, Aranda Herrera publicó “La novela de Ernest Hemingway” en la revista *Estudios Americanos*, un estudio más largo y detenido en el que manifiesta ideas más positivas acerca de la obra del norteamericano. Ya en la primera página declara: “De Hemingway puede afirmarse que es uno de los escritores contemporáneos destinados a permanecer y a influir” (1955: 63). Mientras que en el primer artículo había lamentado la violencia y brutalidad de sus personajes “desquiciados, desesperados” y de los ambientes de sus relatos, en este segundo comprendía la actitud del autor en sus obras como el resultado de dos factores: la situación de la novela norteamericana desde principios de siglo y las circunstancias de su propia vida, especialmente durante la Primera Guerra Mundial. Al partir de esta base, Aranda Herrera pudo explicar varios aspectos de la obra de Hemingway que él mismo no había entendido poco antes: los escenarios “exóticos” que casi siempre eligió

para narrar sus historias; sus personajes primitivos y de acción, siempre enfrentados con la muerte; su falta de fe; y sobre todo, la técnica narrativa que desarrolló. No dice que Hemingway era un escritor innovador sino todo lo contrario: “vuelve a la más vieja de todas las técnicas de la novela: contar” (1955: 67). Su obra puede considerarse como “un redescubrimiento técnico”, pues después del “psicologismo” de la novela anterior, la obra de Hemingway “puede ser el hito primero de la ruta de retorno a la novela pura, sin implicaciones filosóficas ni políticas” (1955: 68). También analiza *For Whom the Bell Tolls* desde una perspectiva literaria más que política, y así puede apreciar algunos aspectos de esta novela, si bien no merece su elogio.¹⁶³ Este artículo apunta, así, a una evolución en la opinión que Aranda Herrera tenía de Hemingway: mientras que en el comentario anterior insistía en su imagen aventurera, en el segundo analiza sus narraciones dentro del contexto en que fueron escritas, y aprecia su arte. En fin, en el segundo ya no habla del trotamundos, sino del escritor.¹⁶⁴

Los otros dos artículos que Aranda Herrera publicó acerca de Hemingway en este periodo aparecieron en el *Heraldo de Aragón* con motivo de la muerte del autor en julio de 1961. En ellos dos vuelve al tema del “personaje” de Hemingway en España, y comenta que el Hemingway que todo el mundo conocía a través de los medios de comunicación no tenía nada que ver con el real. En el primer artículo, “Hemingway en Zaragoza”, publicado el 4 de julio, relata su encuentro con el autor en octubre de 1956, y dice que fue entonces cuando se dio cuenta de que Hemingway era, simplemente, “un hombre sencillo y un gran escritor”. Reconoce, sin embargo, que era difícil recordarle como tal, ya que la imagen que la prensa daba de él era la de un hombre aventurero y vividor, y no la de un escritor humilde y sencillo. No obstante, dos días más tarde, en

¹⁶³ En el capítulo nueve se comentará su análisis de esta novela con más detalle.

¹⁶⁴ También es verdad que el segundo artículo apareció en una revista literaria, mientras que el primero se publicó en una revista de actualidad, y esto pudo haber influido en cómo Aranda Herrera presentó sus ideas.

su segundo artículo, insiste en la autenticidad de ese “otro Hemingway” (el artículo se titula “El otro Hemingway”), y afirma que el norteamericano siempre se ocultó detrás de su imagen popular para preservar su intimidad: “La leyenda ocultaba al hombre, y el hombre se aprovechaba de la leyenda para conservar para sí y para sus amigos, los lectores solitarios de todo el mundo, la verdadera historia de su vida”. Describe la angustia interior del “otro” Hemingway, evidente en su obra, en términos parecidos a los de Castillo-Puche y Sordo:

...toda la obra de Hemingway es un esfuerzo titánico por llegar a un criterio moral lo más puro posible. Enfrentado con un mundo deshecho e injusto, miembro de una generación perdida y condenada, parte del nihilismo casi absoluto a la búsqueda de unos valores, de un fundamento para su existencia. Que este Hemingway no era un irresponsable, sino uno de los temperamentos más nobles de nuestro tiempo, se ve en el trabajoso camino recorrido, en la parquedad que sólo admite lo esencial, de su modo de escribir, en esas meditaciones, breves y sustanciosas, que transforman el relato de una cacería [*Las verdes colinas de África*] en un símbolo, increíblemente poderoso, de la vida del hombre (1961b: 9).

Al morir Hemingway, dice Aranda Herrera, quedan dos cosas: su leyenda y su obra. Espera que se pueda olvidar de la primera y así descubrir en la segunda el Hemingway auténtico, el que era, en pocas palabras, “un artista y un hombre bueno”. A diferencia de un crítico como Castellet, en sus artículos Aranda Herrera consideró el Hemingway popular (el turista, el aficionado a los toros, el cazador de leones) y aunque en un primer momento esa imagen del escritor parecía molestarle, su obra pronto ganó su respeto. El encuentro personal con el autor cambió su percepción de él como persona, y parece que también le ayudó a entender los temas de su obra.

Otro estudio sobre la obra del escritor de Oak Park es el de Carlos Zavaleta, “La novela de Hemingway”, publicado en *Estudios Americanos* en 1958. En este artículo el

crítico habla de la formación literaria de Hemingway, sus temas y obras principales, y el estilo que caracteriza su narrativa. Zavaleta muestra poco entusiasmo por la mayoría de las novelas de Hemingway que comenta, y declara que *The Old Man and the Sea* es la “única gran novela que no admite oposición; libro espléndido que corona y quizá enmienda su inquieto pasado literario” (1958: 51). Lo que más aprecia este crítico de la obra de Hemingway es su estilo, especialmente en la novela del viejo pescador ya que, a diferencia de sus primeras obras, en ésta la forma de narrar logra desvelar toda la intimidad de Santiago: “Ahora sí el estilo gana la vida interior del personaje, tan descuidada por el realismo fotográfico de las primeras épocas”. Identifica tres recursos estilísticos empleados en esta novela: la descripción, el diálogo y el soliloquio. La alternancia de los tres constituye una especie de “meditación poética” y permite que el lector vaya descubriendo la intimidad del personaje, sin la ayuda de un narrador omnisciente. Zavaleta admite, por lo tanto, la grandeza de este libro frente a las demás obras de Hemingway, que si bien tienen algunos méritos, no le merecen su aplauso.

El crítico José María Valverde publicó un artículo sobre *The Old Man and the Sea* en 1953, y volvió a hablar de Hemingway en 1959 en su libro *Historia de la literatura universal*. En la página que dedica al norteamericano destaca sobre todo su estilo sobrio y sencillo, resume los temas principales de su obra y, con cierto tono crítico, califica a sus personajes de un tanto superficiales, ya que no profundizan en problemas ni piensan abstractamente, sino que actúan y luego buscan refugio en la bebida (“el vaso es el principal signo de puntuación de Hemingway”). Tras glosar algunas de sus principales obras, Valverde se detiene en su comentario de *The Old Man and the Sea* y, al igual que en 1953, declara que la novela no convence. Detecta un significado ulterior en la narración, pero afirma que faltan las claves necesarias para descubrir dicho significado o símbolo. Concluye que es un error “creer que su

magisterio de expresión y sensibilidad haga de él un escritor ‘grande’”. Puede que Hemingway tenga su importancia en la literatura norteamericana, dice Valverde, pero al considerar su valor universal, “resulta crítico el contraste entre la funcionalidad de su narrativa y la pobreza de su sentido humano, y, por ende, de su construcción del relato largo” (1959: 546-547). Así se observa que, entre 1953 y 1959, este crítico mantuvo sus dudas acerca del valor universal de la obra de Hemingway, y siguió insistiendo en lo que él veía como fallos en *The Old Man and the Sea*.

La crítica Concha Zardoya también incluyó un análisis de las obras de Hemingway en su libro *Historia de la literatura norteamericana*, publicado en 1956. En él habla un poco de la vida de Hemingway, para luego repasar sus obras principales. Cita con frecuencia el libro *Writers in Crisis* (1947) del crítico Maxwell Geismar, y es difícil distinguir a veces cuáles son los juicios de Zardoya, y cuáles los de Geismar. Una comparación de los análisis de cada crítico muestra que Zardoya no hizo más que resumir y copiar, a veces palabra por palabra, el estudio de Geismar. A diferencia de otros críticos, como Castellet, que basaron sus estudios en los de otros, Zardoya no añade nada nuevo al trabajo de Geismar, y le cita relativamente poco considerando lo mucho que repite sus ideas.¹⁶⁵ No se puede, por lo tanto, considerar el juicio de esta crítica como representativo del de otros españoles, pero merece la pena mencionar su publicación simplemente porque era uno de los pocos estudios acerca de Hemingway de

¹⁶⁵ Por ejemplo, no le nombra en ningún momento de su análisis de *For Whom the Bell Tolls*, pero al compararlo con *Writers in Crisis* se puede observar que todas sus ideas vienen directamente de este libro: en principio dice que en esta novela Hemingway no fue capaz de penetrar en lo profundo del conflicto español, y que la obra sufre o de una visión romántica o de una falta de madurez (Zardoya, 273; Geismar, 79). En cuanto a los personajes, dice que Jordan es “insignificante” y María “más teatral que substancial” (Zardoya, 274; Geismar, 80). Los demás personajes (Anselmo, Pilar, Pablo) son “el mayor mérito” del libro, ya que son buenas representaciones de la “plena realidad” de España (Zardoya, 274; Geismar, 80). Pero lo esencial de esta novela es que en ella se percibe que Hemingway avanza hacia una nueva actitud ante la vida: “se esfuerza en esta obra por abandonar su posición solitaria y desengañada para volver los ojos a una nueva etapa de la humanidad...” (Zardoya, 274; Geismar, 82). Hay muchos más ejemplos de este tipo que demuestran que casi todas las opiniones expresadas por Zardoya fueron, en realidad, de Geismar. No deja de ser curioso, por cierto, que un crítico español se fiara tanto de la opinión de un extranjero para hablar de las obras de Hemingway ambientadas en España; especialmente la de la Guerra Civil, o las que, como *Death in the Afternoon*, se refieren a la cultura española.

cierta extensión del que los lectores podían disponer en 1956. En su conclusión, además, Zardoya parece expresar su propia opinión del autor, la cual es muy elogiosa: “Su intensidad de sentimiento y acción y su economía de palabras, que expresan más de lo que dicen, hacen a Hemingway no sólo un gran novelista, sino uno de los más vigorosos escritores de cuentos de la lengua inglesa” (1956: 275).

8.1.4. Acerca del estilo hemingwayano

En casi todos los artículos publicados en este periodo acerca de Hemingway y su obra los críticos dedicaron por lo menos unas líneas de sus comentarios a la valoración de su estilo depurado y preciso, y a su dominio de la técnica objetiva. Cansados, quizá, del estilo recargado de la narrativa española de los años cuarenta; conscientes, sin duda, de la gran importancia de la obra de Hemingway en la renovación estilística de la novela del siglo XX, casi todos los críticos coincidieron en alabar el estilo del Nobel. Además de los comentarios que ya he venido citando de otros artículos, hay que destacar algunos estudios que contribuyeron al análisis del estilo de Hemingway en este periodo.

Hipólito Paz habló de la técnica de Hemingway en su artículo “El americano y su sentido del tiempo”, publicado en 1957 en *Cuadernos Hispanoamericanos*. El propósito de su estudio no fue analizar la obra del norteamericano sino comparar el sentido del tiempo en Estados Unidos y en España. Considera el asunto desde varias perspectivas, y una de ellas es la literaria. Decide hablar de Hemingway (en lugar de hablar de uno de sus contemporáneos) porque piensa que es el más representativo de los autores norteamericanos “de primera línea”. Observa que el tiempo de Hemingway es el presente: “es un tiempo mecánico; el tiempo de la máquina: hace lo que hace; no da tiempo para meditar sobre el pasado o detenerse para conjeturar sobre el porvenir. Es

un tiempo en placas fotográficas [...] es una instantánea fotográfica, un flash” (1957: 153). Las descripciones y los diálogos de Hemingway son veloces y, según el crítico, a través del vocabulario y el ritmo creado por las palabras (que tienen un “gusto metálico”) casi se percibe el “tic tac” de un reloj, que subrayara el paso de cada instante. Relaciona este uso del tiempo no sólo con la técnica de Hemingway, sino también con su temática, con su sentido de la proximidad de la muerte y su deseo de vivir intensamente cada momento de la vida. Paz cita pasajes de *A Farewell to Arms* y de un cuento (no especifica cual) para mostrar la rapidez con la que la muerte acaba con todo en los relatos de Hemingway.

Otros críticos subrayaron el origen periodístico del estilo que caracteriza la obra del Nobel. En su breve libro de 1958, *Acción, periodismo y literatura en Ernest Hemingway*, José María San Juan afirma que en Hemingway todo proviene de su amor por la vida, por la acción: “de la acción nacen en Hemingway primero sus aventuras, sus trabajos periodísticos y, finalmente, como el poso que duerme en el fondo del pozo, toda su obra literaria” (1967: 4-5).¹⁶⁶ Critica a los que creen que Hemingway no era más que un periodista, y no valoran lo que esa experiencia aportó a su ficción. Según San Juan, el periodismo fue su universidad, su preparación para el oficio de escribir. Le enseñó a captar la experiencia directa y vivida, a eliminar lo innecesario, a escribir con sencillez y claridad. “Para Hemingway, la técnica periodística fue un estilo literario individualizado y el periodismo un método de revelar realidades” (1967: 18). Su experiencia en las redacciones o como corresponsal le ayudó a desarrollar “un estilo nuevo, fresco, radiante, un estilo que revolucionó el mundo del periodismo y de la literatura americana. Un estilo que [...] fue imitado largamente” (1967: 15).

¹⁶⁶ No está claro en qué año se publicó este libro. Sólo he podido encontrar una edición de 1967, de Ediciones Punta Europa, en la que figura que el “depósito legal” fue realizado en 1958. Si se publicara o no una edición en 1958, está claro que la edición de 1967 fue por lo menos revisada por el autor, puesto que en él habla de la muerte de Hemingway en 1961.

Domingo Paniagua, por su parte, publicó un artículo titulado “Hemingway periodista” al morir el autor en 1961. En él habla de cómo la experiencia del autor en el diario *The Kansas City Star* dio lugar al estilo tan sencillo y directo de su narrativa. Francisco Ynduráin también mencionó, en sus estudios, la importancia del periodismo para la prosa de Hemingway, y afirmó que el autor utilizó “arte y estilo reporteriles, bien que llevados a un grado subidísimo de excelencia” (1954: 15). Antonio Valencia afirma lo mismo en su artículo “Ahora doblan por Hemingway”. Toda su obra, dice el crítico, proviene del periodismo, “y es como el más puro diamante que se ha extraído de la dura y penosa mina del oficio a través de un aprendizaje ejemplar” (1961: 8). Ese aprendizaje le llevó a seguir dos máximas esenciales de estilo: concisión y sobriedad expresiva.

Edgar Neville, no obstante, achaca ese estilo periodístico a las tendencias narrativas de la época: declaró al morir Hemingway, que era “un novelista de hoy, o sea un *reporter*. Se acabó la época del novelista de ficción” (1961a: 48). César González-Ruano, por su parte, cree que el estilo de Hemingway no era literario, aunque tampoco sabe bien cómo definirlo. Declara, en su artículo “La importancia de llamarse Ernesto”, que *The Old Man and the Sea* era “su única pieza literaria” y que el resto de su obra era “reportaje, alto ‘guionismo’, pura necesidad comunicativa accidental, llena de vida, pero no llena de literatura. Otra cosa. Otra” (1961: 42). En fin, no todos los críticos estaban de acuerdo con lo que el periodismo había aportado a (o quitado de) su literatura, pero sí reconocían que sus días como redactor para los periódicos *The Kansas City Star* y *The Toronto Daily Star* habían sido fundamentales para su formación literaria.

En general, casi todos los críticos alabaron la objetividad de los relatos de Hemingway y su capacidad de expresar, con un mínimo de palabras, historias profundas y verdaderas de amor, miedo, guerra y muerte. Son abundantes las referencias a su

estilo que los críticos hicieron en sus comentarios, impresionados por las frases limpias y directas que saltaron de las páginas, cargadas de emoción y veracidad testimonial, y capaces de conmover al lector. En palabras de Juan Ramón Masoliver, su estilo era:

Un relatar fidedigno, escrupuloso y persuasivo; pero sobrio, sin palabras largas, sin adjetivos, ni metáforas ni rodeos, en tono sereno y sencillo, en lenguaje de todos. Un no aparentar partido y ponerlo todo en día claro. Para que en el corazón del lector estalle la indignación, surja la zozobra, cobren vida las verdades íntimas del hombre. De ahí el juego de la muerte, del riesgo, de la fragante (*sic*) injusticia. Ahí la ternura, no el naturalismo, el lirismo, no el cinismo (1961: 12).

Se observa en este comentario que lo que más atraía de su estilo narrativo era que escribía con verdad y de una forma tan clara y directa que no despistaba al lector sino que, al contrario, le invitaba a ser partícipe de la interpretación del relato. Sus palabras no tenían intenciones secundarias ni decían al lector cómo tenía que sentir; los sentimientos se producían espontáneamente, a través de este estilo puro y sencillo. La buena acogida que su obra tuvo en esta época sin duda se debe en parte a que esta forma de narrar ofrecía una alternativa al tono narrativo del decenio anterior, al triunfalismo y exaltación de autores como Ximénez de Sandoval o García Serrano. Las palabras de Masoliver resumen las de muchos de los críticos que, aun si no estaban convencidos de algunas de los temas u obras de Hemingway, casi siempre reconocieron su nada común dominio del arte narrativo.

Otros críticos que publicaron interesantes interpretaciones de la obra de Hemingway en los años de la posguerra fueron Ricardo Gullón y Francisco Ynduráin, aunque sus primeros estudios, ya comentados en el capítulo cuatro, fueron los más importantes. Gullón parecía cansarse del personaje de Hemingway siempre presente en España, y su hiriente artículo “The Old Man and the Business”, publicado en 1960, muestra que la evolución de su crítica de Hemingway fue en dirección contraria a la de

alguien como Aranda Herrera o Sordo. No ocurrió lo mismo con Ynduráin, que si bien no dedicó otro artículo crítico exclusivamente a Hemingway después de 1954, siguió apreciando su narrativa e incluyéndole entre los grandes novelistas norteamericanos del siglo XX. Otros muchos escribieron sobre Hemingway en diferentes momentos de este periodo: Rafael Abella, Ignacio Aldecoa, Pablo Corbalan, Alberto Clavería, Tomás Salvador, María de los Ángeles Soler, por nombrar sólo algunos de los articulistas de Hemingway. Los críticos reunidos en estas páginas son los que comentaron toda la obra del norteamericano, y los que aportaron perspectivas interesantes al estudio de su estilo narrativo. En el siguiente apartado repasaré las reseñas que se publicaron de las novelas y cuentos de Hemingway aparecidos en España entre 1953 y 1961, y las opiniones acerca de éstas y de sus otras obras no comentadas en otros capítulos de esta tesis.

8.2. Reseñas y críticas de obras concretas

8.2.1. *A Farewell to Arms*

Aunque se publicaron varias traducciones de las obras de Hemingway en esta época, no aparecieron muchas reseñas de ellas en las revistas literarias del momento, quizá porque eran libros ya bastante conocidos, o tal vez porque los críticos ya hablaban de ellos en los estudios acerca de toda la narrativa de Hemingway que fueron apareciendo de 1953 en adelante. La publicación de *Adiós a las armas* en 1955 motivó la ya citada reseña de Enrique Sordo en 1956, y otra de Ignacio Zumalde en 1957, ambas muy positivas. En el artículo de Zumalde, “Una novela de guerra”, publicado en *Nuestro Tiempo*, el crítico atribuye a Hemingway gran parte de la renovación técnica de la narrativa del siglo XX, sobre todo porque con su prosa directa y elemental, “ha conseguido alcanzar esa difícil sencillez que es el dominio de lo complejo” (1957: 750). Como en la novela que motivó esta crítica, dice Zumalde, Hemingway siempre escribe

sobre la vida, sobre acontecimientos concretos que él había experimentado. Es “un testigo de nuestro tiempo”, y sus obras desvelan su visión del mundo, su concepción de la vida moderna. Describe la trama de *A Farewell to Arms*, particularmente la relación entre Catherine y Frederic Henry, y la desertión de éste tras la retirada de Caporetto, cuya descripción es, según Zumalde, lo mejor del libro. No critica el triste final de la novela sino que, al contrario, afirma que “No todo es negativo en este epicúreo. Tiene su moral. Una moral natural. Egocéntrico empedernido al principio, descubre al prójimo, al *otro* según la jerga existencialista. Su amor, aun manteniéndose en el plano de egoísmo a dos, es un paso positivo” (1957: 752-753). Zumalde así reconoce, como varios de los críticos anteriormente citados, que la visión del mundo de Hemingway — un mundo amenazado por la violencia y la muerte, por valores vacuos y causas perdidas— no es tan negativa como a menudo se piensa. A fin de cuentas, el autor muestra que no pierde esperanza en la fuerza del ser humano; ni, en este libro, en el amor.

Las demás revistas literarias no reseñaron *A Farewell to Arms* cuando apareció en 1955 pero, a pesar del silencio de los críticos en ese momento, ésta parece haber sido la novela de Hemingway que más valoraron después de *The Old Man and the Sea*. Quizá el tema —la guerra vista sin gloria y con una realidad horrorosa— interesaba a los españoles, que recordaban sus propias experiencias en la contienda nacional y pudieron sentirse identificados con los personajes de la novela que huían de una guerra que ya no tenía sentido. En su artículo de 1961 el crítico Marra-López declaró que ésta era “una de las más considerables novelas de nuestra época” y añade, “representa la culminación de la búsqueda angustiada de Hemingway por hallar un sentido ordenado a la existencia” (1961: 13). Ynduráin también la elogió en su estudio de 1954, y destacó su buena construcción además de su tratamiento de los temas del amor y la muerte. En

una encuesta acerca de las diez mejores novelas del siglo XX, tanto este crítico como Luis de Caralt incluyeron este libro en sus listas.¹⁶⁷ Ramón Nieto, por su parte, utiliza al protagonista de *A Farewell to Arms* como modelo para hablar del héroe del siglo XX en su estudio “La agonía de los héroes”. Los protagonistas de Hemingway son, para Nieto, “semiheroes”, es decir, como “fragmentos de carne y de sangre tras la explosión de una granada” (1962: 390). En este estudio dedicado a los héroes de la literatura, en el que se citan a personajes de la talla de don Quijote, el crítico reconoce que el de esta obra era uno de los más representativos de su época.

8.2.2. Los cuentos

Las tres colecciones de cuentos publicadas por Luis de Caralt en este periodo tampoco recibieron mucha atención por parte de los críticos. La publicación en 1955 del libro de relatos titulado *Las nieves del Kilimanjaro* sólo recibió unas breves, y no muy elogiosas, palabras de Rafael Morales en la revista *Ateneo*. Este crítico describió a Hemingway como a un autor con “un estilo muy peculiar”, que no era fácil de apreciar en las traducciones. “Quizá por esta razón”, postula Morales, “algunos de los cuentos aquí recogidos dan sensación de pobreza”. A pesar de su poco entusiasmo en general por los relatos de la colección, destaca el cuento “The Snows of Kilimanjaro”, por su “clima de angustia magníficamente conseguido” (1955: 26). En muchos de los estudios sobre Hemingway de esta época, los críticos mencionaron este cuento como entre sus preferidos. Emilio Lorenzo dijo que era “un cuento perfecto” en su artículo, por lo demás bastante negativo, de 1955. Enrique Sordo también lo destacó entre las mejores narraciones de Hemingway en su necrológica del autor. Incluso Eugenia Serrano, en su

¹⁶⁷ La encuesta fue realizada por *La Estafeta Literaria* entre agosto y diciembre de 1961.

feroz crítica de la persona y obra del Nobel, declaró que ese cuento era la mejor narración suya, “por escenario, técnica y sinceridad” (1961a: 3).

En 1956 Caralt publicó otro libro de relatos de Hemingway, titulado *Los asesinos*, y un crítico anónimo (firma “S.”) de *Índice* lo reseñó con cierta negatividad. En el artículo dice que es difícil calificar de “cuentos” las narraciones recogidas, ya que son más bien “fragmentos, o estampas de traza novelesca” de un género parecido al del artículo periodístico. Considera que la atmósfera de los relatos es “convencional, bajo una apariencia de fraguada verdad”, y dice que donde más se percibe ese convencionalismo es en las narraciones situadas en España. Niega el valor literario de los cuentos con un duro juicio: “La verdad literaria consiste en un trasfondo que se llama, al final, arte. No hay otra. Cuando falla este elemento, resulta el montaje artificioso, como en un escenario de teatro vacío de actores, y, en este caso, a pesar de la energía narrativa” (1956: 24). Esta crítica es aún más dura si se recuerda que Hemingway procuraba, por encima de todo, escribir con veracidad y según una idea muy clara de su arte; en fin, lo más lejos posible de “convencionalismos” y lo más fiel posible a la realidad.

En 1957 Caralt publicó las dos colecciones anteriores en un mismo volumen, que tituló *Relatos*. Castellet, como ya he comentado, le dedicó un artículo ese año en el que elogió, sobre todo, el excelente uso del diálogo en algunos de los cuentos. *Relatos* no recibió más atención por parte de la crítica en ese momento, pero a lo largo del decenio de los años cincuenta muchos estudios dedicados a Hemingway alabaron sus cuentos cortos, sobre todo en cuanto a la precisión de su estilo, su económico uso de las palabras y la calidad de su expresión. El otro único crítico que se ocupó con algún detalle de los cuentos de Hemingway fue Antonio Vilanova en su artículo “Las novelas cortas de Hemingway”, publicado en *Destino* en 1954. Este estudio constituye un

excelente análisis del arte de Hemingway en la construcción de sus relatos cortos. Vilanova afirmó que el norteamericano era, en ese momento, “el mejor cuentista de las letras contemporáneas”. El mérito de su prosa, dice el crítico, proviene de su deseo de provocar emoción en el lector a través de la sencilla y objetiva descripción de los hechos. Estos hechos suelen ser fragmentos o instantes de vidas, que desvelan historias profundas sobre el hombre en el mundo: “Hemingway ha captado en sus páginas una sucesión de tragedias calladas, escenas patéticas y minúsculos dramas que condensan en forma abreviada todo un mundo de sentimientos y deseos, de odios y pasiones que encubre bajo su aparente crueldad y cinismo una profunda intuición humana” (1954: 22). Como Castellet, Vilanova también destaca la objetividad de sus narraciones, conseguida a través de la acción y el diálogo, y señala que esta técnica, aparentemente sencilla, logra revelar “la esencia misma de la vida real”. La tensión dramática de sus mejores relatos nace, según el crítico, del contraste entre la aparente simplicidad de los acontecimientos y la incontenible fuerza del destino, fuerza que aboca a muchos cuentos a un trágico final. Cita, a este respecto, “The Snows of Kilimanjaro”, “The Capital of the World” y “The Short Happy Life of Francis Macomber”: en cada uno de ellos un simple hecho de la vida (la herida infectada de una inofensiva espina en el primero, un jugar a ser torero en el comedor de una pensión en el segundo, o un disparo desafortunado durante la caza de un búfalo en el último) acaba, trágicamente, con la vida de los personajes. En fin, el breve artículo de Vilanova es un excelente análisis de la obra de Hemingway: por una parte explicó, con tino, el inquietante fondo de sus relatos cortos y, por otra, describió la técnica que el autor empleó para lograr que los lectores se emocionaran ante las breves pero profundas historias que narraba.

Los demás críticos, si bien valoraron los relatos cortos de Hemingway, no les dedicaron mucha atención en sus estudios. Al igual que en Estados Unidos y Europa,

algunos de ellos opinaron que sus cuentos representaban lo mejor de su obra. Por ejemplo, Ricardo Gullón comentó, en la reseña que escribió acerca de la antología de premios Nobel publicada en 1955 por José Janés, “Yo habría incluido, además de *El viejo y el mar*, dos o tres narraciones [cortas] de Hemingway” (1956a: 120). O Francisco Ynduráin, en 1954, escribió que con el relato corto el autor estadounidense “alcanza una personalísima maestría” (1954: 18). Pero en sus artículos éste, como muchos otros críticos (Joaquín Aranda Herrera, Carlos Zavaleta, Enrique Sordo, José R. Marra-López, etc.), no analizó ninguno de los cuentos sino que se limitó a resumir los temas de los que trataban y a elogiar el estilo que el norteamericano lograba llevar a la perfección en este tipo de narraciones breves. La falta de una sólida tradición de reflexión crítica sobre los relatos cortos en España puede explicar por qué no hubo más interés en estudiar con detalle los cuentos de Hemingway, casi todos los cuales estaban disponibles en este periodo y en ediciones españolas. Los cuentos que los críticos más mencionaron como entre los mejores de Hemingway fueron “The Snows of Kilimanjaro” y “The Killers”, dos excelentes narraciones en las que se aprecia el tema central de toda su obra literaria: el de la muerte y del individuo que la espera, en soledad y sin esperanzas, resignado ante su destino. También hay que señalar que se hicieron dos películas de estos cuentos, y que ambos se estrenaron en España en esos mismos años. Este hecho pudo haber influido en que el público las conociera mejor que sus otras narraciones.

8.2.3. *Across the River and Into the Trees*

La novela de Hemingway de 1950, *Across the River and Into the Trees*, recibió cierta atención por parte de los críticos españoles, posiblemente porque apareció en Estados Unidos poco antes de que en España se empezara a publicar su obra. Antonio

Vilanova la reseñó en *Destino* en 1953, una semana después de que apareciera en la misma revista un artículo suyo acerca de *The Old Man and the Sea*. Admite que el libro de 1950 no era, como todos habían esperado, la gran novela de la Segunda Guerra Mundial, pero cree que en ella se percibe el enorme desengaño que el autor sentía por la condición humana, que es “el desengaño que sucede a la paz” de una guerra no ya de hombres sino de máquinas. La decepción lleva a Hemingway a escribir esta novela sobre un hombre solitario y rebelde, que añora la ternura mientras se enfrenta con la realidad de su muerte. Aunque considera que la novela es parcial y no totalmente lograda, el personaje de Richard Cantwell tiene una “autenticidad humana” admirable, y este hecho sí “le confiere [a la novela] un indiscutible valor, como índice del sentimiento de toda una época” (1953b: 21). La valoración de Vilanova es, en este sentido, más positiva que la de muchos de los críticos norteamericanos.

Francisco Ynduráin también hizo unos breves comentarios acerca de esta novela en sus artículos. En 1953 aseguró que era “su última gran novela” y que su mérito residía en “la intensificación del sentido trascendental que infunde a una historia muy concreta” (1953: 2). Sorprendentemente, tan sólo un año más tarde de esta primera valoración, este crítico declaró que era una novela poca lograda. Achacó los fallos al hecho de que Hemingway escribiera una obra nostálgica, basada en recuerdos y en un tiempo pasado: “Hemingway está operando aquí con materiales de segundo grado, sin la experiencia directa y viva: hace literatura de su propia literatura, y el resultado es poco feliz” (1954: 18). Este último juicio está más en la línea de los de los críticos norteamericanos, que rechazaron casi unánimemente el valor literario de esta novela. Otros críticos españoles, sin embargo, reconocieron en *Across the River and Into the Trees* un cambio de tono que señalaba una nueva etapa en la trayectoria del escritor. Castellet identificó que había en la novela “mucho resignación, mucho equilibrio y una

delicadeza no frecuente en Hemingway...”, factores que introdujeron un nuevo elemento humano en su narrativa (1958: 25). Marra-López, por su parte, observó en esta obra que el cambio de actitud del autor apuntaba a “un acercamiento a la serenidad de la madurez”. Continúa el crítico: “Acorde con su edad, en su ininterrumpida autobiografía, la historia del otoñal coronel americano y la joven condesa italiana, de su apasionado y triste amor, continuaba la trayectoria neorromántica ya conocida, pero era también un claro presagio de clasicismo, corroborado inequívocamente con la maravillosa fábula de *El viejo y el mar*” (1961: 16). Estos críticos reconocieron, en fin, que esta novela ambientada en la Segunda Guerra Mundial no era una maravilla, pero sí era el primer indicio de un importante cambio en la narrativa de Hemingway, cambio que se manifestó del todo poco tiempo después en su obra maestra, *The Old Man and the Sea*.¹⁶⁸ Pocos críticos más dedicaron líneas a esta novela de Hemingway, quizá porque fue considerada, en el mundo entero, como una de sus peores novelas o, lo que es más probable, porque fue poco conocida, ya que no se publicó en España hasta 1969.¹⁶⁹

8.2.4. *Green Hills of Africa*

Green Hills of Africa es una suerte de libro de viajes que describe el primer safari que Hemingway hizo en 1933-1934. Apareció en Estados Unidos en 1935, pero no se publicó en España hasta 1964. Aunque algunos críticos se refirieron a ella en sus estudios sobre Hemingway, varios de ellos (Castellet, Zavaleta, Sordo) ni la nombraron al repasar sus obras. Los que sí la mencionaron solían hacerlo al hablar del gusto de

¹⁶⁸ No obstante, Marra-López y Castellet llegaron a esta conclusión después de haber leído tanto *Across the River and Into the Trees* como *The Old Man and the Sea*, y es probable que leyeran ésta antes que aquella, aunque se publicó unos años después. Parece evidente que su juicio acerca de *Across the River and Into the Trees* no hubiera sido el mismo si hubieran reseñado esta novela en el momento de su publicación en Estados Unidos, y no después de la aparición de su obra maestra.

¹⁶⁹ Apareció dos años antes, en 1967, en catalán. En su libro sobre la censura de las obras de Hemingway, LaPrade describe con detalle el complicado proceso de su autorización (1991: 60-61).

Hemingway por la caza y la aventura arriesgada, pero no juzgaron el contenido del libro. En la necrológica que le dedicó en 1961, no obstante, Joaquín Aranda Herrera comentó la obra brevemente, pero con entusiasmo. Dijo en su artículo que era un libro “admirable, el mejor de los suyos para mi gusto”.¹⁷⁰ De la misma forma que algunos críticos descubrieron que *Death in the Afternoon* era mucho más que un tratado sobre los toros, Aranda Herrera reconoció que esta obra no era sólo de cacerías sino que también desvelaba las preocupaciones literarias y existenciales del autor. Según el crítico, en este libro Hemingway no sólo persigue kudúes y leones, sino también a sí mismo: “En la persecución, el obstáculo no es sólo exterior. Hemingway quiere matar en sí algo más, una inquietud que apenas le deja vivir. Esta inquietud es eminentemente moral...” (1961b: 9). Así identifica que la caza, al igual que la corrida de toros, fue algo más que un espectáculo excitante para el autor: la experiencia de vivir la vida en su momento más intenso (ante el riesgo de la muerte) ayuda a Hemingway a tranquilizar sus inquietudes y a perseverar en la búsqueda de una moral según la cual él pueda vivir.

8.2.5. *To Have and Have Not*

Como las anteriores obras, *To Have and Have Not* tampoco recibió mucha atención en los estudios publicados en estos años. Ynduráin la considera “de menos valor” que las otras narraciones de Hemingway, aunque reconoce la calidad de las descripciones del Golfo de Méjico y admite que la acción de la novela hace de ella “un buen *thriller*” (1954: 17). Más importante, según este crítico, es la evidente humanidad que el protagonista revela al final de la obra. Ynduráin observa que con esta novela parecía que Hemingway se iba a comprometer con las tendencias sociales de la literatura de aquella época, un hecho que no deja de ser curioso, ya que, según el crítico,

¹⁷⁰ El crítico Rafael Vázquez-Zamora también declaró, en un artículo publicado después de la muerte del escritor, que este libro era “uno de los mejores de Hemingway”, pero no analizó la obra (1961a: 19).

nunca había sido un escritor “tendencioso” (1954: 17). De todas formas, Ynduráin, como también Castellet y Zardoya, identifica en esta novela el primer indicio de un cambio en la actitud solitaria de Hemingway; un cambio que le llevó a escribir en los próximos años obras más “humanas” como *For Whom the Bell Tolls* o, más adelante, *The Old Man and the Sea*. Castellet apreció, sobre todo, el uso del diálogo en este libro; tanto que lo citó como ejemplo en su obra *La hora del lector*. Carlos Zavaleta también señaló el diálogo y “la plasticidad de unas sórdidas escenas” como aspectos positivos de esta novela que, por lo demás, “no convence” (1958: 50). La abundancia de violencia, alcohol y sexo en la obra provocaron el rechazo de algunos críticos españoles, pero en menor número que en otros países. En general no parece que fuera un libro muy conocido, probablemente debido a que no se publicó en España hasta 1970.

8.3. Hemingway en relación con otros escritores

8.3.1. Hemingway y Baroja

Otro asunto que apareció como tema en algunos de los análisis críticos que se publicaron en estos años fue la relación entre la obra de Hemingway y la de Pío Baroja. Por lo que parece, sin embargo, pocos hablaron de la relación entre los dos escritores hasta que Hemingway mismo se declaró discípulo suyo. Sólo José Luis Castillo-Puche sugirió, en 1954, semejanzas en la obra de los dos autores. En su artículo publicado en *Ateneo* observó que las obras de ambos eran como reportajes “sabiamente ilustrados”, y detectó un mismo aire de descontento en las narraciones de los dos, aunque el autor norteamericano no se preocupó, como el vasco, por el “carácter sociológico” de sus temas, sino que se centró siempre en el individuo (1954: 21-22). Fue, no obstante, a partir de la visita que Hemingway hizo a Baroja el día 9 de octubre de 1956, poco antes de que el español muriera a los ochenta y tres años de edad, cuando otros críticos

empezaron a considerar los parecidos en la obra de los dos escritores. El pequeño homenaje que Hemingway brindó a su maestro, humildemente inclinado sobre su lecho, impresionó mucho a los españoles. Los críticos y escritores agradecían el que Hemingway expresara no sólo su admiración por la obra de Baroja, sino que también mostrara su conocimiento de algo español no relacionado con los toros. Asimismo, la presencia del norteamericano en el entierro de Baroja fue todo un acontecimiento, y ocasionó que varios críticos empezaran a reflexionar sobre la deuda que el norteamericano declaró tener con el escritor vasco.

El primer artículo a ese respecto fue el de Ricardo Gullón y apareció en la revista *Asomante* en el otoño de 1956.¹⁷¹ El crítico habla en él de las “inusitadas” declaraciones de Hemingway en su visita al escritor moribundo, en las que le reconocía como su maestro, y en las que afirmaba que no sólo Baroja sino también Unamuno y Valle-Inclán merecían el Nobel antes que otros que ya lo habían ganado. Gullón agradeció estas palabras de Hemingway no sólo por lo sinceras y generosas que eran, sino también porque contrarrestaban las de muchos españoles que, por “resentimiento y envidia”, despreciaban y atacaban el magisterio de Baroja. Gullón reconoce que Hemingway aprendió “muchas cosas del oficio” gracias a sus lecturas de Baroja, y destaca, sobre todo, su técnica de dejar que los personajes hablen sin la interferencia de un narrador. Sugiere que un estudio sobre la influencia del escritor español en el estadounidense sería revelador, ya que, a primera vista, los autores eran muy diferentes: “La comparación podría resultar aleccionadora si, según me atrevo a suponer, mostrara cómo temperamentos tan diversos podían llegar a resultados semejantes (quiero decir en cuanto a creación y mostración de un mundo) por la aceptación inicial de la objetividad como presupuesto de la invención novelesca” (1956b: 100). Gullón señala cómo, en sus

¹⁷¹ Esta revista era puertorriqueña, y en ella Gullón escribía una “Carta de España”.

obras, ambos escritores vencieron los problemas que acechaban la literatura de su tiempo: “Baroja el barroquismo, sin caer en la ramplonería; Hemingway el sentimentalismo, sin caer en la sequedad”. Concluye que para los dos la novela no era simplemente una “experiencia”, sino que se convirtió “en realidad humana y artística de primer orden” (1956b: 100).

En mayo de 1958 J. Raimundo Bartrés publicó un artículo más extenso sobre este tema, titulado “De Poe a Hemingway pasando por Baroja” y aparecido en la revista *Atlántica*. Habla primero de la admiración que Baroja sintió por la narrativa de Edgar Allan Poe, y de “ciertas sutiles influencias” de éste en la obra de aquél. También destaca algunas declaraciones que Baroja hizo acerca de Poe, y observa que siempre admiró sus narraciones, pero no a su persona, ya que ésta más bien le dio lástima. Y mientras que Bartrés declara que “De Poe aprendió Baroja”, reconoce, en cambio, que Hemingway “debe mucho a Baroja” (1958: 66-67). Al contrario de lo que ocurrió con Poe, el escritor vasco no era, según el crítico, admirador de la obra del premio Nobel, pero sí del hombre aventurero que era: “consideraba, y opino que con razón, que la demasiado famosa novela *Por quién doblan las campanas* no vale gran cosa. En cambio, como digo, al hombre le consideraba un ejemplar humano magnífico, casi le envidiaba [...] con una envidia sana, regocijante, como algo digno de ser imitado, algo que él, Baroja, hubiera querido ser...” (1958: 67). Dedicó el resto del artículo al “barojismo” de Hemingway, algo que manifestó “con admirable y conmovedora nobleza” en el último mes de la vida del escritor español. Describe el emocionante homenaje que le rindió a Baroja en su visita unas semanas antes de su muerte, y su asistencia al entierro, a pesar de estar “enfermo y sudoroso”, “enfebrecido y lloroso” con la gripe. Bartrés, también presente en el entierro, observó a Hemingway y a los demás detenidamente, y afirma en su artículo: “Su inconfundible humanidad creo que

fué reconocida por casi todos los asistentes” (1958: 71). No compara la obra de los dos escritores ni intenta definir en qué sentido el norteamericano “debe mucho a Baroja”, sino que se centra en lo externo, en la manera en que Hemingway manifestó su admiración por la obra del vasco, sin señalar más que lo observable.

Breves referencias a la relación literaria entre los dos escritores aparecieron también en otros artículos publicados en este periodo. Francisco Ynduráin, por ejemplo, mencionó, de paso en una entrevista publicada en *La Estafeta Literaria* en 1961, la deuda que Hemingway tenía con Baroja: “mucho de Hemingway está en Baroja —me refiero a la técnica”, aclaró (Cotta: 1961: 8). En 1965 el crítico Alberto Adell publicó en *Revista de Occidente* “El aprendizaje de Ernest Hemingway”, un artículo en el que habla de las semejanzas entre la obra de los dos escritores. Como Ynduráin, Adell identifica que la técnica de Hemingway es parecida a la de Baroja: “especialmente en su andadura y ritmo, en lo espaciado y llano de las frases, que fluyen naturalmente, sin buscar preciosismos ni elegancias superfluas de dicción, en la sobriedad y precisión de los detalles narrativos” (1965: 121). El artículo de Adell fue motivado por la publicación póstuma de las memorias de Hemingway, *A Moveable Feast*, obra cuyo “tono moral y humano” también recuerda a las memorias de Baroja.

Otros comentarios acerca de los dos autores fueron algo menos positivos. Un crítico anónimo de *Arriba* identificó que el tratamiento de la acción, aunque parecido en los dos autores, tuvo una diferente motivación: “Hemingway fue casi un barojiano en inglés, con la diferencia de que nuestro don Pío fingía c (*sic*) nutría la acción con el pensamiento, y su colega norteamericano, a fuerza de acción en el manejo de realidades, de vez en cuando conectaba con el pensamiento” (1961b: 9). Lucio del Álamo, en un amargo artículo acerca de *The Dangerous Summer*, se refirió a la visita que Hemingway hizo a Baroja en 1956. Dice que el homenaje que el Nobel le dedicó aquel día

“probablemente era sincero”, y asegura que aunque le llama su maestro, nunca llegó a escribir tan bien como él: “El hijo del médico de Illinois no alcanza, como novelista, la talla del fugaz médico de Cestona. Aunque los dos sean penitentes del mismo gran pecado: el de haber matado en sus obras la esperanza” (1960: 8). Así, lo que los dos comparten, según el crítico, es una desesperanzada visión de la realidad, visión que no merece el elogio de este crítico. José María Valverde también comentó brevemente la narrativa de los dos autores. Después de mencionar la falta de un sentido humano en la obra de Hemingway y los problemas de construcción en sus novelas, afirma: “No es vano el paralelo, en el terreno de la prosa española, con Baroja, en su dimensión de éxito ejemplar y en su dimensión de fracaso: por algo Hemingway acudió al lecho de muerte de Baroja declarándose su discípulo” (1959: 546-547). Para este crítico, a pesar del éxito que los dos tuvieron en sus respectivos países, ambos fracasan en el ámbito de la literatura universal, ya que sus obras no alcanzan el nivel de las de los grandes narradores.

Pero aunque se publicaron estos comentarios acerca de la relación entre los dos escritores, no se hizo en este momento un estudio concreto que examinara dicha relación con detalle, o que intentara comparar sus obras, temas o técnicas. Las palabras más reveladoras que en esos años se declararon acerca de esta relación fueron, sin duda, las que Hemingway mismo dijo a Baroja el día que le visitó, las cuales repitió a Borau Moradell en la entrevista que tuvo lugar pocos días después. En esta entrevista el norteamericano afirmó: “Él me había ayudado mucho con sus libros cuando yo comenzaba. Su forma de narrar clara y sencilla, sin adornos literarios convenía a las mil maravillas con lo que yo quería hacer. Libros como *La busca* o *Mala hierba* son inolvidables” (1956: 9). Según el norteamericano, por tanto, su deuda con Baroja está sobre todo en el aspecto estilístico, en su forma de narrar. Es decir, el famoso estilo

hemingwayano, que tanto se ha alabado en todo el mundo y que ha sido una parte esencial de la renovación de la literatura del siglo XX, esta emparentado, en cierta forma, con el de Baroja.

8.3.2. Hemingway y la Generación Perdida

Un último tema que apareció en algunos artículos y que merece la pena mencionar es el de cómo los críticos españoles estimaron la obra del premio Nobel de 1954 en comparación con la de los demás autores de su generación. Hemingway y Faulkner parecían ser los autores de la Generación Perdida que fueron más apreciados por los críticos españoles. En 1959 Miguel Enguídanos escribió, en *Papeles de Son Armadans*, “No veo a nadie en el presente que supere, ni aun se acerque, a los maestros de aquel grupo. Faulkner y Hemingway son todavía las cumbres de la novela en los Estados Unidos” (1959: XXIII). Para algunos, sin embargo, Faulkner superaba a los demás. Castellet, por ejemplo, le declaró “el exponente máximo de la actual novela norteamericana”, y aunque elogiaba la técnica objetiva de Hemingway sin reservas, en sus estudios solía dedicar más atención al escritor sureño. José María Valverde, por su parte, declaró en 1953 que Hemingway era “inferior” no sólo a Faulkner sino también a Dos Passos y Steinbeck.

La aparente simplicidad de la prosa de Hemingway ha ocasionado que muchos críticos (no sólo españoles sino del mundo entero) le consideraran como a un autor “fácil”, especialmente en comparación con Faulkner. Pero, a la vez, otros han sabido apreciar la complejidad de ese estilo riguroso y puntual, portador de significados ocultos y profundos. Por ejemplo, el crítico José María Massip reconoció, al morir Hemingway en 1961, que el autor había dejado al inglés “un legado estupendo de simplicidad, precisión y fuerza”. Continúa el crítico: “Nadie de su generación ha escrito mejor que

Hemingway. Si la claridad y la exactitud son el punto de referencia de una gran prosa, Hemingway ha sido el mejor prosista del idioma, quizá, en lo que va de siglo” (1961: 39). Carlos Zavaleta, por su parte, observó en su estudio de 1958 que si bien los críticos norteamericanos solían estimar la obra de Faulkner y Dos Passos por encima de la de Hemingway, ésta también se destacaba por ciertas razones: “[Hemingway] exhibe sobre Faulkner el mérito de ser vital, nada puritano, y por lo menos liberal en cierto aspecto, y sobre Dos Passos el de haber escrito *El viejo y el mar*, un libro de mayor rango épico que los ideados en las turbulentas metrópolis por el autor de *Manhattan Transfer*” (1958: 52). José María San Juan también reconoció que la vitalidad de Hemingway y su experiencia como periodista le diferenciaban de sus contemporáneos: “El Sur es la posibilidad faulkneriana. California es el deseo en la obra de Steinbeck. Hemingway rompe las fronteras y va más allá. Su universalidad temática —la misma que le dio el periodismo— es un luminoso punto de contraste con los hombres de su generación” (1967: 13).

A pesar de estas declaraciones y aunque había opiniones de todo tipo, Faulkner parecía ser el escritor norteamericano más estimado por la crítica y los autores de esta época, probablemente porque su obra se diferenciaba mucho de lo que los demás escritores hacían entonces.¹⁷² No obstante, Hemingway fue, sin lugar a dudas, el autor estadounidense más conocido por el público, si bien esto fue debido a razones extraliterarias. Su narrativa, tan diferente de la de Faulkner, también llegó a más lectores, y despertó el interés y entusiasmo de los escritores y estudiosos de la literatura que buscaban nuevas direcciones para la novela española de ese momento. La crítica de la narrativa de Hemingway que se ha visto en los últimos capítulos es testimonio directo de ese interés.

¹⁷² En su estudio sobre la recepción de Faulkner, María-Elena Bravo afirma que éste era el autor norteamericano “favorito” de los escritores españoles (1985: 136).

* * *

Al analizar los estudios acerca de la obra literaria de Hemingway que se publicaron en este periodo, se percibe que lo que más aclamaban los críticos españoles fueron el estilo directo y objetivo de su prosa y la preocupación en sus narraciones por la condición humana, no sólo en su libro más esperanzador (*The Old Man and the Sea*) sino también en sus primeras obras, en las que luchaba por hallar un sentido para el hombre en el mundo (*In Our Time*, *The Sun Also Rises*, *A Farewell to Arms*). Los críticos más perspicaces reconocieron que detrás de las aventuras que vivía y sobre las que escribía (cazando en África, participando en diferentes guerras, pescando en los ríos de Michigan y Navarra, o navegando en el mar Caribe) se escondía toda una filosofía de la vida. Dicha filosofía consistía en una forma de comportarse, de enfrentarse con una vida incierta, llena de guerras, violencia, heridas, pobreza, mala suerte, amores imposibles y muerte. No obstante, los críticos solían aplaudir, por encima de todo, la evolución de su narrativa hacia la solidaridad humana, y la perfección de su estilo narrativo.

El clima social y literario de la España de la posguerra sin duda contribuyó a que estos aspectos de la narrativa de Hemingway fuesen de especial interés para los críticos y el público lector del medio siglo. Aunque algunos críticos calificaron sus primeras obras de “pesimistas”, otros reconocieron que éstas eran sobre todo realistas, y que constituían testimonios directos de la situación de la humanidad en el siglo XX. La novela *A Farewell to Arms* o el cuento “The Snows of Kilimanjaro”, por ejemplo, no trataban de temas esperanzadores o solidarios como sí lo hacía *The Old Man and the Sea*, pero aun así fueron de las obras más apreciadas por los críticos. Esto quizá se debía a que los españoles acababan de vivir su propia guerra, y eran conscientes de la inevitabilidad y aleatoriedad de la muerte y de las dificultades de la vida. Varios

críticos descubrieron en las narraciones de Hemingway la expresión precisa de las angustias, miedos, incertidumbres e inquietudes de experiencias como la guerra o la muerte inesperada; experiencias que eran a la vez tan universales, tan reales y tan cercanas a los españoles.

La conexión que los críticos empezaron a establecer entre la obra de Hemingway y la de Baroja también pudo haber ayudado a que la del norteamericano fuera bien recibida en aquella época. El hecho de que Hemingway se considerara como discípulo del escritor vasco y de que ciertos rasgos de su obra se asemejaran a la de Baroja le acercaron, seguramente, al público español. Mientras que la obra de Faulkner era, para muchos, no sólo muy difícil sino también totalmente dispareja a la de la tradición literaria española, Hemingway parecía corresponder, de alguna forma, a España, no sólo porque varias narraciones suyas se situaban en el país, sino también porque su forma de escribir y de tratar la realidad era, en cierta manera, familiar para los españoles. El periodista Borau Moradell declaró algo parecido en su artículo de 1956: “Su estilo es una mezcla muy nuestra de profundidades, desparpajo y crueldad” (1956: 9). Los temas de la obra de Hemingway también estaban muy influidos por sus viajes por España, sus lecturas de poetas y narradores españoles, y sus encuentros con la gente. El tema de la muerte y de la valentía y la dignidad ante su llegada, o el concepto de “nada” en su obra, por ejemplo, están muy vinculados a sus experiencias en España, y este hecho seguramente le aproximó aun más al público, o a ciertos sectores de él.

Dada esta recepción positiva de su obra, es curioso comprobar la poca atención que recibieron las publicaciones en España de *Adiós a las armas*, *Las nieves del Kilimanjaro*, *Los asesinos* y *Relatos* en las páginas literarias de los periódicos y revistas. Quizá el hecho de que estos libros fueran originalmente publicados muchos años antes explica por qué no aparecieron más reseñas sobre ellos. Asimismo, desde 1954 se

publicaron cada año estudios sobre toda la obra de Hemingway, y así a los lectores no les faltaba información sobre este escritor cuya obra había sido prácticamente desconocido pocos años antes en el país.¹⁷³ Fuese por lo que fuese y a pesar de las pocas críticas que se publicaron de estas obras, los otros muchos estudios que aparecieron en esos años indican que la narrativa de Hemingway fue de gran interés en la España del medio siglo, tanto por sus temas como por su estilo. Pero también es verdad que, para algunos críticos, no fue fácil aceptar todo lo que Hemingway había escrito en el pasado —especialmente acerca de España— ni recibir con alegría sus visitas durante este periodo de los años cincuenta. Aunque la imagen del escritor difundida por la prensa señalaba que sus acciones en la Guerra Civil no tuvieron importancia, algunos críticos no estaban dispuestos a olvidar la novela que Hemingway escribió sobre ella, *For Whom the Bell Tolls*, si bien otros no le concedieron mucha importancia, o incluso la elogiaron. De forma similar, el reportaje taurino que publicó en 1960, *The Dangerous Summer*, fue rechazado por muchos críticos, y motivó algunos duros análisis de la obra y de la afición del autor. Como cabía esperar, las obras de Hemingway cuya acción se desarrollaba en España recibieron una crítica muy variada, como a continuación se comentará.

¹⁷³ Por ejemplo, Ynduráin publicó un artículo extenso dedicado a su obra en 1954, Aranda Herrera publicó el suyo en 1955, Zardoya en 1956, Castellet, Zavaleta y San Juan en 1958, Soler en 1959, etc.

CAPÍTULO NUEVE

HEMINGWAY, LA GUERRA CIVIL Y LOS TOROS

Hemingway fue corresponsal en el frente republicano, durante nuestra guerra. ¿Corresponsal? ¡Mucho más! Adivinador del mundo español; explorador del alma española. Al principio nos entendía a medias [...] Pero, como la tierra y los hombres de este país se le metieron en el alma, dio en amar a España irresistiblemente, con lo que llegó a conocerla como muy pocos escritores extranjeros la han conocido.

- EDITORIAL, *LA VANGUARDIA*, 1961

El 15 de noviembre de 1960, el diario falangista *Arriba* publicó un artículo del dramaturgo e historiador Felipe Ximénez de Sandoval titulado “Españolada y Españolería”. En él discute la calificación de “españolada” que otro crítico había usado al juzgar el ballet “Jugando al toro”, recientemente estrenado en París por el famoso bailarín Antonio. Ximénez de Sandoval reconoce que hay obras que “por ignorancia o mala fe” de su creador, merecen ser llamadas “españoladas”, pero también argumenta que hay otras obras, como la de París, “creadas bajo los signos cordiales de la curiosidad, la amistad o el amor”, para las que había que emplear “la bella palabra ‘españolería’” (1960: 8). Entiende que cuando un artista, nacional o extranjero, realiza una obra de arte de tema español, esa obra tiene que contener, por fuerza, errores de todo tipo. No obstante, el escritor insiste en que no es justo llamar a esa obra “españolada” si la intención del autor había sido “alta y noble”. A continuación, da varios ejemplos: “‘Españolerías’ son —y admirables— *El Cid*, de Corneille; el *Gil Blas*, de Lasage, las músicas de Rimsky, Bizet, Debussy o Ravel, los dramas de Caudel o Montherlant y alguna novela de Hemingway, en donde los errores están contrapesados por los aciertos y, sobre todo, por el afán de adivinación de las más hondas verdades del alma española” (1960: 8).¹⁷⁴

¿Cuántos críticos españoles estarían de acuerdo con él con respecto a las obras de Hemingway? Esto es difícil de determinar, si no imposible, ya que, a la hora de calificar sus obras de temática española, no ha habido consenso entre los estudiosos de la literatura. Además, sólo una obra suya relacionada con España, *The Dangerous Summer*, publicada en 1960, pudo ser valorada por los críticos en el momento de su

¹⁷⁴ El diccionario de la Real Academia define la palabra “españolada” como una “acción, espectáculo u obra literaria que exagera el carácter español”, mientras que “españolería” es simplemente “cualidad o actitud propia de españoles”, o “apego a las cosas españolas”. El diccionario de María Moliner no distingue entre las dos palabras, y ofrece “españolada” como definición de “españolería”. Ximénez de Sandoval utiliza la palabra “españolería” con un significado más amplio, que contiene un matiz de agradecimiento y comprensión hacia la persona que ha escrito lo que podría parecer una “españolada”.

primera publicación. Las demás (*The Sun Also Rises* [1926], *Death in the Afternoon* [1932] y *For Whom the Bell Tolls* [1940]), además de todos sus cuentos ambientados en España) no se publicaron en España hasta mucho después de su aparición en los Estados Unidos. Su recepción crítica llegó así en diferentes momentos y por diversos motivos, y generalmente después de que los críticos españoles conocieran de antemano la reputación internacional de cada obra. Además, las imágenes de Hemingway en las corridas de toros o el recuerdo que algunos mantenían de su participación en la Guerra Civil española también influyeron, para bien o para mal, en cómo estos libros fueron recibidos por los críticos.

En este capítulo se repasará la crítica acerca de las obras de Hemingway ambientadas en España para identificar cómo fueron recibidas por los españoles —si como españoladas o españolerías, utilizando los calificativos de Ximénez de Sandoval—, y para determinar si influyeron en la recepción general que su obra y persona tuvieron en la España del medio siglo. En este análisis se considerará, además, cómo la participación del autor en la contienda y su presencia en España (especialmente en las plazas de toros) desde 1953 también contribuyeron a la acogida (buena o mala) de su narrativa en el país.

9.1. El recuerdo de la guerra y *For Whom the Bell Tolls*

Es difícil saber hasta qué punto la presencia de Hemingway en el bando republicano de la Guerra Civil española y su controvertida novela *For Whom the Bell Tolls* influyeron en la recepción de su obra literaria en la España franquista. Como ya se ha visto en el capítulo cuatro, en los años inmediatos a la guerra no apareció en España ninguna narración de Hemingway, y las primeras traducciones de su obra que se publicaron a finales de los años cuarenta no fueron muy bien recibidas. Todo cambió en

el decenio de los cincuenta, pero el recuerdo de su participación en la guerra y de la novela que escribió sobre ella estaba todavía presente en la mente de algunos. Hemingway mismo reconoció cómo dicho recuerdo podía influir en cómo le recibieron en España cuando volvió en el verano de 1953:

It was strange going back to Spain again. I had never expected to be allowed to return to the country that I loved more than any other except my own and I would not return so long as any of my friends there were in jail. But in the spring of 1953 in Cuba I talked with good friends who had fought on opposing sides in the Spanish Civil War about stopping in Spain on our way to Africa and they agreed that I might honorably return to Spain if I did not recant anything that I had written and kept my mouth shut on politics. There was no question of applying for a visa. They were no longer required for American tourists (*The Dangerous Summer*, 43).¹⁷⁵

Sus amigos tuvieron razón, y su entrada en el país fue no sólo permitida sino también celebrada, una vez que la prensa se enteró de su vuelta. Carlos Baker sostiene que Hemingway sintió que los españoles se alegraron de su vuelta: “Ernest was well pleased with his reception in Pamplona, being treated, as he said, ‘like local boy makes good’” (512).¹⁷⁶ Francisco Ynduráin confirmó su buena acogida en 1954, al comentar que en el año anterior habían aparecido en la prensa varias noticias acerca del autor, y que este hecho “prueba cómo Hemingway es persona recibida sin reservas en España” (1954: 11).

Pero a pesar de esta afirmación de Ynduráin y de los hospitalarios artículos sobre Hemingway que aparecieron en los diarios españoles a lo largo del decenio de los

¹⁷⁵ “Me resultó extraño volver a España; nunca esperé que me permitiesen regresar al país que amo más que ningún otro excepto el mío y yo tampoco quería hacerlo mientras que alguno de mis conocidos estuviera en la cárcel. Pero en la primavera de 1953 en Cuba hablé con buenos amigos que habían luchado en bandos opuestos durante la Guerra Civil acerca de la posibilidad de detenernos en España camino de África y todos convinieron en que podía hacerlo honorablemente si no me retractaba de lo que había escrito y mantenía la boca cerrada con respecto a la política. No era preciso que solicitara un visado. Los turistas americanos ya no lo necesitaban” (1986: 31).

¹⁷⁶ “Ernest se sintió contento con la recepción que le dieron en Pamplona; le trataron, dijo ‘como el pamplonica que hubiera tenido éxito lejos de casa’”.

cincuenta, había todavía algunos españoles que no estaban tan dispuestos a olvidar, así, de repente, que el norteamericano se hubiera inmiscuido en la contienda nacional. Pero parece que a los críticos literarios y a los periodistas les traía sin cuidado el hecho de que Hemingway estuviera en el bando republicano durante la guerra; si algo les importaba fue la manera en que representó el conflicto español en *For Whom the Bell Tolls*.¹⁷⁷ No obstante, esta novela no fue objeto exclusivo de ninguna reseña o artículo crítico durante este periodo que va de 1953 a 1961, hecho que no es de extrañar, puesto que no se autorizó su publicación en España hasta 1968. Aunque la obra no estaba disponible para los lectores, muchos críticos parecían conocerla y algunos hablaron de ella en sus artículos dedicados a Hemingway.¹⁷⁸ De estos comentarios, breves o más extensos, pueden deducirse varios tipos de reacciones ante la novela, desde las más abiertas hasta las más hostiles. Los críticos José María Castellet, María de los Ángeles Soler y Emiliano Aguado (en los artículos ya citados en los capítulos anteriores), son de los pocos que aceptaron y analizaron la novela como obra literaria, sin cuestionar, de ninguna forma, la visión que Hemingway ofrecía de la guerra o de los españoles, ni la fidelidad histórica de los hechos. Pero esa aceptación de la obra no era la más frecuente, como tampoco lo era el rechazo total de ella (o del autor a causa de ella), como era el caso de la escritora Eugenia Serrano. El juicio de la mayoría de los articulistas fue una mezcla de crítica personal y literaria, de opiniones negativas y positivas acerca de la obra. Normalmente los críticos señalaban lo que creían errores de Hemingway al escribir la novela y, a veces, comprendían sus buenas intenciones y la

¹⁷⁷ Algunos comentarios acerca de su participación en la guerra aparecieron en artículos críticos, pero no era muy común. Antonio Vilanova se refiere, por ejemplo, a “los nebulosos ideales políticos que le convirtieron en corresponsal de guerra en España” (1953b: 21). Ángel Zúñiga, por su parte, menciona que Hemingway estuvo en la guerra porque “decía amar mucho a España” (1961: 13). Pequeñas referencias de este tipo aparecieron en artículos cuando se hablaba de la relación de Hemingway con España pero nadie, en los años cincuenta, indagó más en la cuestión de su participación en el bando republicano, y parece claro que los críticos y periodistas no conocían los reportajes que Hemingway escribió sobre la guerra para la *North American Newspaper Alliance*.

¹⁷⁸ Los críticos probablemente habían leído la edición argentina de 1942, o las traducciones al francés y al italiano que también circulaban por España, o incluso una edición en inglés.

enorme dificultad de su tarea. En los siguientes apartados se repasarán los juicios (personales, políticos y literarios) publicados durante este periodo acerca de esta polémica novela. Las opiniones de los críticos citados provienen de los estudios o comentarios que hicieron de otros aspectos de la narrativa o la vida de Hemingway, ya que *For Whom the Bell Tolls* no fue, repito, un libro al que se prestara especial atención en esta época.

9.1.1. Una reacción más personal que literaria

Los artículos que mejor ilustran las reacciones más bien personales que aparecieron en este periodo acerca de esta novela son los de la escritora Eugenia Serrano: “Por quién suenan los whiskys: La lección del americano”, publicado en *Pueblo* unas dos semanas después de la muerte de Hemingway; y “Otra vez Hemingway: Para los que oyen campanas”, aparecido unos meses más tarde en *La Estafeta Literaria*. Aunque esta autora habla de varios aspectos de la vida y obra de Hemingway, toda la negatividad presente en los artículos parece provenir del libro que éste escribió sobre la Guerra Civil. En el primer artículo Serrano confiesa que a Hemingway “le tenía atroz manía” desde que leyó la versión francesa de *For Whom the Bell Tolls*, ya que en ella se observa que el autor: “Había oído campanas y todos sabíamos dónde. Repicó y estuvo en la procesión. Pero le andaba por dentro morbosidad y cartel de romancero ciego, y dió la más atroz estampa de España negra, poniendo verdes a blancos, rojos, azules, amarillos, entreverados, tirios y troyanos, para no herir más” (1961a: 3). Se percibe que su rechazo no es sólo de la novela sino también del mero hecho de que Hemingway se entrometiera tanto en asuntos ajenos, que pretendiera saber de todo sobre la guerra cuando su libro es prueba de que no

entendió casi nada. Habla de la doctrina Monroe,¹⁷⁹ y afirma: “Hemingway, como novelista, nunca entendió bien el monroísmo”; es decir, intervino donde no debía y, con todo su desconocimiento, escribió un libro poco creíble y muy ofensivo para el público español. Afirma que aunque se ha dicho en Francia que los españoles habían perdonado a Hemingway “el sonido de las campanas”, la verdad era que sólo “se lo perdonó el elemento oficial, que visa pasaportes [...] La España popular mal podía perdonarle, porque no había oído las campanas. Trataba al ‘Emingway’, místico pintoresco, pero le leía aún menos que a Unamuno” (1961a: 3).¹⁸⁰ Su desdén por la narrativa del popular escritor no es completo, de todas formas, pues aunque tampoco valora favorablemente sus escritos sobre los toros ni *The Old Man and the Sea*, sí reconoce el mérito de “The Snows of Kilimanjaro”, y las buenas descripciones de algunos de sus relatos de ambiente americano. Concluye que los escritores españoles pueden aprender algo de su narrativa, esto es, “que España es cantera de tipos, temas y paisajes estupendos”; sólo espera que ellos “nos traten un poco mejor que el viejo” (1961a: 3).

Aunque su primer artículo ya es bastante duro, es en el segundo donde se observa hasta qué punto la novela sobre la guerra influyó en el juicio de esta autora. Escribe el segundo artículo para contestar al comentario de José Luis Castillo-Puche en “‘De profundis’ por Hemingway”, ya que éste ponía en duda la sinceridad de Serrano en su artículo. La escritora replica con vehemencia, y precisa de dónde procedía esa “manía” que tenía a Hemingway: venía, sobre todo, de cómo el escritor estadounidense representó a los españoles en su “pintura gruesa, sangre y lodo, en su seudonovela”, *For Whom the Bell Tolls* (1961b: 11). Ataca la subjetividad de Hemingway en la obra, y

¹⁷⁹ Declarada en 1823 por el presidente norteamericano James Monroe, la doctrina se opuso a la intervención de Europa en América. En palabras de Eugenia Serrano, esta doctrina proclamaba “Los americanos, para América y las americanas”.

¹⁸⁰ Con esta declaración se observa que los mismos españoles reconocían, ya en esta época, el valor propagandístico y turístico que Hemingway tenía para el Gobierno, tal como ha afirmado Douglas LaPrade en sus estudios.

crítica a los españoles por haberle aceptado después de lo que había escrito: “Lo civilizado no es recibir en casa, ni elogiar, a quienes injurian a los nuestros”, declara, y luego se pregunta: “¿Cómo vamos a sentar con nosotros, y a partir el pan, con quien ha ofendido a nuestro soberano, más desvalido que poderoso? ¿Con quien lo ha pintado con los atroces manchurroneos de basura y sangre?” (1961*b*: 11). Critica a los periodistas que, a la hora de morir Hemingway, olvidan importantes detalles de su vida y se dedican a alabar su narrativa: “la muerte no justifica las malas obras”, sentencia. Expresa su convicción de que el país predilecto de Hemingway siempre había sido Francia, e insiste en que en España lo que le gustaba al autor era la sangre del pueblo, “le gustaba verla derramar —esa sangre española— casi se relamía literariamente, y ayudaba al populacho de lectores internacional a ello. Y le sacó buenos y saneados dividendos” (1961*b*: 11). Reconoce que algunos pueden pensar que su artículo ha sido “cruel”, pero no pide perdón: “otro día lo será más. Para mí valen más los españoles muertos que miles de corresponsales exóticos” (1961*b*: 11).

La crítica de Eugenia Serrano, especialmente en el segundo artículo, es personal y poco (por no decir nada) literaria. Responde a quién era, para ella, Hemingway en España: antes que un escritor de importancia universal, ganador de un premio Nobel o creador de un estilo innovador, Hemingway era el propagador de una imagen falsa y funesta de la Guerra Civil, y le imputa una personalidad sádica, que se recrea en la violencia, la sangre y la muerte del pueblo español. Aunque reconoce el valor de un cuento suyo (“The Snows of Kilimanjaro”), el comentario es breve y precedido y seguido por tantos juicios adversos, que esta única observación positiva casi se pierde entre tantas otras negativas. “España hizo a Hemingway”, declara en su primer artículo, pero lo que él hizo a España no es perdonable: “y si algunos enloquecieron tocando a gloria en los funerales del difunto, había que llamarles la atención por el decoro español

del campaneó” (1961b: 11). La novela cuyo título se refiere a las campanas era, sin duda, la raíz de esta crítica personal e hiriente.

La actitud de Eugenia Serrano no era, de ninguna forma, la más común, especialmente en el momento de la muerte de Hemingway. Pero aun así, no era la única persona que tenía problemas para aceptar la obra o persona de Hemingway después de lo que éste había escrito sobre la contienda nacional. Incluso el crítico taurino Gregorio Corrochano hizo referencia a la novela al enjuiciar *The Dangerous Summer* en su libro *Cuando suena el clarín*.¹⁸¹ Como Serrano, este crítico se extraña de la rápida aceptación del autor en España después de su “estancia lamentable” en la Guerra Civil y de la publicación de su novela: “No le pasa nada. Se le recibe a la española, con olvido de agravios si los hubo, con amabilidad y cortesía extremadas, a lo que no se suele corresponder cuando se alejan de España. El cuento de nunca acabar. Y no echamos las campanas al vuelo, por no inquietarle con el recuerdo de otras campanas de las que fue campanero” (1999: 318). Le compara varias veces con los buitres, que acuden a un sitio porque les atrae la muerte; Hemingway acudió a España también atraído por la muerte, bien en la corrida, o bien en la guerra. La crítica de Corrochano no es de la novela, sino del autor, del “campanero”, como dice, que “había sido poco respetuoso con los muertos por quien doblara” (1999: 327). Este tipo de comentario muestra cómo, veinte años después de su publicación, *For Whom the Bell Tolls* no había sido olvidada por algunos críticos sino que, al contrario, influía en los juicios que hacían de otros temas relacionados con el autor norteamericano y su obra.

No obstante, otros críticos que estaban disgustados con esta novela pudieron considerarla al margen de las otras narraciones de Hemingway, y así aunque rechazaran *For Whom the Bell Tolls*, esto no afectaba su apreciación del resto de la obra del

¹⁸¹ En este libro acerca de la tauromaquia, Corrochano añadió un “Prólogo para lectores de habla inglesa”, en el que quiso corregir lo dicho por Hemingway en su reportaje taurino de 1960. El libro de Corrochano se publicó en 1961, pero en estas páginas cito la edición de 1999.

norteamericano. Por ejemplo, en su elogiosa estimación de la obra narrativa de Hemingway al morir el autor en 1961, el crítico José R. Marra-López explicó la dificultad que los españoles tenían para aceptar la interpretación que el norteamericano ofreció de la contienda nacional en su libro: “ni ésta es nuestra guerra civil, ni es España —país que Hemingway conocía muy bien—, ni refleja una realidad que es fundamental para nosotros. La novela es una maravillosa versión narrativa, ‘literaturizada’, de lo que fue nuestra guerra” (1961: 13). El crítico se pregunta luego si es necesario que una novela sea un fiel reflejo de la realidad. Si bien reconoce que la respuesta es normalmente “no”, añade: “pero ¿no nos resulta decisivo a nosotros, españoles, tal circunstancia a la hora de juzgar *Por quién doblan las campanas*, precisamente por desarrollarse en España?” (1961: 13). Pero aunque Marra-López no puede valorar esta obra positivamente, muestra en el resto del artículo que la novela sobre la guerra no le impide alabar otras obras de Hemingway, como *The Sun Also Rises* o *A Farewell to Arms*, hecho que no parecía tan fácil para Eugenia Serrano.

9.1.2. Un esfuerzo por comprender *For Whom the Bell Tolls*

Más que comprender la novela sobre la Guerra Civil, lo que varios críticos hicieron fue, simplemente, olvidarla para que no dificultara su apreciación del resto de la obra literaria del premio Nobel. Un caso claro de esta voluntad de ignorar la novela fue la ya citada opinión de Alberto Clavería, quien declaró que no podía hablar bien de Hemingway si pensaba en la novela protagonizada por Robert Jordan.¹⁸² El crítico Víctor de la Serna ofreció al público español una razón más comprensiva para obviar la obra en un artículo titulado, significativamente, “Papa no volvería a escribir *Por quién*

¹⁸² Al escribir su artículo en alabanza de *The Old Man and the Sea*, este crítico agregó un juicio tajante acerca del libro de Hemingway de 1940: “No hablemos del contar y el cantar de *Por quién doblan las campanas*. Olvidemos, españoles, ese título. De lo contrario no podríamos hablar bien de Hemingway” (1954: 1).

doblan las campanas”. El comentario apareció en *Ateneo* después de que Hemingway ganara el Nobel, y fue sobre todo un repaso de la vida del escritor galardonado. Al hablar de sus actividades en la Guerra Civil, el crítico no pudo resistir una pequeña aclaración. Declaró que si bien Hemingway pretendía escribir su novela a favor de la República,

...se convierte hacia su mitad en un feroz descubrimiento de toda la miseria, toda la crueldad y toda la barbarie de la zona roja. Los rojos le excomulgan. Nosotros le perdonamos todo lo que hay en el libro de vulgaridad ‘democrática’, de falsedad histórica, y olvidamos. (Y él, si no ha olvidado, quiere olvidar *¿Por quién doblan las campanas?* [sic], ‘libro que no volvería a escribir ahora’, como dijo esta primavera cuando, abiertas generosamente para él las fronteras españolas, vino a Madrid a reanudar su viejo idilio con la tauromaquia) (1954: 23).

¿Es verdad que Hemingway dijo esto en 1953?¹⁸³ Preguntado sobre el asunto, José Luis Castillo-Puche explicó que lo que Hemingway había dicho no era que no volvería a escribir la novela, sino que le hubiera gustado escribirla de otra forma, porque no estaba satisfecho con cómo le había quedado.¹⁸⁴ En el artículo que este escritor publicó en *Ateneo* en 1954 (al lado del de Víctor de la Serna), también intentó explicar y poner en perspectiva la famosa novela *For Whom the Bell Tolls* para que los lectores españoles pudieran aceptarla sin sentirse ofendidos por la visión del escritor estadounidense. En su comentario describe “una vena de rara solidaridad” que el autor siempre había sentido con España, sentimiento que le hizo venir a la guerra para vivir y experimentar la lucha junto a los españoles: “Y no puede negarse que no le hayan servido aquellos meses de hotel, ambulancias y frente para formarse una idea que si no

¹⁸³ Se desconocen las palabras exactas de Hemingway, ya que no he podido hallar ninguna entrevista con el autor anterior a octubre de 1954 en la que dijera cosa semejante. En 1956 Rodrigo Royo publicó una entrevista en *Arriba* en la que Hemingway se refiere a la novela, pero no reconoce su decepción con la obra.

¹⁸⁴ El escritor murciano contestó esta pregunta en una entrevista realizada el 17 de septiembre de 2001.

está expresada enteramente conforme a toda justicia en tan célebre relato, también es verdad que con el tiempo ha madurado Hemingway en una mayor comprensión de nuestro problema” (1954: 21). Señala, a su vez, que la novela había sido atacada por los “rojos” porque no apoyaba a la ideología comunista, y porque criticaba a los dirigentes del partido y mostraba aspectos desagradables del bando republicano. Termina su referencia a la obra con la afirmación de que “Hemingway prefiere no hablar de *aquello*. Sabe que su visión fué parcial, y, por otra parte, lo siente más por el fallo que esto supone para su obra que por la severidad de los juicios que llovieron sobre él” (1954: 21). Tanto Castillo-Puche como de la Serna mantienen, de este modo, que no hay que disgustarse con esta obra de Hemingway, ya que éste no sólo la creó con las buenas intenciones que venían del profundo amor que sentía por España, sino que también reconoció y lamentó los errores aparecidos en ella.¹⁸⁵

Un articulista anónimo del diario *Pueblo* comprendió la novela de forma parecida, e incluso reconoció su valor literario. El comentario apareció en un artículo de la agencia EFE que relataba el accidente de avión que Hemingway y su mujer sufrieron en África en enero de 1954. El periódico añadió una “Nota de la Redacción” al final de la noticia en la que repasó su obra y en la que se le calificó como a uno de los “más geniales cultivadores” de la novela norteamericana. El redactor se detiene en su consideración de *For Whom the Bell Tolls*, y afirma que si bien la novela está escrita con un tono de “hostilidad a nuestra causa”, también se aprecian en ella “rasgos de comprensión y reconocimiento”. Prosigue el crítico anónimo:

¹⁸⁵ En esta época Castillo-Puche no dedicó más atención al estudio de *For Whom the Bell Tolls*, pero más adelante, en sus libros *Hemingway. Entre la vida y la muerte* (1968) y *Hemingway. Algunas claves de su vida y de su obra* (1992), analizó con detalle cómo el escritor estadounidense representó la Guerra Civil española, y comentó tanto sus aciertos como sus fallos.

Lástima, sin duda alguna, pues el libro es literariamente de lo mejor que ha salido de la pluma del gran autor y solamente un poco más de objetividad y de justicia —preferentemente a nuestro pueblo— nos lo haría digno de un aplauso ferviente y reconocido. Por otra parte, el propio autor termina confesando que no ha podido comprender muy bien el signo y la fuerza de nuestras gentes ni de nuestra historia (1954a: 16).

Aunque el crítico reconoce en el libro un gran valor literario, no puede aplaudir sus logros por razones personales, razones que sin duda fueron compartidas por muchos españoles. Pero se observa en esta crítica, como en las anteriores, que alrededor de 1954 circulaba por España la idea de que a Hemingway tampoco le gustaba demasiado su novela sobre la Guerra Civil. Esta idea sintonizaba con otra que ya se ha comentado, la de que el Hemingway de *The Old Man and the Sea* era un autor nuevo, y que su obra había evolucionado, progresado, y ya era digna de leer.

Otros críticos relativizaron la importancia de la novela al juzgar que el éxito internacional que había obtenido era el resultado de muchos factores que no eran los estrictamente literarios. En un artículo necrológico sobre Hemingway, por ejemplo, el corresponsal de *La Vanguardia Española* en Nueva York, Ángel Zúñiga, subrayó que el interés general que había en el mundo por la Guerra Civil española colocó la novela en el mercado internacional, “por cuanto con ese gran instinto del negocio que tienen aquí supo explotar muy bien el interés enorme que había despertado nuestra contienda” (1961: 13). Antonio Valencia, a su vez, dijo algo parecido en el artículo que publicó en *Arriba España* dos días después del de Zúñiga. Según Valencia, “El interés ideológico de la guerra de España, el último interés de la novela universal, el idealismo cuasirromántico que por primera y única vez asoma a Hemingway, la satisfacción de los lectores al ver comprometido al escritor duro, insolidario, individualista en una corriente poderosa de su tiempo, concurrieron al resultado clamoroso” (1961: 8). Valencia no

desprecia la novela ni critica la visión que el autor ofrece en ella de la guerra, pero sí pone en duda lo que le ha llevado al éxito, y niega que sea obra maestra: “No. El Hemingway de los ‘veintes’ nunca fué superado” (1961: 8).

Finalmente, el crítico Francisco Ynduráin también procuró entender las intenciones de Hemingway al escribir *For Whom the Bell Tolls*. Ya se ha comentado, en el capítulo cuatro, la interpretación no-política que el crítico hizo de la obra en 1952 y 1953. En 1954 insiste otra vez en que a Hemingway “el bando [le] importaba menos que el acto de ir a la muerte [...] Lo demás, país, nativos, y los problemas que uno y otros dirimen son meras circunstancias” (1954: 17). Reconoce que el problema para los españoles que leen la obra es que el premio Nobel “ha operado sobre nuestra propia carne, y no es fácil hacer caso omiso de algo que nos ha tocado tan en lo vivo, para atender a puros valores literarios” (1954: 18). Pero hace un esfuerzo por valorarla como obra literaria, y así concluye una vez más que “es su novela más ambiciosa y mejor construida y, hasta entonces, el ápice de su arte” (1954: 18). Para este crítico no era necesario olvidar la obra para poder aceptar al autor o apreciar su narrativa; para entender las intenciones de Hemingway al escribir su novela sobre la Guerra Civil española, bastaba con recordar el tema obsesivo de toda su obra: la muerte. No tenía otro interés, y si la novela causó agravios, era porque el tema los afectaba personalmente a los españoles, pero no porque el norteamericano tuviera intención de criticar u ofender con ideas políticas o culturales.

9.1.3. Algunos análisis literarios

Si bien casi todos los críticos consideraron *For Whom the Bell Tolls* con cierta subjetividad y hasta con emoción, hubo algunos que juzgaron el valor literario de la obra con una objetividad sorprendente. Destacan, en este sentido, los comentarios de

José María Castellet, Emiliano Aguado y María de los Ángeles Soler, puesto que éstos analizaron la novela desde un punto de vista puramente literario, sin aludir a la perspectiva política del autor, ni expresar sus propias visiones de los hechos descritos en la novela. En sus artículos, Castellet y Soler señalaron la importante evolución del personaje hemingwayano, mientras que Aguado admiró el tratamiento del protagonista como parte de la naturaleza, y la calidad expresiva de la prosa. Este último también declaró a *For Whom the Bell Tolls* como la mejor novela de Hemingway, y aseguró que era incluso superior a *The Old Man and the Sea*.¹⁸⁶

Otros también estudiaron los elementos literarios de la novela, aunque no con la misma objetividad que estos tres. El crítico Joaquín Aranda Herrera, por ejemplo, incluyó un breve análisis del libro de Hemingway sobre la guerra en su artículo “La novela de Ernest Hemingway”, publicado en *Estudios Americanos* en 1955. Aunque el crítico valora los aspectos literarios de la novela, también resalta el evidente partidismo político de Hemingway. Pero en su comentario se hace patente que no entendió algunas partes de la obra, pues cree que hay en ella:

...un ingenuo tremendismo y una parcialidad que denuncia a las claras cómo el pensamiento del autor se hallaba dominado por los más fáciles slogans de la prensa y la intelectualidad comunista [...] El lector recuerda cuando se habla de los delitos que cometieron los nacionales, casos idénticos que están presentes en la mente de los españoles, pero cuyos responsables son las tropas de la República y más concretamente, los cabecillas extranjeros de las temibles brigadas internacionales (1955: 69).

El delito más grande descrito en la novela es, sin lugar a dudas, la masacre que los sublevados sufrieron a mano de los republicanos en el pueblo de los personajes Pablo y Pilar. Hemingway no escatimó detalles sobre la brutalidad de los republicanos en esa escena, y más de un crítico en el mundo ha arremetido contra él por no haber

¹⁸⁶ Véase el capítulo ocho, páginas 178-179; 190-192; 201-204.

ilustrado también ese lado cruel de la guerra en el bando de los sublevados. Extraña, por tanto, el comentario de Aranda Herrera. Su protesta pierde valor y todo sentido cuando se comprueba que lo que pasó en la trama es exactamente lo contrario de lo que dice.

Pero este crítico tampoco quiere hacer hincapié en los aspectos políticos de la novela, así que rectifica más adelante: “todo esto es aquí secundario. Nos interesa su aspecto puramente literario” (1954: 70). En el resto del comentario, pasa de señalar un aspecto bueno de la novela a otro malo, sin rechazarla ni alabarla del todo, aunque en general le disgusta la forma en la que Hemingway representó el conflicto español. Dice que el norteamericano crea en la obra “una España de pandereta”, pero al mismo tiempo reconoce que utiliza “conversaciones estilizadas” y “descripciones sobrias hasta más no poder”, que constituyen un ambiente legendario y único, comparable con el de *Las mil y una noches*. Pero en la siguiente frase dice que esta “virtud” es también un “defecto”, porque hay pasajes y personajes en ese entorno casi mítico que resultan totalmente increíbles y absurdos. Los protagonistas Robert Jordan y María, sin embargo, están bien logrados según Aranda, aunque las escenas de amor entre los dos son “a veces poco menos que pornográficas”. En otros momentos, no obstante, tienen “una indefinible delicadeza y una sencillez que hace recordar al Hemingway de los mejores tiempos” (1955: 70). Finalmente, el crítico elogia el profundo sentido de la naturaleza, la “adoración inmensamente vital del paisaje”, pero otra vez matiza su aplauso: “Pero todo esto —repetimos— se ve anulado por una confusa ideología de la cual son buen indicio los versos de John Donne que encabezan la novela” (1955: 71). Su juicio, en fin, no fue tan “puramente literario” como el crítico quisiera. Pero sí intentó serlo, y por eso mismo tiene mérito, pues Aranda Herrera procuró mirar más allá del personaje que creó la obra, para ocuparse sólo de la narración.

Al morir Hemingway en 1961 Jaime de Armiñán incluyó en su necrológica del autor un comentario de esta obra, que califica como “magnífica novela y un gran reportaje”, en la que “canta a la Sierra de Guadarrama como si en ella hubiera nacido” (1961: 7). El único error que identifica en la novela fue que Hemingway hizo que el protagonista fuera un dinamitero: “...eso no nos sirve. Nos sobran dinamiteros ibéricos” (1961: 7). No critica el partidismo del autor norteamericano sino que, muy al contrario, reconoce que no hay tal cosa en la novela, incluso insinúa que Hemingway se revela en ella como partidario del bando sublevado. A diferencia de Aranda Herrera, cree que el capítulo que describe la matanza de los “fascistas” es “estremecedor, real y auténtico: un verdadero y terrible reportaje de lo que él vio. Porque Hemingway —que intelectualmente se había propuesto hacer la novela de un bando— le salió la verdad de las dos partes a borbotones, porque él era un periodista objetivo por encima de todo” (1961: 7). Armiñán hace así una lectura parecida a los críticos soviéticos, que se quejaban de la falta de compromiso del protagonista con la causa comunista. El director de cine español hace la misma lectura pero con resultados bien diferentes: celebra el hecho de que Hemingway hubiera comprendido y tratado con compasión la causa contraria a la que era, supuestamente, la suya.

Carlos Zavaleta incluyó un análisis de *For Whom the Bell Tolls* en su artículo “La novela de Hemingway”, publicado en *Estudios Americanos* en 1958. Rechaza la obra, tanto por razones políticas como literarias. Según el crítico, el problema principal de la narración es su tono propagandístico: “el protagonista se ha mezclado, en principio por dinero (?), en una contienda —la guerra civil española— donde no cabe luchar sino por el fundamento de una ideología política [...] el autor se empeña en desplegar sus banderas, su doctrina del liberalismo ingenuo” (1958: 50). La crítica literaria no es más positiva. Jordan es “simple y basto”, y su relación con María, melodramática. El

realismo objetivo de Hemingway “no pasa de fotográfico” y el diálogo carece de “ideas fundadas”. La naturaleza no es más que el escenario de la desesperación, y la narración en general es de “una retórica sentimental muy ligera de meditación” (1958: 50). Zavaleta no reconoce ningún valor (literario o político) en la obra, y su rechazo es total.

Finalmente, algunos críticos compararon, en sus análisis, *For Whom the Bell Tolls* con *L'Espoir*, la novela de Malraux sobre la Guerra Civil. El jesuita I. Elizalde hizo un breve comentario acerca de las dos obras en su necrológica de Hemingway, publicada en *Eccllesia* en julio de 1961. Aunque reconoce que ninguno de los dos escritores acertó a transmitir en sus obras el sentido de la guerra, valora mejor el libro del francés: “Se necesitaba la potencia mental de Malraux con más horizonte ideológico para abarcar estas complejas convulsiones históricas. El libro de Hemingway parece ingenuo, infantil, compuesto únicamente de balbuceos sensoriales ante la densidad conceptual de *L'espoir*” (1961: 18). Pero un grave error al final de su breve análisis pone en duda la validez de su juicio, pues dice que Jordan se enamora de Pilar, “una campesina que encarna la fuerza y la fe de la tierra española” (1961: 18). No es una errata, Pilar era aquella campesina, pero el amor de Jordan era sin duda para María. La equivocación del crítico pone en duda si había leído la obra antes de hacer este breve pero rotundo comentario.¹⁸⁷

El crítico Rafael Calvo Serer también comparó las novelas del norteamericano y el francés en su libro *La literatura universal sobre la guerra de España*, publicado en

¹⁸⁷ Si los críticos leyeron o no la obra, no es cuestión para discutir en esta tesis. Pero es evidente que algunos de los que escribieron sobre Hemingway lo hicieron sin mucho conocimiento de su narrativa. Un claro ejemplo de la ignorancia de algunos es el artículo publicado por José A. Vidal-Quadras y Miguel Veyrat, “Hemingway. El novelista que persiguió a la muerte”, publicado en *La actualidad española* al morir el autor en 1961. Allí afirman “Nuestra guerra brindó tema abundante a Hemingway. Tres novelas. *Quinta columna*, *Tener o no tener* y *Por quién doblan las campanas*” (1961: 20). Está claro que los autores del artículo no habían leído las dos primeras obras; pues la primera no es novela sino obra teatral, y la segunda se publicó en 1937, trascurrir entre el Cayo Hueso de Florida y Cuba, y no tiene nada que ver con la Guerra Civil.

1962.¹⁸⁸ Después de comentar los elementos políticos en la novela de Hemingway (las críticas que hace a algunos dirigentes comunistas, su “censura” de los anarquistas, el escenario del Madrid “rojo”, etc.), contrasta *For Whom the Bell Tolls* con la novela de Malraux. En un primer momento declara que Hemingway expresó, mejor que el autor francés, “el terror lleno de crueldad que hubo entre los ‘rojos’” (1962: 15). Pero luego no dice más acerca de las dos obras, sino que cede la palabra a otros críticos, al húngaro Arthur Koestler y al francés Auguste Anglés: el primero valora más la novela de Malraux, mientras que el segundo se inclina por la de Hemingway. Calvo Serer parece preferir la opinión de Anglés, ya que cita largamente sus comentarios acerca del afecto que el novelista estadounidense sentía por el pueblo español, y de la falta de interés político que mostraba en su novela (1962: 17-18). Con la ayuda de Anglés, la cuestión del partidismo político de Hemingway queda bastante resuelta: el crítico español concluye que, a pesar de que su novela favoreciera al bando republicano, con ella “Hemingway había roto definitivamente con el comunismo”. Su juicio acerca de las dos obras era, evidentemente, más político que literario. Afortunadamente para el premio Nobel, Calvo Serer determinó que no era comunista, pues lo contrario hubiera sido inaceptable para algunos en la España franquista.

Los citados comentarios acerca de *For Whom the Bell Tolls* son una muestra de los diferentes puntos de vista desde los cuales los críticos y lectores españoles de los años cincuenta consideraron la novela. Aunque algunos juicios son más literarios que otros, casi todas las opiniones expresadas por los críticos contenían matices personales, algo totalmente comprensible dada la cercanía de la guerra y la tragedia que ésta había causado al pueblo español. Pero mientras que unos pocos se sintieron heridos u ofendidos por la novela (y por eso rechazaron tanto el libro como a su autor), otros

¹⁸⁸ El crítico también publicó una parte de este libro en un artículo que apareció en *La Estafeta Literaria* ese mismo año. En cuanto a la novela de Hemingway, el contenido de los dos es idéntico. Cito en estas páginas el libro en vez del artículo.

buscaron una manera de o bien comprenderla o bien olvidarla, y la mayoría de los críticos no dejó que influyera de forma negativa en sus valoraciones del resto de la obra de Hemingway. De esta forma se comprueba que *For Whom the Bell Tolls* no fue, en esta época, un gran obstáculo para la aceptación de la narrativa o la persona de Hemingway en España, pues aunque este libro no tuvo una crítica positiva, pocos lo concedieron mucha importancia. Esto, a su vez, señala el gran interés que había entre los críticos por dar a conocer la obra literaria del premio Nobel, pues no perdieron tiempo discutiendo de una novela que, por las razones que fueran, no merecía su atención, y se centraron en las que sí eran dignas de su elogio.

Los que analizaron los aspectos literarios de *For Whom the Bell Tolls* tuvieron opiniones diversas: había, por ejemplo, quien alababa los personajes y las descripciones de la naturaleza, y quien juzgaba que los mismos personajes y su entorno eran poco creíbles, artificiales. Estas diferencias de interpretación entre los críticos revelan que no había una opinión generalizada en España acerca del tema, los personajes o los ambientes de esta obra. También señalan que no todos estaban de acuerdo con el análisis que Arturo Barea publicó sobre la novela en su famoso artículo de 1941, "Not Spain but Hemingway". Esto es significativo porque este artículo es a menudo citado y entendido como representativo de la recepción que la novela obtuvo por parte de los críticos españoles.¹⁸⁹ Pero la verdad es que esta obra tuvo una recepción más comprensiva por parte de los críticos españoles que escribieron desde dentro de España que los que lo hicieron desde fuera. La recepción dentro de España llegó más tarde, y puede que por ello los estudiosos de la literatura estuvieran influidos por la crítica internacional publicada sobre esta novela. El éxito de *The Old Man and the Sea* y la

¹⁸⁹ Un claro ejemplo es la publicación de *The Literary Reputation of Hemingway in Europe* en 1965. Los editores del libro publicaron el artículo de Barea en lugar de un estudio sobre la recepción o reputación literaria de Hemingway en España, dando así a entender que su interpretación fue representativa de la crítica española de *For Whom the Bell Tolls*.

celebrada presencia de Hemingway en la España del medio siglo también pudieron haber causado que su recepción por parte de algunos fuera menos severa. Castellet, Soler y Aguado pudieron analizar *For Whom the Bell Tolls* sin criticar o justificar la visión que Hemingway dio del conflicto español, mientras que otros, como Ynduráin y Aranda Herrera, comentaron e incluso criticaron esa visión, aunque intentaron analizarla desde un punto de vista literario. El poeta Eugenio de Nora, por cierto, incluyó esta novela entre sus favoritas en la encuesta de *La Estafeta Literaria*.¹⁹⁰ Otros críticos rechazaron completamente la perspectiva de Hemingway, pero pocos lo hicieron con la misma vehemencia que Eugenia Serrano. En general había un deseo común de dejar la novela en el pasado, olvidarla, ya que el tema del que trataba era todavía demasiado delicado y cercano para discutirlo objetivamente. Para los escritores y críticos exiliados, evidentemente, era más difícil pensar así, especialmente en los primeros años después de la guerra, años en los que Barea y Ayala escribieron sus críticas.

Finalmente, los comentarios sobre *For Whom the Bell Tolls* también desvelan que muchos españoles pensaban, erróneamente, que Hemingway había sido comunista. Todos los críticos que comentaron su partidismo político coincidieron, sin embargo, en que, si lo hubiese sido o no, en su novela manifestaba no estar muy convencido de los ideales o de los dirigentes “rojos”. A lo largo de este periodo los críticos a veces se refieren al comunismo de Hemingway, pero siempre como algo del pasado, perteneciente a una época terminada.

No hay que desatender la crítica tan negativa e incluso dañina de Serrano. Aunque pocos compartieron su opinión acerca del gusto del Nobel por la sangre española, ella no estaba totalmente sola en su juicio. Reacciones tan amargas como las suyas aparecieron sobre todo cuando los críticos consideraran los libros de Hemingway

¹⁹⁰ *La Estafeta Literaria*, número 239, 15 abril 1962, páginas 14-15.

que tuvieron que ver con España. Y mientras que la guerra y su novela sobre ella eran ya asuntos del pasado, no lo era el tema taurino. En el siguiente apartado se comentará cómo la crítica recibió sus obras relacionadas con la fiesta nacional, especialmente *The Dangerous Summer*, publicado en este periodo.

9.2. Hemingway y los toros

9.2.1. Hemingway como aficionado taurino

Como se ha comentado en capítulos anteriores, la imagen de Hemingway que más se difundió por los medios de comunicación españoles de los años cincuenta fue la del aficionado a los toros. Desde su vuelta a España en 1953, aparecieron con frecuencia artículos sobre la presencia del norteamericano en las corridas de toros, y entrevistas con él en las que se hablaba de todo, pero principalmente de lo relacionado con la fiesta nacional: las corridas que Hemingway había visto, las que pensaba ver, sus toreros preferidos, el toreo de hogaño y antaño, etc. Era el tema favorito de Hemingway, y aunque contestara preguntas sobre otros asuntos, los periodistas a menudo comentaban que su conversación con el autor casi siempre volvía al tema de la fiesta nacional. También aparecieron en los periódicos y en el NO-DO muchas imágenes del Nobel en las diferentes plazas de toros, mostrando una gran sonrisa o una mirada concentrada, observando y viviendo la tragedia por él tantas veces descrita. No es raro, por tanto, que el público español del medio siglo le conociera más por su afición que por su ficción, aunque ésta también empezaba a ser objeto de comentario en aquellos años.

La cuestión de si Hemingway realmente entendía de toros o no era tema de discusiones bizantinas entre los aficionados de esta época. Pocos eran los que, como José María San Juan, creían que “Lo de menos ha sido siempre, ayer y hoy, saber si

Hemingway era un entendido en lo taurino” (1958: 19). Los que hablaron de su interés por la corrida solían resaltar o bien su gran conocimiento de las técnicas y significados inherentes a la fiesta, o bien su ignorancia de ellos. Aparecieron, en todo tipo de artículos publicados a lo largo de estos años, las más diversas opiniones a este respecto, como los siguientes ejemplos muestran: “[Hemingway es] el mejor entendido de toros que hay sobre la piel de España” (Medina, 1960a: 5); o “[es] entre los primeros, si no el más singular, de los novelistas taurinos” (Carvajal, 1959: 17); o, al contrario, “sabe algo de toros, pero no entiende nada, aunque algo, poco, intuye” (León, 1960b: 23); o, finalmente, según el torero Raúl Rovina, “ese señor Hemingway no sabe de toros, por más Premio Nobel que sea” (Anónimo, 1960: 7). Si bien era imposible que los españoles se pusieran de acuerdo acerca del nivel de conocimiento de la fiesta nacional que tenía el norteamericano, la cuestión de su pasión por ella era indiscutible. Todos estaban convencidos de que, independientemente de que supiera mucho o poco de las técnicas y rituales de la corrida, Hemingway acudía a las plazas de toda España y escribía libros sobre los toros debido a su entusiasmo por lo taurino. Era un “apasionado” de la fiesta, afirmó el crítico M. Casielles en *Arriba España* después de la muerte del premio Nobel: “Si hubiera sido joven y español, posiblemente hubiera muerto una tarde de cualquier verano en holocausto de la fiesta, vestido de luces y con la carne desgarrada por los pitones” (1961: 12). Así era, generalmente, la imagen que los españoles tenían del célebre escritor estadounidense.

Mientras que esta imagen de un Hemingway torero, o al menos de un Hemingway aficionado a la fiesta, indudablemente le hizo más famoso como persona, es difícil saber si perjudicó o ayudó (o ninguna de ambas cosas) a que se conociera y se apreciara su obra en España. Es evidente que a varios críticos literarios les molestó su obsesivo interés por los toros. Francisco Ynduráin, por ejemplo, en sus varios artículos

dedicados a Hemingway, manifestó su descontento con “el escaso o nulo interés del escritor por otros aspectos [de España], el cultural, el artístico, el histórico; en una palabra, por todo lo que supone una positiva actividad del espíritu” (1954: 14). Dámaso Santos también se mostró irritado con la continua presencia de Hemingway en el ruedo, y su ausencia en otros sitios. Habló de él como el “escritor norteamericano que tan simpáticamente popular se nos había hecho en España, siempre metido entre toros y toreros para los primeros planos del NO-DO, las revistas ilustradas y el último chisme de los reporteros, y no en las tertulias literarias” (1960: 3). En un feroz artículo de 1960, Ricardo Gullón criticó las amistades de Hemingway con “los toreros de moda” en vez de con “las gentes sencillas de nuestra tierra”, y sugirió que se aprovechó de la fiesta para hacerse popular a sí mismo (1960: 7).

Su presencia en las corridas de toros, sin embargo, también ayudó a que los españoles conocieran a Hemingway personalmente, y esto a veces causó que cambiaran su opinión acerca del autor. El crítico taurino Rafael Campos de España relató, por ejemplo, en *El Ruedo* en 1960, que la impresión que tenía de Hemingway antes de conocerlo, no era buena: “Nunca había sido de nuestro agrado la opinión que de España y nuestras cosas había patentizado en sus obras Hemingway” (1960: 17). Pero un día, por casualidad, estuvo sentado cerca de él en la plaza de toros de Murcia, y los dos intercambiaron impresiones a lo largo de la corrida. Al final de la tarde eran ya amigos; se dieron la mano y quedaron para tomar copas otro día en Madrid. Muchos periodistas y críticos (literarios y taurinos) comentaron experiencias parecidas. Al conocer al famoso autor, se dieron cuenta que era muy diferente de lo que imaginaban, y acabaron admirados de su interés por España y los toros, su conocimiento del idioma, su generosidad, su sencillez, etc. El crítico literario Joaquín Aranda Herrera, por ejemplo, se sorprendió al conocer el autor cuando éste estuvo en la feria de Zaragoza, como

rememoró en 1961: “Hemingway, me dije, no es ningún genio, ningún excéntrico. Eso es un cuento inventado [...] lo que importa es que es un hombre muy sencillo y un gran escritor, uno de los más grandes de nuestro tiempo” (1961a: 11). El caso del escritor Rafael García Serrano ya se comentó en el capítulo seis: había odiado a Hemingway pero, después de conocerlo, quiso ser su amigo (y lo fue).

Los encuentros de Hemingway con críticos, periodistas y escritores no sólo ayudaron a que el norteamericano se ganara el respeto de éstos, sino que también contribuyeron a matizar algo la imagen torera que de él se tenía en España. Sus nuevos amigos le dedicaron artículos que desvelaron facetas menos conocidas de su persona. García Serrano escribió “Aquí, Don Ernesto, crítico de toros” en *Arriba* en 1959, un artículo que es una especie de homenaje a la persona y obra de Hemingway, y a su relación con España. En él anuncia que Hemingway está en España, y enumera los muchos sitios donde “me lo podría encontrar” (en el bar Chicote, el Hotel Florida, el río Irati, por la calle Estafeta, donde se sirve un buen Valdepeñas, etc.) y donde no (en el Ateneo, un café literario, la “Academia de Jurisprudencia”, o la “Asociación de la Palabra Culta”). Mezcla realidad y ficción, y afirma que podría encontrarle con “la pobre Cat Barkley”, junto a Macomber o en el safari de Helen y Harry (personajes de *A Farewell to Arms*, “The Short Happy Life of Francis Macomber” y “The Snows of Kilimanjaro”, respectivamente). Es como si García Serrano quisiera que el lector comprendiera lo reales que son sus personajes, y lo mucho que uno vive sus narraciones; tanto que se puede imaginar el estar allí, hasta con el mismo autor. También es un homenaje a la España de Hemingway, a los lugares predilectos del escritor, entre los cuales no figuran los sitios literarios. La España de Hemingway es la España de todos: los ríos y bares y calles y, desde luego, los toros.

José Luis Castillo-Puche fue el que más intentó enseñar al público español cómo era de verdad Hemingway. En su artículo de 1959, “Ernesto Hemingway, a los sesenta años como en plena juventud”, publicado por *La Estafeta Literaria*, declara que si bien siempre se le ve en las plazas de toros, su interés por España reside en otros lugares: “Aunque su presencia esté robada por los toreros, en realidad Hemingway está y pertenece a los escritores”. El norteamericano disfruta, sin duda, de la fiesta, pero el novelista español insiste: “sobre todo, lo que el toreo le da es compostura y traza de escritor con el carácter y la proyección que él quiere dar a su prosa” (1959a: 2). Castillo-Puche también señala que no sólo las corridas sino también la gente, el idioma y el paisaje de España han sido esenciales para su obra. Nombra algunos de sus autores españoles predilectos (Baroja, Galdós, Valle-Inclán, San Juan de la Cruz, Quevedo) y asegura que tiene “muchos libros de los escritores actuales”. Como García Serrano, Castillo-Puche tampoco negó la fascinación de Hemingway por los toros, pero a la vez intentó matizar esta idea de él que tanto se difundía por los medios de comunicación de esta época. Pero por mucho que sus amigos intentaran mostrar al público otros aspectos del autor norteamericano, siempre predominaba la imagen del Hemingway aficionado, imagen que de por sí no era negativa, pero sí que era molesta para algunos. Donde menos gustaba era en los círculos literarios del medio siglo, donde difícilmente se creía que el autor de *The Old Man and the Sea* “estaba y pertenecía”, como su amigo Castillo-Puche aseguró en su artículo de 1959.

Aunque el público asociaba a Hemingway con los toros más que con la literatura, y a pesar de que su presencia en el ruedo taurino durante esta época fue frecuentemente comentada e ilustrada por los medios de comunicación, en un principio los críticos literarios no hablaron mucho de su libro taurino, *Death in the Afternoon*, ni de *The Sun Also Rises*, novela que tiene como fondo las fiestas de San Fermín. En

1960, sin embargo, la publicación del reportaje *The Dangerous Summer* desató una gran polémica en la que aparecieron desde los más feroces hasta los más comprensivos juicios. En los siguientes apartados repasaré la recepción crítica en España de los libros taurinos de Hemingway (el de 1960 en especial), una recepción que, como la de *For Whom the Bell Tolls*, fue de lo más variada y personal. Otra vez la crítica no fue sólo de sus obras sino también de su conocimiento del tema español sobre el que escribía, y de su activa participación en él.

9.2.2. Dos obras poco comentadas: *The Sun Also Rises* y *Death in the Afternoon*

Los dos primeros libros de Hemingway de ambiente español no recibieron mucha atención por parte de los críticos del medio siglo. *The Sun Also Rises*, publicada en Estados Unidos en 1926, fue objeto de algunas críticas negativas cuando apareció en español a finales de los años cuarenta, como ya se ha comentado en el capítulo cuatro. En los años cincuenta los críticos mencionaron con frecuencia la novela en estudios dedicados a la narrativa de Hemingway, pero no les mereció una atención especial, posiblemente porque se la consideraba ya como una obra lo suficientemente conocida. De los breves comentarios que se hicieron, sin embargo, se deduce que la novela fue mejor valorada que en el periodo anterior, y que los críticos reconocieron que la obra consistía en algo más que la mera descripción de un grupo de americanos que se emborrachaba en las fiestas de Pamplona. Entre otras cosas, apreciaron sus descripciones de la capital de Navarra en fiesta, e identificaron lo que la corrida de toros y la figura del torero aportaron a la novela.

José María Castellet, por ejemplo, en *La evolución espiritual de Hemingway*, señala cómo en esta obra de “fase negativista” del autor, “la dualidad de arte y muerte, tan entrelazados en el toreo” despierta a los personajes para que vean sus vidas de otra

forma, si bien ellos no tendrán salvación (1958: 20-21). José R. Marra-López subraya, de forma parecida, la angustia existencial del protagonista de *The Sun Also Rises*, Jake Barnes: un hombre solitario, un héroe derrotado, un “desplazado en el mundo”, que descubre algo “heroico” en el comportamiento y actuación de los toreros (1961: 13). Francisco Ynduráin también destaca cómo el rito de la corrida y la conducta de los toreros contrastan con la trivialidad de las vidas sin sentido de los personajes: “es el choque entre dos maneras de concebir la vida, la de los que viven para el momento y la de quien sabe que nos acecha la muerte” (1954: 16). Joaquín Aranda Herrera, por su parte, elogia a Hemingway por no haber caído en lo tópico al escribir sobre la fiesta, y afirma: “No creo que se pueda encontrar entre los escritores españoles una descripción tan viva de un ambiente semi-rural de nuestra patria como la que él nos da de los sanfermines en *Fiesta*” (1955: 66). Carlos Zavaleta, sin embargo, es menos positivo en su valoración. Declara que la novela “únicamente destaca en los capítulos sobre Pamplona, donde un puñado de exiliados cuya amargura les ha conducido al cinismo y la relajación de costumbres, llega hasta una plaza de toros” (1958: 48-49).

Generalmente, no obstante este último, la obra fue estimada positivamente por los críticos españoles en los breves comentarios que le dedicaron. Aunque el escenario de la novela fue principalmente español, no criticaron negativamente su visión de la fiesta. Al contrario, comprendieron cómo el significado de la corrida influyó no sólo en la evolución del protagonista de *The Sun Also Rises*, sino también en toda la obra posterior de Hemingway. Pero en sus estudios sobre la narrativa del norteamericano, solían dedicar más atención a otras narraciones suyas como *A Farewell to Arms* y *The Old Man and the Sea*.

Mientras que la mayoría de los críticos parecía conocer *The Sun Also Rises*, pocos manifestaban haber leído su obra taurina de 1932. Después de recibir el aplauso

de varios críticos en los años treinta, *Death in the Afternoon* no fue objeto de comentario hasta su publicación en España en 1968.¹⁹¹ Así ocurrió en España lo que a menudo aconteció en otros países: cuando los críticos estudiaban toda la narrativa de Hemingway, muchas veces pasaban por alto este libro al no ser una obra de ficción. No sabían bien cómo clasificarlo y, mucho menos, cómo juzgar su contenido. Los críticos españoles, fueran aficionados a los toros o no, al menos sabían algo más acerca de la tauromaquia que sus homólogos de otros países, pero tampoco se mostraron muy interesados por el tratado taurino de Hemingway. De los que se afanaron en estos años por estudiar toda la narrativa del norteamericano algunos ni siquiera mencionaron *Death in the Afternoon* (como, por ejemplo, Emilio Lorenzo o Carlos Zavaleta), o sólo citaron su título, pero no lo analizaron ni lo consideraron como parte esencial de la trayectoria literaria de Hemingway (fue el caso de José María Castellet, Joaquín Aranda Herrera, Rafael Vázquez-Zamora, y José R. Marra-López).

Los breves comentarios acerca de la obra que aparecieron en estos años fueron generalmente de admiración. Por ejemplo, en 1956 Pablo Corbalán escribió palabras muy elogiosas del libro en su artículo “Hemingway vino a los toros”, publicado en *El Noticiero Universal*. El crítico afirma que, con este libro sobre los toros, “Hemingway hizo quizá la única novela (?) que la fiesta taurina posee a la escala de las obras maestras. No vayan a creer ustedes que estoy exagerando. Nada de eso. Este norteamericano trotamundos ha conseguido ver la fiesta de los toros desde ese ángulo en que sólo pueden mirarla los que verdaderamente la entienden” (1956: 7). Por si esto fuera poco, el crítico asegura que Hemingway es “un taurino fetén”. Otros también lo mencionan con buenas, aunque escasas, palabras. Así, Borau Moradell dice, de paso, en

¹⁹¹ La primera traducción al español fue la de 1968 de la editorial Planeta de Barcelona. Antes de 1968, un lector español hubiera tenido que leer el libro en inglés, o quizá en una traducción al francés (disponible en Francia desde 1938) o al italiano (publicada por primera vez en 1947) (Hanneman, 1967: 180, 189).

un artículo publicado en *El Heraldo de Aragón*, que el libro es “un estudio agudo y profundo” de la corrida de toros (1956: 9), y Adolfo Echevarría, por su parte, asegura en *Informaciones* que es “el estudio más completo que se ha escrito en lengua inglesa de la fiesta brava” (1957: 8). Aparecieron unas pocas referencias de este tipo en los artículos que se publicaron sobre Hemingway en los medios de comunicación de los años cincuenta. Pero como estos tres ejemplos ilustran, comentarios acerca del libro no solían aparecer en estudios literarios sobre la obra del norteamericano, sino en artículos de prensa acerca de la última corrida presenciada por Hemingway, o temas parecidos.

No obstante, Francisco Ynduráin sí dedicó un espacio más amplio a *Death in the Afternoon* en su estudio sobre la narrativa de Hemingway. En el primer artículo que escribió sobre Hemingway en 1952, “España en la obra de Hemingway”, el crítico citó la obra largamente, e hizo de ella casi el hilo conductor de todo el análisis. Define el libro como “un tratado de tauromaquia, animado con anécdotas, digresiones y coloquios con una Vieja Dama, que sirven para animar y mover el relato [...] [es] un libro de excelente información”, que además tiene siempre presente “el sentido trágico de la lidia con su desafío a la muerte” (1952: 48). Como no es crítico de toros, Ynduráin no se atreve a examinar la obra desde un punto de vista taurino, y es allí donde reside el mérito de su análisis. Reconoce que la obra es mucho más que un manual sobre la fiesta nacional, y así a través de ella el crítico relata el encuentro de Hemingway con España y desvela la relación entre su fascinación por los toros y su obsesión con la muerte. No menos importante, extrae del libro las ideas que el autor expone acerca del arte de narrar y del deber del escritor de contar nada más y nada menos que la verdad de las cosas. El citar las propias ideas de Hemingway fue sin duda enriquecedor para el estudio de Ynduráin, no sólo porque se esclarecieron detalles sobre la relación del autor con España, sino también porque se revelaron importantes nociones acerca de su arte

narrativo que, en 1952, era muy poco conocido por los españoles. Ynduráin no volvió a comentar esta obra en el otro análisis sobre la obra de Hemingway que publicó en 1954, aunque en éste sí menciona que *Death in the Afternoon* era “admirable”, y una “curiosa mezcla de información taurina, muy extensa y pormenorizada, y de digresiones de vario color” (1954: 18). Fue el único crítico literario de este momento que indagó en el gran contenido de esas “digresiones de vario color” en su artículo de 1952.

En resumen, el libro taurino publicado por Hemingway en 1932 parecía ser, en la España del medio siglo, una de las obras menos conocidas del autor, un hecho nada raro si se recuerda que no se tradujo al español hasta los años sesenta. Pero es probable que el tema de *Death in the Afternoon* tampoco fuera de gran interés para los lectores españoles. Un tratado sobre los toros, escrito hace años por un extranjero y no traducido al español, seguramente no podía despertar la curiosidad de muchos. No obstante, a los críticos literarios les hubiera sido de gran utilidad una cuidadosa lectura de esta obra, ya que contiene las ideas de Hemingway acerca del oficio de escritor, explicaciones de su visión de la muerte, descripciones bellísimas de sus lugares preferidos de España, un ensayo intercalado sobre la “historia natural” de la muerte, y otros detalles parecidos que permiten que el lector entienda mejor el pensamiento del escritor norteamericano. Es, sin duda, una obra sobre los toros, pero también, en palabras del crítico Charles Oliver, una obra que explica “Hemingway’s great love affair with Spain and the Spanish people” (1999: 75).¹⁹² Su lectura es indispensable para comprender la fascinación del escritor norteamericano por la gente y cultura españolas.

¹⁹² “La gran historia del amor de Hemingway con España y los españoles”.

9.2.3. Una obra muy discutida: *The Dangerous Summer*

The Dangerous Summer fue la última publicación de Hemingway antes de su muerte. Apareció en tres entregas de la revista *Life* en septiembre de 1960 en Estados Unidos, y en noviembre de ese año en España.¹⁹³ En la obra Hemingway narró sus experiencias en el verano de 1959, cuando siguió por toda España al torero Antonio Ordóñez y se documentó para escribir un reportaje (que luego daría lugar a *The Dangerous Summer*) sobre la rivalidad entre éste y su cuñado Luis Miguel Dominguín. Relata y dramatiza (exagera, incluso) la rivalidad entre los dos toreros, y se muestra partidario de su amigo Ordóñez, a quien considera uno de los mejores diestros de España. Además de ser un reportaje sobre las corridas “mano a mano” entre los dos maestros, la obra es también un comentario acerca de la fiesta taurina y casi un libro de viajes, ya que el autor cuenta muchos detalles acerca de sus recorridos por los pueblos y ciudades de España durante aquel verano.

El evidente favoritismo de Hemingway por Ordóñez y el insultante comentario que hizo acerca de Manolete en *The Dangerous Summer* provocaron duros reproches por parte de muchos de los críticos taurinos del momento, y desataron una gran polémica que apareció reflejada en los medios de comunicación españoles en noviembre y diciembre de 1960.¹⁹⁴ Los artículos críticos aparecieron sobre todo en los diarios y en la revista taurina *El Ruedo*.¹⁹⁵ Aunque muchos respondieron al desaforado juicio del aficionado norteamericano con indignación y hastío, quiero señalar que no todas las reacciones fueron negativas. Me parece, a este respecto, no del todo cierta la

¹⁹³ Aunque se publicó como un avance de su próximo libro, *The Dangerous Summer* no apareció como libro hasta 1985, más de veinte años después de la muerte del escritor. El contenido de esta obra no es idéntico al de la versión publicada por *Life*, pero tampoco hay grandes cambios.

¹⁹⁴ Las controvertidas palabras sobre Manolete eran pocas, pero ofensivas: “Pasarán años antes de que se advierta que Manolete fue un gran torero de trucos baratos, y que los usaba porque la gente los quería. Lidiaba ante un público ignorante al que le gustaba ser defraudado”.

¹⁹⁵ *El Ruedo* publicó cuatro comentarios, *Arriba e Informaciones* publicaron tres artículos cada uno, *Pueblo* y *Ya* publicaron dos, *ABC* y *El Alcázar* publicaron uno. *Dígame*, *Marca*, *La Gaceta Ilustrada* y las revistas literarias *Ínsula* y *Cuadernos Hispanoamericanos* fueron los otros medios que publicaron reacciones a *The Dangerous Summer*.

interpretación que Ángel Capellán ofrece de la recepción de esta obra: “The popular reaction in Spain against Hemingway and the book was nearly universal. The viciousness of many critics was as unjust and distorted as Hemingway’s foolish comments about Manolete” (1985: 149).¹⁹⁶ Despiadada e injusta era, a veces, la crítica, pero universal, no. Aparecieron reacciones de todo tipo, de ahí el gran debate que este reportaje originó, sobre todo entre los aficionados taurinos. Algunos críticos literarios como Ricardo Gullón, Dámaso Santos o el novelista Tomás Salvador también escribieron artículos acerca de la obra, pero fueron pocos comparados con los que salieron de las plumas de los críticos taurinos. Si bien casi nadie (ni los críticos literarios ni los taurinos) la consideraron como obra literaria, tampoco se sabía bien cómo calificarla: novela, reportaje, reportaje novelesco, libro de viajes, etc. Aunque no fuera obra de ficción, tampoco fue una fiel representación de la realidad, y por eso tuvo tan controvertida recepción.

Antes de repasar la recepción que *The Dangerous Summer* obtuvo por parte de los críticos, conviene comentar la reacción de Ordóñez y Dominguín, los involuntarios protagonistas de la obra. El primero que les entrevistó sobre el asunto fue Franco Pierini, y su artículo “Luis Miguel replica a Hemingway” apareció en *La Gaceta Ilustrada* el 5 de noviembre de 1960, unos días antes de que empezara el alud de artículos sobre el libro.¹⁹⁷ Pierini cede la palabra primero a Luis Miguel, quien considera que Hemingway le había tratado indebidamente en su obra. El torero achaca la injusta actitud del escritor a la fricción que había en su relación con él desde hacía unos años: “Hacía ya tiempo que las relaciones entre Hemingway y yo se hicieron

¹⁹⁶ “La reacción popular en España contra Hemingway y el libro fue casi universal. La ferocidad de muchos críticos fue tan injusta y distorsionada como los absurdos comentarios de Hemingway acerca de Manolete”.

¹⁹⁷ Otros artículos que recogen las opiniones de Ordóñez y Dominguín son el de J.R. Alfaro “El caso Hemingway y la rivalidad entre Ordóñez y Luis Miguel”, publicado en *Informaciones* el 25 de noviembre, o el artículo anónimo “Hemingway, Ordóñez, Luis Miguel... y Manolete”, aparecido en *Dígame* el 22 de noviembre de 1960.

difíciles; ahora son lo que son; en cuanto tenga tiempo de hacerlo contestaré al señor premio Nobel. Si él se mete conmigo, me meteré yo con él, tanto en el aspecto de la competencia taurina, como en el aspecto de las relaciones humanas” (1960: 53).¹⁹⁸ Es más, critica duramente su comentario de Manolete, y sentencia: “si Hemingway no comprendió a Manolete, jamás podrá comprender nada de ningún torero” (1960: 53). Ordóñez, íntimo amigo de Hemingway, fue más comprensivo en su valoración de *The Dangerous Summer*. Dice que es una “novela”, ya que el autor exageró la rivalidad que había entre él y su cuñado, y contó las cosas según él las interpretaba y no exactamente como eran. Recalca que no comparte la opinión de Hemingway acerca de Manolete, pero observa que el autor está en su derecho de expresar su propia opinión. Cree que la obra es interesante, especialmente para los turistas: “me atrevo a opinar que el próximo año tendremos muchos más turistas norteamericanos que los que tuvimos el año pasado” (1960: 54).¹⁹⁹ En fin, ninguno de los dos toreros estaba entusiasmado con la obra, y sólo Ordóñez reconoció que tuvo algo de interés.

9.2.3.1. *Primeras noticias de The Dangerous Summer*

Dos de los primeros comentarios acerca de *The Dangerous Summer* aparecieron en los periódicos a principios de septiembre, dos meses antes de que la obra se publicara en España.²⁰⁰ El primero fue de Francisco Lucientes, “*El peligroso verano*, último libro de Hemingway”, y se publicó en *La Gaceta Regional* de Salamanca el 1 de septiembre; el segundo apareció dos días más tarde en *Pueblo*, y fue de Manuel Blanco Tobío:

¹⁹⁸ Parece que nunca “se metió” con Hemingway como prometió hacer en esta entrevista.

¹⁹⁹ No fue el único que pensaba así. Pierini también reconoció el gran valor turístico de esta última publicación de Hemingway, y así concluyó su artículo con estas reveladoras palabras: “Cuando le pregunto al duque de Luna, director general de Turismo en España, si el organismo ha contribuido para que Hemingway escribiese lo que, en el fondo, más que una novela, es una verdadera reseña turística, el duque se echa a reír: ‘Todo gratis, querido, todo gratis’, me contesta” (1960: 54). No hay duda de que representantes del Gobierno español reconocían que la amistad de Hemingway con España tenía varias ventajas, especialmente en el área del turismo, como LaPrade mantiene en sus estudios.

²⁰⁰ En Estados Unidos se publicó en *Life* en septiembre de 1960; en España apareció en la versión española de esta misma revista en noviembre de 1960.

“Hemingway y los toros”. Los dos periodistas eran corresponsales en Estados Unidos, y por eso habían leído la obra antes de que apareciera en España. Ambos coinciden en alabar el libro, aunque también observan que es más para turistas que para españoles, no sólo porque es sobre toros, sino también porque en él Hemingway incluye observaciones acerca de la cocina, el vino, el paisaje, las costumbres, etc., de España. Los dos advierten a los lectores que les sorprenderá un “exabrupto” acerca de Manolete, pero no lo dan importancia. Blanco Tobío simplemente dice que el juicio de Hemingway es “más bien despectivo”, pero no afecta a su opinión acerca de la obra: “probablemente nos hallamos ante el mejor y más extenso reportaje taurino aparecido en América en los últimos veinte años” (1960: 3). Lucientes, por su parte, concluye: “En fin, como tiene que ser el relato español, es pasional y hay que agradecersele, porque su predilección por cosas y gentes de España tiene aquí enorme eco publicitario” (1960: 6). Quizá porque estos dos periodistas escribieron desde el extranjero, sus comentarios acerca de *The Dangerous Summer* fueron más positivos y más abiertos a la visión subjetiva de Hemingway que los de muchos de sus compatriotas. El caso es que las primeras noticias publicadas en España acerca de esta obra fueron buenas, aunque no parecieron haber influido en la opinión de los muchos críticos que se sintieron personalmente ofendidos por la obra de Hemingway nada más leerla.

9.2.3.2. *Una recepción adversa*

De forma parecida a la crítica que apareció sobre *For Whom the Bell Tolls*, la suscitada por *The Dangerous Summer* fue a veces más personal que literaria o, en este caso, taurina. Los comentarios de Ricardo Gullón, Gregorio Corrochano y Juan León fueron de los más negativos que se publicaron. El tono y contenido del artículo de Ricardo Gullón “The Old Man and the Business”, publicado en *Ínsula* en noviembre de

1960, recuerdan un poco a los de Eugenia Serrano, ya que la raíz de ambas críticas era una obra de Hemingway sobre España. El comentario de Gullón fue motivado por su lectura de *The Dangerous Summer* y, como ocurrió con Serrano, este libro fue sólo el punto de partida de una crítica que fue más allá de la obra literaria de Hemingway. Por ejemplo, el crítico dice que el norteamericano es “exhibicionista hasta lo maníaco”, y asegura que en todas sus visitas a España nunca llegó a conocer al pueblo español. Si la novela *For Whom the Bell Tolls* ya era “falsa e injuriosa”, esta última publicación taurina confirma, según Gullón, su “radical incompreensión” de todo lo relacionado con España (1960: 7). El libro es una “fatigosa pieza de propaganda”, “un híbrido de dietario turístico, novela rosa y folletín”, y como tal, dice el crítico, necesita un “villano” para asumir la culpa de todos los males del toreo del momento. Hemingway eligió a Manolete para asumir ese papel del “malo”, y esta elección sólo comprueba su total ignorancia de la fiesta taurina. Tan evidente es su falta de conocimiento de España que el crítico espera que un día Hemingway confiese que nunca le ha interesado el país: “su seudoespañolismo no ha sido sino una ficción de las varias puestas en escena para dar vida al estupendo personaje que hoy lleva su nombre” (1960: 7).

Por si esto fuera poco, Gullón también insinúa sarcásticamente que *The Dangerous Summer* señala el deseo de Hemingway de entrar en los negocios de la tauromaquia. Viene a decir que, además de todo lo que ya el escritor se había beneficiado al aprovecharse de los temas literarios que España le ofrecía (la guerra y los toros), ahora quería, con su último libro, “ingresar en el ‘negocio’ taurómico en calidad de consejero áulico y cronista de quienes hoy lo dominan. Si así ha sido,” concluye el crítico, “puede decirse que las campanas están doblando por él” (1960: 7). No sólo critica a Hemingway y su obra sino que también cuestiona sus verdaderas intenciones, aunque fuera irónicamente, al publicar obras relacionadas con España.

Este comentario de Gullón muestra que su opinión acerca de Hemingway evolucionó de forma desfavorable a lo largo de este periodo. Si bien en su artículo de 1952 “Las novelas de Hemingway” (también publicado en *Ínsula*) Gullón rechazó la perspectiva del autor en *For Whom the Bell Tolls* y criticó negativamente otras obras suyas como *To Have and Have Not* y *Across the River and Into the Trees*, también es verdad que elogió narraciones como “The Snows of Kilimanjaro”, “The Short Happy Life of Francis Macomber”, *The Old Man and the Sea*, *A Farewell to Arms* y *The Sun Also Rises*. En su artículo de 1960, sin embargo, el crítico centró toda su atención en el “personaje” de Hemingway en España, y con la excepción de una fugaz alusión a *The Old Man and the Sea* y a un Hemingway (escritor) anterior, no escribió nada positivo sobre el autor o su obra literaria. Es muy probable que la repetida presencia del autor norteamericano en los cosos taurinos desde 1953 contribuyera a la dura reacción de Gullón en 1960: su amarga crítica es sobre todo del escritor y de su relación con España, de su obsesivo interés por los toros y de su falta de conocimiento de la cultura y gente española.

El “Prólogo para espectadores de habla inglesa” que el crítico taurino Gregorio Corrochano incluyó en su libro sobre la tauromaquia, *Cuando suena el clarín*, fue una larga y pausada respuesta al reportaje de Hemingway. Apareció en la primavera de 1961, cuando los demás críticos ya habían expresado sus diferentes opiniones acerca de *The Dangerous Summer*. El propósito principal del prólogo fue la crítica de esta obra pero, como ya se comentó en el apartado anterior, Corrochano también hizo en él varias referencias a *For Whom the Bell Tolls* y al hecho de que Hemingway se entrometiera tanto en temas ajenos que no comprendía. Su opinión del libro taurino no es más positivo: “El reportaje veraniego es un folletín irreverente con *Manolete* muerto, y tendencioso” (1999: 318). Pero su queja no es tanto de lo que Hemingway dice del

cordobés ni de su favoritismo hacia Ordóñez: “se trata de considerar inaceptable ese estilo equívoco que campea en el libro, que es el ‘truco barato’ de la literatura. Tantos trucos se acumulan a troche y moche, que el libro está plagado de trucos” (1999: 319). Cita varios ejemplos de las “extrañas opiniones” de Hemingway acerca de la corrida para ilustrar los trucos y errores del autor.

Al final de su comentario, Corrochano compara la entrada de Hemingway en el “subsuelo” de la fiesta nacional con la entrada de don Quijote en la Cueva de Montesinos. El subsuelo taurino es “feo” y difícil de entender, especialmente para un extranjero: “necesita guías”. Se refiere seguramente a todos los entresijos de mundo taurino, pero en especial a la competencia que había entre Luis Miguel y Antonio Ordóñez en el verano de 1959; es decir, a la historia que había detrás (o debajo) de la tensa relación entre los dos cuñados. En su libro Hemingway opinó acerca de por qué Luis Miguel había vuelto a vestirse de luces, y de cómo era esa rivalidad entre los dos toreros. El crítico dice que en eso Hemingway se equivocó, y recurre al personaje cervantino para explicarse: “Para entrar y empozarse en la cueva tuvo don Quijote que limpiar la boca de maleza y ahuyentar cuervos y grajos; sin esta operación preliminar se corre el riesgo de no pasar de la boca de la cueva, y tener la falsa sensación de haberla visto. Sospecho que a Hemingway le faltó esta precaución de limpieza” (1999: 329). El norteamericano entró en el subsuelo taurino con ideas preconcebidas y equivocadas acerca de la rivalidad entre los cuñados y por eso su libro falla tanto. Las corridas “mano a mano” eran, según Corrochano, el último deseo del padre de Luis Miguel, muerto en 1958 después de una larga enfermedad. Éste esperaba que el hecho de torear juntos arreglaría los problemas entre los cuñados (y, por derivación, entre toda la familia Dominguín). Hemingway apareció en medio de este noble último deseo de un

padre moribundo, y en su libro confundió “molinos de viento con desaforados gigantes”, como el caballero de la Mancha una vez hizo.²⁰¹

Al morir el autor norteamericano poco después de la aparición de *Cuando suena el clarín*, Corrochano publicó un artículo necrológico en *Blanco y Negro*, titulado “Por quién doblan las campanas. En la muerte de Hemingway”.²⁰² En él declaró que la muerte del escritor le había impresionado, y que la sentía “con intimidad” (1961: 31). En el resto de su artículo repite pasajes tomados del prólogo de *Cuando suena el clarín*, y sólo al final añade algunos comentarios nuevos. Por una parte, comprende la “ciega pasión” de Hemingway por Ordóñez porque ese tipo de ceguera es algo “muy taurino” y el autor, a fin de cuentas, no era un crítico. Por otra parte, reconoce que a pesar de su desmedido libro, el Nobel “tenía mucha afición, y aunque espectador de habla inglesa, sabía de toros más que muchos de habla española. Era muy impresionable, fácil a los bulos taurinos, cosa nada extraña, que prendieron en su ingenuidad”. No contradice nada de lo que escribió en su prólogo, pero sus palabras son ya menos defensivas, más benévolas e incluso elogiosas. El cambio de tono fue sin duda una consecuencia de la trágica noticia de la muerte de Hemingway. El artículo termina con el máximo respeto: “Por esta vez sí sabemos por quién doblan las campanas. Y yo, detengo el paso, y me quito respetuosamente el sombrero” (1961: 34).

Lo que Hemingway dijo acerca de Manolete fue la queja principal de casi todas las demás críticas negativas que aparecieron sobre *The Dangerous Summer* en noviembre y diciembre de 1960. El crítico taurino Juan León fue de los que más se enfurecieron con las nefastas palabras del premio Nobel. Escribió sobre el asunto tres

²⁰¹ Aunque está claro que Corrochano critica con fundamento el contenido de *The Dangerous Summer*, es posible que influyeran en su opinión los comentarios que Hemingway escribió sobre él y su hijo años antes en *Death in the Afternoon*. Hemingway no dice nada demasiado injurioso, pero cree que el hijo no fue un buen torero, y achaca su poco éxito a la influencia y los contactos de su padre (229-239).

²⁰² Según Torcuato Luca de Tena en su artículo “La polémica inacabada (Corrochano-Hemingway)” (aparecido en *La Vanguardia Española* el 26 de octubre de 1961), Corrochano escribió esta necrológica a petición de Luca de Tena, y fue el último artículo que escribió antes de morir.

veces, la primera en un artículo publicado en *Arriba*, “Sin salir del burladero” (10 noviembre), y las otras dos en su columna “Pregón de toros” (10 y 17 noviembre) de la revista taurina *El Ruedo*. Refuta en ellos la, según él, errónea opinión de Hemingway acerca del torero cordobés, y declara que la “injustificada e injusta” crítica del norteamericano tampoco era de extrañar: “a él —lo tiene dolorosamente demostrado en libros que nos hieren— no se le escapan ni los vivos ni los muertos”; una clara referencia a *For Whom the Bell Tolls* (1960a: 23). Cita las más ofensivas frases del libro, y opina que es “un reportaje a tantos dólares por palabra, o por línea, que ha tentado al famoso Premio Nobel, horro de escrúpulos para escribir de lo que no sabe y apenas intuye, pero seguro del valor del dinero y de los placeres que proporciona” (1960b: 3). En el último artículo habla de todos los críticos que habían escrito en defensa de Manolete, y se alegra de que por lo menos la obra de Hemingway hubiera servido para demostrar que el público español no se había olvidado del torero cordobés. Incluso cita algunas cartas que le habían llegado de sus lectores, también indignados con lo escrito por Hemingway. Por ejemplo, uno de ellos declara: “...su afán de escribir es el de ganar dólares, caiga quien caiga. A él, que ya había injuriado bastante a España, ¿qué le importa hacerlo una vez más si se lo pagan bien?” (1960c: 10). La opinión de este lector seguramente fue compartida por muchos aficionados españoles, especialmente por los admiradores de Manolete y de Dominguín, ya que éste también salió malparado en el libro.

En este mismo número de *El Ruedo*, Mariano Tudela y Rafael Campos de España también publicaron artículos en defensa de Manolete, pero estos críticos fueron mucho más comprensivos con Hemingway que Juan León. Tudela reconoce, en su “Carta a Ernest Hemingway”, que hay cierta relación amor-odio entre el autor estadounidense y el pueblo español: “O usted nos cae simpático y entonces le ponemos

por los cuernos de la Luna, o usted nos cae gordo de sopetón, de repente, y le armamos la marimorena” (1960: 3). Ahora, evidentemente, le toca la segunda opción. Pero aunque ambos críticos discuten ampliamente la opinión de Hemingway acerca de Manolete, lo hacen con mucho respeto. Tudela se dirige a él como “mi muy admirado y leído escritor”, “maestro”, “admirado Hemingway”, etc., y se muestra, dentro de su crítica, amable y cordial a pesar del enorme error que, a su juicio, el norteamericano había cometido. Campos de España, por su parte, le advierte: “Amigo don Ernesto: Palabra de honor que no me resulta grato entrar en lid con este asunto...” (1960: 17). Pero en vez de arremeter contra él, este crítico le aconseja que no escriba más sobre asuntos que no conoce muy bien, y que no se fíe de las opiniones de otros (en este caso, acerca de Manolete) sin saber su razón de causa. Los artículos de Campos de España y Tudela contrastan con los de Juan León por ser más compasivos con las intenciones de Hemingway. Pero aun así, los tres críticos de *El Ruedo* rechazaron el juicio del norteamericano acerca del diestro muerto en Linares, y centraron sus comentarios acerca de *The Dangerous Summer* en refutar ese juicio.

El crítico K-Hito (Ricardo García López) y el autor Edgar Neville trataron el asunto de Manolete con cierta gracia, si bien también criticaron la opinión de Hemingway. El artículo de K-Hito, “Hemingway se equivoca”, comenzó con las siguientes líneas sarcásticas: “¡Buena la ha armado Hemingway al descubrirnos que Manolete era un truquista! Y nosotros que teníamos al genial torero cordobés por la encarnación de la vergüenza torera, el pundonor profesional, nos hemos llevado las manos a la cabeza. ¡Lo que sabe un premio Nobel!”. A pesar del humor del artículo, las referencias que el crítico hace al dinero y a la propaganda constituyen una dura crítica al escritor y su obra. Edgar Neville, por su parte, reconoció en su “Carta abierta a Hemingway” que el escritor “sabe ya mucho de toros”, y que había algunas excelentes

descripciones en la obra. Pero a pesar de estos pequeños elogios, no admite el juicio de Hemingway acerca del torero cordobés muerto trágicamente en el ruedo en 1947. Discute sus palabras, y le advierte: “cuando hable de ‘Manolete’ no lo haga a la ligera, ni repita decires de nadie; cuando un escritor de toros habla de ‘Manolete’ se quita la gorra y luego moja la pluma en tinta bendita” (1960: 46).

El crítico “Clarito” (César Jalón) no era tan amable, en cambio, con el norteamericano, y redactó una agria crítica de la obra en su artículo “El premio Nobel de entre barreras y su mal oído”, publicado en *Informaciones* el 17 de noviembre. Su crítica destaca porque en ella no se limitó a hablar de *The Dangerous Summer*, sino que también extendió su valoración negativa a otras obras de Hemingway. Después de hacer un rotundo y duro comentario del reportaje, pasó a criticar los libros que había leído de Hemingway (con la justificación de que estaba “metido a crítico de premios Nobel en reciprocidad, o en represalia, de los Nobel metidos a críticos de toros”) y se vuelve aun más negativo, si cabe. *Fiesta* le parece “de una naturaleza hidráulica: incolora, inodora e insípida”. *The Old Man and the Sea* tampoco puede llamarse obra maestra, según Clarito, pues “a fuerza de estirarse y repetirse provoca el insano deseo de que el viejo se ahogue de una vez, no tanto porque el pobre viejo descanse como porque descanse el relato y aboque a su desenlace” (1960: 6). Las malas obras de Hemingway provienen, según este crítico taurino convertido en crítico literario, de su mal oído. Y este problema auditivo del norteamericano no sólo le hace escribir sin buen estilo, sino que también le llevan a la confusión: “No es ya que oiga campanas sin saber dónde, sino que confunde sus ecos. En la guerra confundió las campanas del Caudillo con las de la Pasionaria, y en el toreo, las de Manolete con las de sus sucedáneos” (1960: 6). Esta crítica de Clarito no era, al final, ni taurina ni literaria, sino más bien personal.

Lucio del Álamo también llevó su negativa crítica de *The Dangerous Summer* a otras obras del autor en su artículo “Hemingway tiene su saldo en contra”, publicado cinco días después del de Clarito en el mismo periódico. Habla con cinismo del Nobel, y declara que *A Farewell to Arms* es “un reportaje de guerra con manchas de barro y pornografía”, mientras que *The Old Man and the Sea* es una “bellísima novela corta, enfermo (*sic*) de elefantiasis” (1960: 8). Como los comentarios de estos dos últimos críticos revelan, la reacción negativa al reportaje taurino motivó comentarios adversos acerca de otros libros suyos. Si bien estas críticas no son del todo “literarias”, señalan que ésta obra taurina (y, en general, los libros de Hemingway relacionados con España) influyó en el rechazo a su narrativa por parte de algunos.

9.2.3.3. *Una recepción más comprensiva*

A la vez que muchos críticos tomaron muy en serio lo que Hemingway dijo de Manolete y se ocuparon en defender al maestro andaluz en sus artículos, otros creyeron que el asunto se había exagerado en exceso. El que mejor resumió la desorbitada polémica que rodeó la publicación de *The Dangerous Summer* fue quizá el articulista de *Destino*, “Alcalá”, en su columna “Lo que pasa y lo que dicen; desde Madrid”. Escribe en febrero de 1961 y advierte a los que habían interpretado las palabras de Hemingway como un insulto que el tema no era para tanto:

...todo esto es sacar las cosas de quicio. Hemingway es un eminente novelista. Sin duda se ha interesado muchos años por los toros y ha escrito alguna aportación literaria notable al arte taurino desde el punto de vista de un extranjero. Así, su buen libro ‘Muerte en la tarde’. Pero me parece muy poco indicado, me parece en realidad absurdo que tomemos tan en serio las palabras de Hemingway sobre un gran torero nuestro. En casos como éste hay que hacerse el sordo y dejar a ‘Manolete’ en su sitio en la Historia de nuestro toreo. Don Ernesto no va a moverlo de ahí. Si hiciera alguna manifestación molesta

para alguno de nuestros grandes valores literarios, comprendo que se la discutiéramos. Pero si en el toreo no vamos a reconocernos superiores a los norteamericanos, entonces, ¿en qué? (1961: 26).

Varios otros críticos pensaron como el comentarista de *Destino*. Curro Castañares, por ejemplo, en su artículo “Hemingway, buen escritor y ‘extravagante’ aficionado”, publicado en el diario *Ya*, defendió a Manolete ante lo escrito por el norteamericano, pero luego puso todo en perspectiva y también afirmó que no era para tanto. Hemingway era un “taurófilo sectario, apasionado y tremendista en sus argumentos”, pero Castañares reconoce que esto es algo “muy corriente” entre los aficionados a la corrida. Da ejemplos de los disparates que otros críticos (españoles) habían dicho sobre diferentes famosos toreros de la historia, y concluye que a Hemingway “no hay que hacerle gran caso” (1960: 6).

Al morir Hemingway en julio de 1961, varios críticos declararon que la reacción a *The Dangerous Summer* no sólo había sido desmesurada, sino también injusta, ya que, antes de Hemingway, otros habían escrito duras palabras sobre Manolete. Un artículo firmado D.A. y publicado en *El Ruedo* observó: “si escribió mal de [Manolete], fue engañado por la lectura de los cronistas de la época...” (1961: 6). M. Casielles, en otro artículo necrológico del norteamericano publicado en *Arriba España*, dijo más o menos lo mismo al proclamar que, acerca de Manolete, Hemingway “dijo públicamente lo que algunos taurinos destacados decían y dicen en privado” (1961: 12). Este crítico fue más lejos en su análisis del tema taurino en la obra de Hemingway. Sostiene que el problema con algunos de sus libros no es la visión del autor, sino la del lector español, que los lee con una exigencia injusta:

Los españoles no las entendimos, acaso porque hubiéramos querido que las escribiese para nosotros, para nuestra mentalidad taurina y española, sin pensar que seguramente las escribió para todo el mundo menos para los que vivimos en

esta tierra, con una plaza de toros en casi cada uno de sus pueblos. En sus obras buscamos fallos técnicos que son fáciles de encontrar y que, en nuestro orgullo, consideramos inadmisibles en un taurino... (1961: 12).

A su modo de ver, por tanto, no se podía reprender a Hemingway por nada de lo que había escrito sobre los toros: por una parte porque escribió todo con una pasión admirable por la fiesta y, por otra, porque era injusto examinar con lupa de expertos una obra que se había escrito para un público poco (o nada) conocedor de los toros.

9.2.3.4. *Puntos de vista (algo) literarios*

El crítico literario Dámaso Santos también consideró la reacción de los aficionados exagerada e injusta, y en su artículo “Hemingway y Manolete” (publicado en *Pueblo* en diciembre de 1960) nombró a varios críticos taurinos que ya habían atacado al maestro cordobés años antes de que el norteamericano escribiera *The Dangerous Summer*. Pero a pesar de esta defensa del Nobel ante los aficionados españoles, el crítico no esconde su poco entusiasmo por la obra y persona de Hemingway (aunque sí habla bien de algunos cuentos y *The Old Man and the Sea*), y se muestra especialmente irritado con la fascinación del escritor por España, y con su manera de representarla en su narrativa. Por eso pide que los críticos no se centren tanto en unas palabras aisladas de Hemingway sobre Manolete, y que consideren ese comentario como parte de un análisis más amplio acerca de la forma con la que el autor muestra a España en su obra:

Yo, que admiraba, a pesar de todo, a Manolete más de lo que admiro a Hemingway, no quisiera que el tema Manolete se hiciera un ‘tabú’ para el escritor extranjero, sino que fuera considerado en la obra del premio Nobel, no con indignación y aisladamente, sino con todo lo que en ella representaba sobre su idea de España, su idea de los toros y por la calidad intrínseca de su reportaje o novela (1960: 3).

Es posible que, al ser crítico literario en vez de taurino, a Dámaso Santos no le interesara tanto discutir las palabras de Hemingway acerca del torero cordobés, sino la visión que el autor tenía de España en ésta y en toda su obra literaria.

El artículo que el novelista Tomás Salvador publicó en *Arriba*, “Hemingway y los toreros”, también ofreció un punto de vista diferente al de los demás críticos. El escritor español advierte que su artículo no es una crítica literaria, sino un comentario acerca de Hemingway. Por eso admite, antes que nada, que “envidiamos sinceramente a don Ernesto. Lo envidiamos por su independencia, por sus amistades, por su fama y, ¿por qué no?, por su caradurismo” (1960: 23). Pero, según viene a decir, ese “caradurismo” no es necesariamente una característica negativa. Al contrario, le permite a Hemingway escribir algo como *The Dangerous Summer*, obra que si bien tiene muchos fallos (los cuales el crítico enumera en su artículo), también la juzga como “pasable”. Además, con esta obra el premio Nobel les enseña algo importante a los escritores españoles, esto es que “con miedo al tópico, a lo que sea, no se hacen libros. Salga bien o mal, siendo justo o injusto, es necesario hacer las cosas. Lo que es digno de ser hecho, es digno de ser mal hecho. *El peligroso verano* es una magnífica novela sólo por haber sido planteada, escrita y difundida de la forma que lo ha sido” (1960: 23). A Salvador no le gusta la obra, no considera que esté bien hecha pero, a pesar de sus errores y problemas, le merece cierta admiración porque es un intento de comprender y poner en letra impresa todo lo que el autor entendía y sentía por los toros (y sobre todo por los toreros), durante el verano que describe. El problema principal, recalca el escritor español, es que Hemingway nunca había entendido España y, como otros muchos extranjeros, se cegó en su admiración por los toreros. Por eso su obra era “episódica, incompleta”, de propaganda más que de otra cosa. Su planteamiento, sin embargo, era admirable.

Dos críticos consideraron la obra de Hemingway en comparación con *Arcángel*, libro que José Vicente Puente escribió sobre Manolete y que se había publicado pocos meses antes que el del norteamericano. Antonio Valencia habla de los dos libros en su artículo “De *Arcángel*, a propósito de Hemingway”, publicado en *Marca* el 29 de noviembre de 1960. Mientras que el libro de Puente es “nostálgico” y en él el autor mantiene una visión “armónica y equilibrada”, el de Hemingway es una especie de “folletón”. Valencia declara que el reportaje de Hemingway es “dinámico y agresivo”, y aunque reconoce que tiene sus méritos, los comentarios dirigidos al diestro cordobés desbaratan el resto de la obra. Entiende que el error de Hemingway procede del hecho de que nunca viera torear a Manolete, y así, para el norteamericano, “lo que no ha podido ver no existe o es malo” (1960: 3). Aunque esta reciente obra de Hemingway no merece su respeto, Valencia recuerda que otros escritos suyos sobre el mundo taurino son mucho más acertados: “...en otras épocas del toreo vistas por Hemingway su conocimiento está matizado por una visión vital y literaria —que declaro que me encanta y creo más valiosas taurinamente incluso al lado de la de esos gravísimos funcionarios del toreo...” (1960: 3). Al morir Hemingway, Valencia escribió una necrológica en *Arriba España*, y volvió a decir más o menos lo mismo, que el norteamericano amaba los toros “tanto como para no entender por puro deslumbramiento y pasión, como quien torea mal por hacerlo demasiado cerca”, y reitera: “literaria y humanamente entendía de los toros como nadie” (1961: 8). Aunque no nombra específicamente *The Dangerous Summer*, se observa que la obra no impidió, al final, que el crítico elogiara la visión “literaria” que Hemingway tenía de la fiesta taurina.

El crítico Antonio Amado también habló del libro *Arcángel*, pero no lo comparó con *The Dangerous Summer* como hizo Valencia. En su artículo “Comentario a un

libro, al margen de una polémica”, publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* en abril de 1961, Amado recriminó a los españoles por exagerar el caso Manolete, y defendió a Hemingway al decir que los que arremetieron contra su obra no la habían entendido realmente. Hace hincapié en que el norteamericano no escribió su reportaje con la intención de crear la polémica que había suscitado, aunque sí desde una visión muy personal: “Hemingway ha enjuiciado la fiesta de toros —a mi parecer— desde su ángulo personal de aficionado intenso, con gran conocimiento de ella...” Asegura que el propósito de Hemingway no era el de atacar el prestigio del “Califa de Córdoba”, sino el de describir un momento de la historia taurina, con todas sus tensiones, propaganda, negocios, etc. “La grandeza de los diestros no está en discusión. Lo que sí se discute, o mejor, se revisa, es el significado que tuvieron, hasta dónde fueron capaces de renovar o ser fieles al clasicismo, y si los resultados de sus diversos estilos fueron dañinos o eficaces para la fiesta” (1961: 71). Amado fue de los únicos que defendió la obra de Hemingway con la misma obra, es decir, con una lectura diferente a la del resto de los críticos, para demostrar que éstos no la habían entendido, que el mensaje era otro. Reconoció así que el reportaje taurino tenía cierto valor, pero que éste había sido ocultado por la gran polémica que lo rodeó desde su publicación. Considera el libro *Arcangel* aparte, ya que no ve por qué el uno tiene que oponerse al otro.

Toda esta crítica acerca de *The Dangerous Summer* desvela que las reacciones más negativas e indignadas procedían generalmente de los críticos (taurinos o literarios) que eran gran aficionados a los toros y admiradores de Manolete. Se observa que, para algunos de ellos, este reportaje era como la gota que colmó el vaso; es decir, varios críticos escribieron no sólo en respuesta al libro de Hemingway, sino también en contra de otras obras o aspectos del autor relacionados con España que ya llevaban tiempo molestándoles. Así, los comentarios de Ricardo Gullón, Gregorio Corrochano o Juan

León, o las críticas “literarias” que Clarito y Lucio del Álamo extendieron a otras novelas de Hemingway. Pocos eran los que defendían la obra, como Antonio Amado, aunque sí había varios críticos que creían exagerada esta controversia, o que comprendían que la cegada pasión que Hemingway sentía por Ordóñez fue lo que le había llevado a criticar injustamente a otros toreros como Luis Miguel Dominguín y Manolete. Entre los que se mostraron más abiertos a la obra hay que incluir a Felipe Ximénez de Sandoval, el escritor español citado al principio de este capítulo. Aunque su comentario “Españolada o españolería” no fue específicamente sobre la obra de Hemingway, apareció el 15 de noviembre de 1960, justo en medio de la polémica suscitada por *The Dangerous Summer*. No parece casual que incluyera las obras del norteamericano entre las que le merecían la calificación de “españolerías”, es decir, creadas “bajo los signos cordiales de la curiosidad, la amistad o el amor” (1960: 8).²⁰³

Se observa que dos amigos españoles de Hemingway, José Luis Castillo-Puche y Rafael García Serrano (ambos escritores y aficionados a los toros), no publicaron ningún comentario acerca de esta obra. Preguntado por su silencio en ese momento, Castillo-Puche contestó que prefirió no escribir sobre ella: “no me interesó mucho el libro porque [Hemingway] estaba muy descontento”, porque él sabía que “había metido la pata” al escribir mal acerca de Manolete y al no tratar debidamente a Dominguín. Es probable que García Serrano pensara lo mismo, y también prefirió no decir nada a introducirse en aquella polémica. En el primer artículo que Juan León publicó acerca de *The Dangerous Summer* en *Arriba*, retó a García Serrano a contestar a Hemingway: “...tienes que [...] darle a tu amigo la somanta que se merece. Tu pluma, tan generosa con él, que llegó a llamarle en un título ‘Don Ernesto, crítico taurino’, debe ser ahora

²⁰³ Felipe Ximénez de Sandoval se contaba, además, entre los escritores que en los años cuarenta exaltaban en sus libros el triunfo del ejército de Franco. Otra vez se observa que Hemingway fue a menudo mejor comprendido por las personas o sectores más vinculados al Régimen que los que se oponían a él.

dura e incisiva para hacer la crítica que realmente merece” (1960a: 23). Desde luego, los amigos de Hemingway en España no lo tenían fácil: por una parte el libro era difícil de defender y, por otra, como ha comentado Castillo-Puche, el propio Hemingway se había dado cuenta de sus errores antes de que llegara a publicarse en España.

La furia de los taurinos, sin embargo, duró poco tiempo. En el prólogo a la publicación en formato de libro de *The Dangerous Summer*, James Michener relató cómo presenció la recepción que la obra tuvo en España:

En los bares de tapas oí fuertes insultos e incluso amenazas de apalear a Hemingway si se atrevía a asomar la cara por allí, pero conforme pasaba el tiempo el posible castigo se hizo menos severo hasta que incluso los propios admiradores de Manolete reconocieron que tener un premio Nobel como Hemingway que tratase su obsesión seriamente en una revista del tiraje de *Life* era algo más que deseable. A don Ernesto se le reinstauró como santo patrón de las artes (1986: 22).

Sin duda la trágica muerte de Hemingway sólo ocho meses después de la publicación de *The Dangerous Summer* en España causó que el público y muchos críticos olvidaran los molestos detalles de esta obra, y agradecieran o comprendieran su apasionado interés por la fiesta taurina. Así deben leerse los comentarios más benévolos de Gregorio Corrochano, Mariano Tudela, Antonio Valencia y varios otros en las necrológicas que dedicaron al autor de *Death in the Afternoon*. Nadie pudo negar el entusiasmo de Hemingway por el ruedo taurino.

9.2.4. Un premio para periodistas españoles

Un año antes de la publicación de *The Dangerous Summer* se creó el “Premio Hemingway de periodismo”, galardón que tenía como propósito laurear al mejor artículo, crónica o reportaje taurino aparecido en los medios de comunicación españoles. La idea del premio nació del incidente del robo de la pinza billetera de

Hemingway, con las nueve mil pesetas que llevaba, en la plaza de toros de Murcia durante aquel verano. Poco después del robo, el periodista Marino Gómez-Santos entrevistó a Hemingway y, al enterarse del hurto, decidió contarlo en el artículo, “Hemingway envía un mensaje a un carterista”, publicado el 15 de septiembre de 1959 en *Pueblo*. En él cita las palabras del escritor en las que decía que el ladrón podía quedarse con las nueve mil pesetas (“en pago a su destreza”), pero pedía que le devolviera la pinza ya que ésta había sido un regalo de su hijo Patrick, y tenía para él un gran valor sentimental. Después de una semana en la que se publicaron varios comentarios más acerca de este asunto, el 22 de septiembre Gómez-Santos escribe otra vez para informar de que se le había devuelto la pinza, aunque no el dinero. También anuncia que un tal Alfonso Camorra quería devolverle las nueve mil pesetas a Hemingway, y que éste había rechazado la oferta. En este mismo artículo otro periodista, José Luis Castillo-Puche, sugiere la posibilidad de utilizar el dinero para la creación de un premio. Tres días después la idea ya estaba en marcha, y Gómez-Santos relató todos los detalles en el artículo “Premio Hemingway para escritores españoles”. Cita al autor norteamericano: “Yo no puedo admitir el dinero [de Camorra]. Tengo que ponerlo en algo útil para los escritores españoles. Por eso agregaré a esa cantidad quinientos dólares para un premio anual durante cinco años”.²⁰⁴ Y más adelante añade: “...en España hay escritores extraordinarios, con mucho talento. A los de mi edad los he leído, y a los jóvenes quiero leerlos este invierno, porque me interesan mucho sus inquietudes” (1959*d*). Gómez-Santos concluye el artículo con la afirmación de que Hemingway tenía una “admirable capacidad para ser generoso con la gente de su oficio, como no se ha conocido jamás en la historia de nuestras letras” (1959*d*).

²⁰⁴ El premio fue, al final, de quinientos dólares. Camorra finalmente no donó el dinero que en principio había ofrecido a Hemingway.

Con este acontecimiento, Hemingway mostró un lado de sí mismo poco conocido por los españoles, y su generoso gesto fue muy agradecido por los periodistas de *Pueblo* y los aficionados a los toros. Un año más tarde, en agosto de 1960, se anunció la primera convocatoria, y José Luis Castillo-Puche relató, en el artículo “Hemingway en *Pueblo*”, cómo el autor había entregado ya el cheque de quinientos dólares para el ganador: “visitó el periódico *Pueblo* con ánimo devoto de peregrino que llega a depositar una ofrenda. En sus manos traía un cheque de quinientos dólares” (1960: 1). Al artículo le acompañan varias fotos de la visita, y una reproducción del cheque. Un poco después, *Pueblo* publicó una carta abierta a Hemingway, escrita por Emilio Pérez Ruiz, el secretario general de la “Federación Regional Centro de Asociaciones Taurinas”. En ella asegura que les había “enorgullecido” que alguien como Hemingway (un premio Nobel) hubiera creado un premio para “ni más ni menos” que un artículo sobre la fiesta nacional. La carta rebosa de elogios y agradecimientos por el generoso acto de Hemingway (1960: 11). Hay que recordar, sin embargo, que el secretario general la escribió unos meses antes de que apareciera *The Dangerous Summer*, y que es posible que esta publicación hubiera ensombrecido algo la gratitud de la Asociación Taurina.

El ganador del único premio Hemingway que llegó a celebrarse (en diciembre de 1960) fue Alonso Martínez Berganza, redactor de Radio Nacional, por su artículo “El desolladero”.²⁰⁵ Fue su primer artículo crítico relacionado con los toros, y el galardonado confesó que no sabía mucho de ellos, aunque le gustaban. También dijo que era admirador de Hemingway, que conocía *The Sun Also Rises, To Have and Have*

²⁰⁵ El ganador fue seleccionado el 22 de diciembre de 1960, y se anunció en *Pueblo* al día siguiente. El jurado estaba constituido por Emilio Romero, Rafael García Serrano, Antonio Ordóñez, José Luis Castillo-Puche y Marino Gómez-Santos. Hemingway había estado en España el verano anterior, pero no participó en la selección del ganador. Cuando se le otorgó el premio a Martínez Berganza, el autor norteamericano estaba ingresado en la Clínica Mayo (Rochester, Minnesota) debido a la enfermedad mental que le llevó a quitarse la vida medio año después.

Not (novela “que por aquí no se conoce mucho”), y *Death in the Afternoon* (obra en la que “había también unas páginas de toros impresionantes”; Medina, 1960b: 5). En el artículo no se hablaba de *The Dangerous Summer*, quizá porque el diario quería evitar comentarios acerca de la todavía muy reciente polémica que ese libro originó.

El premio sólo tuvo un año de duración, y por eso es difícil saber las repercusiones que hubiera podido tener si hubiera llegado a perdurar. La publicación de *The Dangerous Summer* poco después del anuncio de la primera convocatoria del galardón seguramente perjudicó el prestigio del premio de alguna forma: un escritor, por ejemplo, se retiró del concurso después de leer el reportaje de Hemingway. El premio no recibió atención en otros medios de comunicación, e incluso *Pueblo* publicó relativamente poco acerca de la convocatoria. Al morir Hemingway unos seis meses después de que Martínez Berganza ganara el premio, Antonio Ordóñez anunció que se encargaría de continuar con el galardón, pero no llegó a celebrarse otro concurso. Si el premio hubiera perdurado y *The Dangerous Summer* no hubiera provocado una recepción tan polémica, quizá tanto la obra como el premio hubieran animado a los españoles a conocer mejor la obra de Hemingway, especialmente la taurina. Pero sobre esto, sólo caben conjeturas.

* * *

Después de considerar toda la crítica publicada acerca de las obras de temática española de Hemingway, se pueden inferir varias conclusiones acerca de la recepción de su obra en el periodo de 1953-1961. La primera de ellas es que la participación de Hemingway en la Guerra Civil y su novela sobre ella no impidieron que los críticos valoraran positivamente otras narraciones suyas. Es decir, aunque no solían estar de acuerdo con su visión de la guerra, la mayoría de los críticos no dejó que la inclinación política y los supuestos errores de *For Whom the Bell Tolls* influyera en su apreciación

de la narrativa del norteamericano. En segundo lugar, se puede decir que, hasta 1960, el tema taurino de sus obras no fue objeto de crítica negativa. Bien es verdad que *The Sun Also Rises* y *Death in the Afternoon* se habían publicado en Estados Unidos décadas antes que en España, y no había un motivo especial para hablar de ellas en los años cincuenta. En tercer lugar, la acogida que tuvo la publicación *The Dangerous Summer* en 1960 demostró que, a pesar de lo anterior, el interés de Hemingway por el mundo taurino y sus obras sobre este tema no eran del agrado de muchos españoles. Así, el generoso acto de Hemingway de fundar un premio para periodistas taurinos quedó, en el clima de irritación y cólera que rodeó la aparición de *The Dangerous Summer*, en un segundo plano. Aunque en un principio recibió mucha atención en 1959, después de esta publicación el galardón no motivó artículos de elogio o agradecimiento a su interés por lo taurino.

Parece evidente, por lo tanto, que la fascinación de Hemingway por los toros fue un impedimento más importante para la aceptación de sus obras en España que lo eran su participación en la Guerra Civil y su novela situada en ella. Como Eugenia Serrano dijo en uno de sus artículos acerca del escritor estadounidense, según los franceses “España le perdonó el son de las campanas; pero lo de Manolete, no” (1961a: 3). No es verdad del todo, pero sí es cierto que la última publicación de Hemingway antes de su muerte enfadó a muchos, e incluso decepcionó a los que habían empezado a respetar su obra y persona. En esto se observa que sus visitas a España en los años cincuenta tuvieron dos consecuencias muy diferentes. A algunos críticos (como Gullón y Santos), su presencia en las corridas de toros y su casi exclusivo interés por ese aspecto de la cultura española les incomodó e incluso causó que algunos de ellos consideraran su obra con irritación. Para otros, no obstante, sus visitas a España les brindaron la oportunidad de conocer a Hemingway y entender su inmensa curiosidad por lo taurino. Rafael

García Serrano, José Luis Castillo-Puche, Rafael Campos de España, Joaquín Aranda Herrera y muchos otros, le conocieron personalmente, y esto les permitió ver sus obras, incluso las relacionadas con España, de otra forma.

No había, entre los críticos españoles, una opinión general acerca de Hemingway y su relación con España. Con el tiempo se solían aceptar sus obras ambientadas en el país, y casi todos los críticos reconocieron al menos el valor sentimental de ellas. Como dijo Mariano Tudela al fallecer Hemingway: “fue un rendido enamorado de todo lo español. Y como rendido enamorado [...] vehemente y apasionado, no supo ver a veces con la precisa precisión debida; ni supo en ocasiones dejar de equivocarse. Pero, digámoslo honradamente, se equivocó siempre con y por amor, que es una bella manera de equivocarse” (1961: 7). O, como dijo Ximénez de Sandoval, Hemingway escribió “españolerías”; libros que quizá contenían fallos e incluso disparates acerca de España, pero que fueron creados con el afecto del autor y con su admirable intención de enseñar al mundo la España que había captado su interés años antes, y que, hasta su muerte, seguía siendo una inspiración para sus creaciones literarias.

CAPÍTULO DIEZ

ANTE LA MUERTE DE HEMINGWAY

No moriré en España; España es un país para vivir...

- ERNEST HEMINGWAY, 1959

El día 2 de julio de 1961 la agencia EFE anunció: “Ernest Hemingway, el famoso escritor norteamericano, ha muerto hoy en Sun Valley (Valle del Sol), a consecuencia de habersele disparado una arma de fuego que el autor estaba limpiando, según ha declarado su esposa, Mrs. Mary Hemingway”. Esta breve noticia se extendió rápidamente por España, donde el autor tenía amigos y lectores en todas partes. La reacción de los españoles fue considerable y emocional, y durante los primeros días y semanas después del fallecimiento del narrador norteamericano, muchos periódicos y revistas del país le dedicaron artículos en los que se habló extensamente de su obra, de su vida y de su relación con España, país que tantas veces visitó y tanto amó. Algunos de los comentarios publicados en ese momento ofrecieron interpretaciones de su ficción con la perspectiva, además, del infeliz final de su vida. En este apartado repasaré lo publicado sobre Hemingway en ese momento, en los días en que periodistas, críticos, novelistas y admiradores del Nobel se despidieron del que había llegado a ser un gran amigo de España.²⁰⁶

10.1. La reacción de los diarios

Pueblo dedicó unos ocho artículos a Hemingway en las dos semanas que siguieron a la muerte del autor. El día 3 de julio Antonio Ordóñez y José Luis Castillo-Puche expresaron su sorpresa ante la inesperada noticia en sendos artículos, aunque este último también comprendió que tenía que ser así, que Hemingway no podía morir en la cama. Su artículo está dirigido al norteamericano, y evoca la bella relación que tenía con España y con la literatura española: “También tu literatura es nuestra tierra”, escribe Castillo-Puche, “Ella te cubre y nos alienta a nosotros. Ella, aunque dura y bravía, es polvo sosegado de inalterable paz, con sosiego de eternidad más allá del azar de los

²⁰⁶ Varios de los artículos publicados en este momento ya han sido citados en capítulos anteriores, y sólo serán mencionados en este capítulo.

cuernos y del ofuscamiento de la pólvora” (1961: 5). Ese mismo día Alfonso Martínez Berganza, el único ganador del premio Hemingway de periodismo, también escribió un emotivo artículo. Además de insistir en el “amor a la entraña de lo español” que el norteamericano sentía, también se declara ávido lector de su obra, y dice que ésta le “abrió un horizonte claro y definido, valiente y nuevo” de lo que podía ser la literatura (1961: 3).

Desde Estados Unidos, Blanco Tobío, corresponsal de *Pueblo* en Nueva York, escribió dos artículos que, además de describir el “duelo nacional” en el país natal del autor, también hacían hincapié en lo mucho que el escritor quería a España: “Hemingway se adoptó a sí mismo como español [...] nunca pudo apartar de su vida a España, ni enfriar las pasiones inflamadas en él por la guerra civil de la que fue testigo y protagonista [...] Nada estimuló tanto su imaginación como nuestro país...” (1961a: 1). A pesar de estos artículos tan elogiosos para el premio Nobel, *Pueblo* también publicó, el 17 de julio, el feroz artículo de Eugenia Serrano “Por quién suenan los whiskys”, en el que critica duramente la obra de Hemingway y, en especial, su relación con España y los españoles. El artículo provocó la ira de su compañero, Castillo-Puche, y los dos críticos continuaron su debate sobre Hemingway en *La Estafeta Literaria* unos meses más tarde.²⁰⁷

El diario *ABC* también dedicó mucho espacio a Hemingway en ese momento. En sus respectivos artículos José María Massip, Julián Cortés Cavanillas y César González-Ruano declararon que los españoles, especialmente, tenían que lamentar la pérdida del Nobel. En palabras de Massip: “Sólo por lo que Hemingway amó a España y a los españoles tendremos que recordarle siempre un poco conmovidos” (1961: 39).

²⁰⁷ El artículo de Eugenia Serrano está comentado con detalle en el capítulo nueve. *Pueblo* también publicó varios artículos más generales sobre la muerte de Hemingway, y uno en el que hablan con el doctor Madinaveitia (“médico de cabecera y amigo entrañable de Hemingway”) sobre las enfermedades que el escritor padecía.

Este crítico también se refiere a Hemingway como a un “íbero byroniano, o un Byron ibérico” y así le asocia, como ha dicho LaPrade en su estudio, con las raíces de la cultura española.²⁰⁸ El corresponsal en Roma, Cortés Cavanillas, relató con orgullo cómo los periódicos italianos asociaban “entrañablemente” a Hemingway con España, no sólo a causa de su interés por los toros sino también por el amor que sentía por las costumbres y las personas del país. Cita comentarios publicados por el diario romano *Il tempo* en los que se dice que si bien todo el mundo lamentaba la pérdida del gran autor, “serán España y los españoles quienes más sentirán su tránsito, porque aparte de los libros que con mejor o peor visión, consagró a nuestra tierra, su corazón, sin reservas, apasionadamente, estaba en España y con España” (1961: 42).

González-Ruano también reconoció que los españoles sentirían su pérdida, y añadió: “Nos entendió a medias. Hizo más que nosotros, que no intentamos siquiera entenderle a él” (1961: 5). Esto es, sin embargo, casi lo único positivo o comprensivo que este crítico dijo de Hemingway. Declara que vivió de “la importancia de llamarse Ernesto”, y que en España era “absolutamente popular”, pero que nadie había leído su obra. Era “añorado de pensamiento” y “estaba como saliente de tonto”. Sólo *The Old Man and the Sea* podía considerarse como obra literaria. Según el periodista, los demás libros eran reportajes, no literatura, y Hemingway no era novelista, sino personaje de novela. El comentario de González-Ruano es así una mezcla de respeto por el hombre que tanto quiso a los españoles, pero a la vez una crítica a su fama de gran autor, fama que en su opinión no era merecida.

Los editores de *ABC* tampoco parecían estar muy entusiasmados con la obra del Nobel. El editorial publicado el día 4 de julio habló, sobre todo, de la violencia en su obra y afirmó que en sus narraciones la acción siempre dominaba sobre el arte.

²⁰⁸ Véase LaPrade (1992: 45-46).

Asimismo, Edgar Neville publicó, el día 6 de julio, un artículo en el que lamenta la muerte de Hemingway y, en líneas generales, alaba su obra (dice que tiene algunas obras “clásicas”, si bien otras contienen “tristes equivocaciones”). Pero luego dedica casi todo el artículo a comentar el alcoholismo de Hemingway, y declara que eso fue lo que le llevó a suicidarse: los médicos le habían desalcoholizado, pero también le habían dejado totalmente deprimido (1961a: 48). Según Neville, su muerte no fue un accidente, sino algo casi lógico si se considera su forma de ser y su estado emocional.²⁰⁹

Finalmente, el día 15 de julio apareció en la primera página de *ABC* un artículo del padre Félix García. Su comentario no parecía tener, como propósito principal, el comentar la muerte del escritor. Aunque lamenta la “desgracia irreparable” de lo acontecido, se aprovecha del amor y la fascinación que Hemingway sentía por España para escribir un artículo propagandístico. Saca partido, en especial, de una frase que Hemingway había declarado el año anterior después de enterarse del rumor de su muerte en la plaza de toros de Málaga. Dijo a los periodistas que él no moriría en España: “España es un país para vivir”. En el resto del artículo (titulado “País para vivir”), García se queja de los españoles (los de dentro y fuera del país) que sólo ven España con ojos críticos y negativos. Nombra las muchas virtudes del país (alegría, espíritu, esperanza, etc.) y declara que muchos extranjeros, como Hemingway, llegan a España y enseguida descubren toda la belleza del país, y eso “a pesar de la mala Prensa que le hacen los desarraigados y los que tienen interés en que España sea ‘así’, como ellos la desfiguran” (1961: 1). Su pena ante la muerte de Hemingway, no obstante la propaganda, parece ser sincera.²¹⁰

²⁰⁹ Aunque hoy en día se reconoce que Hemingway se suicidó, en un principio su mujer mantuvo que había sido un accidente, cosa que pocos creían.

²¹⁰ García también se refiere, en su comentario, al artículo de Neville. Le critica porque cree que en él aprueba la decisión de Hemingway de quitarse la vida. El día siguiente Neville replica que García no había leído la rectificación de errata publicada el día después de su artículo. Había escrito que la muerte violenta de Hemingway era “adivinable”, pero apareció en el diario la palabra “admirable”. Una

Los periodistas de *Arriba* dedicaron varios artículos elogiosos a Hemingway al enterarse de su muerte. El día 4 de julio se publicó un comentario anónimo titulado “Ha muerto un admirador de España”, en el que se destacó “lo español” de Hemingway y de su obra. En el suplemento literario (*Panorama*) del día 9 aparecieron tres artículos, escritos por Domingo Paniagua, Rafael García Serrano y Tomás Salvador. El primero habla sobre todo de los comienzos periodísticos de Hemingway, sin entrar en detalles de su obra. El artículo de García Serrano, “Pasodoble para Hemingway”, es una reflexión personal y triste sobre el que había llegado a ser amigo suyo. Siente profundamente su muerte, y en el artículo describe las cosas que había hecho con Hemingway, y todo lo que le hubiera gustado ver, hacer, compartir con él. Cita, además, pasajes de *The Sun Also Rises* para ilustrar la fascinación que el autor había tenido por los toros y la fiesta de San Fermín. Tomás Salvador, por su parte, describe a Hemingway como a un hombre muy humano, de acción, popular, simple y enamorado de España. Declara que era mediocre en todo, “excepto en escribir”. Lamenta la pérdida del autor y concluye con una bella despedida: “Se nos marcha, pues, el novelista, el periodista audaz y rectilíneo, el vividor, el rudo amigo. Pero ya que él era enemigo de los sentimentalismos, no seamos sentimentales, digamos brevemente, ‘¡Adiós, Maestro!’” (1961: 7). Si se refiere a él como maestro taurino o maestro literario no está claro, pero sin duda se refería a los dos. Con estos emotivos artículos *Arriba*, el periódico falangista que siempre había mostrado simpatía hacia el escritor estadounidense en sus visitas a España, también manifestó pues su afecto por él en el momento de su muerte.

Informaciones publicó, el 4 de julio, un artículo de César González-Ruano que viene a decir más o menos lo mismo que su artículo publicado el mismo día en *ABC*.

vez aclarado el asunto, Neville se dedica otra vez a insistir en que la muerte del norteamericano no fue un accidente, y en que el alcohol fue la causa de su suicidio: “La causa de todo, y en lo que yo hice más hincapié en mi artículo, es el alcohol. El que ha matado a Hemingway ha sido el vasito de ‘whisky’ ‘continuo’” (1961b: 63).

Insiste otra vez en que Hemingway era aventurero más que novelista: “en Hemingway no hay literato alguno”, sentencia. También apareció ese día un artículo de Carlos Sentís, corresponsal de *Informaciones* en París. El periodista observa que, a pesar de haber vivido varios años en París, Hemingway no tenía ya amigos en la ciudad que pudieran dar un testimonio personal de él (algo impensable en España). También señala que cuando vivió allí, nunca se adentró ni en la vida literaria del país, ni tampoco en la vida francesa en general. Relata, además, que los diarios franceses comentaban esos días la gran importancia de la tauromaquia en la obra de Hemingway, y su estrecha relación con España (1961: 2-3). Este artículo y el de Cortés Cavanillas (corresponsal en Roma para *ABC*) demuestran que el hecho de que en ese momento países extranjeros relacionaran a Hemingway con España era motivo no sólo de noticia, sino también de orgullo para muchos españoles.

Ya, el diario católico, también se refirió a los comentarios hechos en Roma acerca de Hemingway y “su atracción por los temas españoles”. Asimismo, citó *L'Osservatore* en su estimación de que el norteamericano era un gran escritor pero, desdichadamente, “no iluminado por la gracia cristiana” (1961: 6). El mismo día este periódico publicó un artículo firmado N.G.R., iniciales que sin duda se refieren a Nicolás González Ruiz, el encargado de la redacción del libro de crítica moral publicado en 1952, en el cual se calificó a *The Torrents of Spring* de “dañosa”. En este artículo, “Hemingway periodista”, reconoce que la narrativa de Hemingway tiene su importancia dentro de lo que es la literatura norteamericana del siglo XX, pero a pesar de esto y a pesar de ser un premio Nobel, opina que su obra no vale tanto cuando se la considera como parte de la literatura universal. Alaba su estilo periodístico, especialmente en sus relatos cortos, y su capacidad de provocar emoción en el lector, pero esto, asegura, no es suficiente: “Como gran novelista resulta defectuoso en la construcción y carece de

verdadera profundidad. Es brillante, anecdótico y periodístico, pero no alcanza hondura. Su novela sobre la guerra española *Por quién doblan las campanas* ofrece una prueba cumplida de lo que decimos” (1961: 6). Con estos comentarios el diario *Ya*, que nunca había elogiado la obra o la persona de Hemingway, se despide del autor de forma un tanto crítica. Los dos artículos mantienen un cierto escepticismo en cuanto a la moralidad de la narrativa hemingwayana, que ya se había observado en el libro editado por Gonzalez Ruiz casi diez años antes.

El Alcázar tampoco dedicó muchos artículos, aparte de los usuales, a la muerte de Hemingway. Simón Posada, sin embargo, publicó un breve pero lúcido artículo, titulado “Ernest Hemingway”, el día 7 de julio. En él explora las conexiones entre la vida del autor y la de sus personajes. Parece adherirse a las ideas del crítico Philip Young al identificar que Hemingway y todos los protagonistas de su ficción sufren de una “herida” común, que es el desaliento profundo, la desesperanza. Al suicidarse, Hemingway resultó ser, como su propio padre y como muchos de los personajes que creó, víctima de esa herida. Sólo se salvó el joven Manolín de *The Old Man and the Sea*, un personaje que el crítico ve como muy diferente a los demás: “representa la fe y la esperanza [...] En Manolín hay un deseo incontenible de volver a empezar”. Pero, a pesar de esa nota de optimismo, Posada reconoce que la derrota del viejo pescador fue definitiva: “en las palabras del viejo pescador latía ya un signo premonitorio. El desaliento llegaba a su culmen. La herida manaba por última vez: ‘Me derrotaron, Manolín. Me derrotaron de verdad’” (1961:10). Después de citar esta declaración de Santiago, el crítico termina su artículo con la siguiente frase: “He escrito conmovido esas palabras”. En línea con la actitud del periódico desde principios de los años cincuenta, cuando publicó *The Old Man and the Sea* en varios números consecutivos

del diario, este crítico se despide de Hemingway con una referencia emotiva al mismo relato.

En Barcelona los críticos también estaban conmovidos por la noticia del suicidio de Hemingway. *La Vanguardia Española* publicó, en la portada del 4 de julio, una editorial titulada “Responso y alabanza de Hemingway”. En ella elogia su “apasionante mundo novelesco” y su estilo poético, además de su profundo amor por España. Si bien no entendió España del todo cuando era joven, dicen los editores, con el tiempo “la tierra y los hombres de este país se le metieron en el alma”, y ya fue como un ciudadano más (1961: 1). Concluyen con la promesa de que los españoles no se olvidarán de él. Otro comentario que apareció ese día fue el de Juan Ramón Masoliver. Su artículo “Doblan por ti” explica cómo Hemingway, a lo largo de su obra, buscó “una vía de salvación” del mundo violento, duro y absurdo de sus personajes, y cómo evolucionó, en esa búsqueda, desde la soledad a la solidaridad con los demás. Le considera un clásico de la literatura y lamenta, “con harto dolor”, su muerte (1961: 12). *La Vanguardia Española* también publicó el artículo de Carlos Sentís enviado desde París (el mismo que apareció en *Informaciones*) y otro de Ángel Zúñiga, corresponsal en Nueva York, que habla sobre la vida del escritor y la reacción del pueblo norteamericano ante la noticia de su muerte (1961: 13). Dos días más tarde, el 6 de julio, Tomás Salvador publicó “Adiós al vagabundo escritor” (1961a: 11), artículo que es esencialmente el mismo que el que apareció en *Arriba* el 9 de julio.

El *Diario de Barcelona* también dedicó varios comentarios a Hemingway. El artículo titulado “Murió la muerte por él tan descrita” y firmado por “E.M.” declaró que Hemingway era “uno de los primeros, si no el primer novelista de su tiempo” (1961: 18). Unos días después Jaime de Armiñán publicó “Cuando estalle el cohete”, artículo en el que recuerda que Hemingway fue enterrado en el Valle del Sol el día anterior,

irónicamente el mismo día en que empezaron las fiestas en Pamplona. De forma parecida a Edgar Neville, Armiñán cree que Hemingway no pudo vivir sin el alcohol, y que por eso se mató. Sorprenden sus breves comentarios acerca de su obra: dice que *For Whom the Bell Tolls* era “una magnífica novela y un gran reportaje”, mientras que *The Old Man and the Sea* “carece de la verdad y de la fuerza del resto de su obra”, una opinión nada común entre los españoles (1961: 7). El *Diario de Barcelona* también publicó, el 4 de julio, los artículos de José María Massip y Julián Cortés Cavanillas que aparecieron ese mismo día en el diario *ABC*.

Varios periódicos regionales también dedicaron comentarios personales a Hemingway en ese momento. Desde Pamplona, la ciudad que había esperado la llegada del autor para las fiestas de 1961, el *Diario de Navarra* no le dedicó ningún artículo especial, pero *Arriba España* publicó tres comentarios acerca del escritor fallecido. El 4 de julio escribieron M. Casielles, “Hemingway, un apasionado de la fiesta de los toros”, y J. de A. (Jaime de Armiñán), “Adiós a Hemingway”. Los dos narran sus encuentros personales con el Nobel, y dicen que al conocerle se dieron cuenta de que no era como se lo habían imaginado. Casielles señala la humildad de su voz, su humanidad, su cariño, y Armiñán dice que, a pesar de su aparente alegría, Hemingway tenía los ojos tristes. En el resto de su artículo Armiñán describe su obra y destaca dos relatos en particular: el cuento “The Undefeated” y la novela *The Old Man and the Sea* (1961: 12). Casielles, por su parte, habla de sus obras taurinas y de su pasión por la fiesta nacional, y concluye declarando “Los taurinos tenemos luto por la muerte de Ernesto Hemingway, escritor de fama y clientela universal. Premio Nobel de Literatura, norteamericano que sintió la gran pasión de la española fiesta de toros” (1961: 12).

El 6 de julio apareció, también en *Arriba España*, el artículo “Ahora doblan por Hemingway”, escrito por Antonio Valencia. Este crítico dedica su artículo a comentar

la obra literaria de Hemingway, y opina que sus mejores narraciones, con la excepción de *The Old Man and the Sea*, son las de los años veinte. También recuerda su gran estilo, su humanidad y su tierno amor por lo español: España era, para Hemingway, “su literatura hecha país”, declara. El chupinazo del día 6 de julio de 1961 será, según Valencia, “como el tañido de las campanas que doblan por Hemingway, y la algarabía de los mozos que corran el encierro con un vacío en el centro, su mejor cortejo funeral” (1961: 8).

El Heraldo de Aragón también dedicó varias páginas a homenajear al autor desaparecido. Además de los dos artículos personales y elogiosos de Joaquín Aranda Herrera que se publicaron los días 4 y 6 de julio, Luis Horno Liria también le dedicó un artículo, titulado, simplemente, “Hemingway”. En él alaba la tremenda vitalidad del norteamericano y comenta, sobre todo, el tema de la muerte presente en toda su narrativa, y la continua lucha del hombre contra ella (1961: 11). *El Heraldo de Aragón* también publicó, el día 6, diez extractos de diferentes obras de Hemingway (*Green Hills of Africa*, “The Snows of Kilimanjaro”, “The Short Happy Life of Francis Macomber”, *The Sun Also Rises* y varios cuentos bélicos de *In Our Time*), además del cuento íntegro de “Old Man at the Bridge”, un breve relato que narra la retirada de un grupo de refugiados, entre ellos un viejo que apenas puede seguir al grupo, en la Guerra Civil española. Es interesante la elección de este cuento, ya que el “enemigo” (cambiaron la palabra original de “fascistas” por “enemigo”) que avanza en el Delta del Ebro son las tropas de Franco, y es evidente que el viejo, tan humana y tristemente descrito por Hemingway, no va a dar un paso más. Al publicar este cuento y extractos de varias otras obras suyas, *El Heraldo de Aragón* manifestó su admiración por la narrativa del premio Nobel, incluso la ambientada en España y en la contienda nacional.

10.2. La muerte de Hemingway en las revistas literarias

La Estafeta Literaria publicó, en su edición de agosto, dos estudios acerca de Hemingway: “Los personajes heridos de Hemingway”, de Carlos Luis Álvarez, y “Vida, obra y pensamiento de Ernest Hemingway” de William C. Jones. Éste relata la biografía del norteamericano y describe los temas principales de su obra. Álvarez, de forma parecida a Simón Posada en su artículo publicado en *El Alcázar*, relaciona la muerte de Hemingway con la progresión de sus personajes novelescos, ya que él era, en realidad, un personaje más de su ficción. Cita a Philip Young y sigue sus ideas al sostener que todos los protagonistas de Hemingway son siempre el mismo; es decir, diferentes versiones de Nick Adams, el joven que apareció en muchos de sus primeros relatos, y que es, a fin de cuentas, el mismo Hemingway desdoblado. Estos personajes viven en un mundo donde predominan la violencia, la injusticia y la muerte, y en este ambiente no pueden madurar; no pueden escaparse del pesimismo creado por su autor: “van por el mundo como con una herida congénita: la de un desaliento inexplicable” (1961: 5). Aunque hay algunos personajes, en sus últimas obras, que viven y luchan con dignidad y valor, la herida —o sea la desesperanza— sigue allí, y va a acabar casi siempre con las vidas de los personajes y, al final, hasta con la del escritor. “Hemingway se mató por Nick”, afirma el crítico, “del modo que Werther se mató por Goethe”. Es decir, el escritor alemán se salvó al crear un personaje que se matara por él, pero Hemingway no pudo hacer lo mismo. Hizo que Nick pasara por todo tipo de sufrimientos, pero al final, “...cuando el sufrimiento iba a alcanzar la máxima tensión, el personaje se desintegró y Hemingway se encontró solo frente al dolor en el que había adiestrado a Nick durante tanto tiempo [...] [Hemingway] fue criatura de su propia creación” (1961: 5). Al contrario de otros críticos como Castellet, Sordo o Castillo-Puche, Álvarez no reconoce, ni siquiera en *The Old Man and the Sea*, que el autor

encontrara algo que le pudiera quitar el “cósmico desaliento” que le hundía en la desesperanza. El luchar con dignidad y valor, como Santiago, sólo tapó la herida pero no la curó. De ahí el trágico final de Hemingway.

En noviembre *La Estafeta Literaria* publicó el encendido artículo de José Luis Castillo-Puche, “De profundis por Hemingway”, en el que el novelista lamentó la actitud de sus compañeros al hablar del fallecido escritor. Describe la “falta de elegancia y piedad” que se lee en algunos artículos de “mala intención, repletos de bajeza y de falta absoluta [...] de decoro y compostura humana” (1961: 16). Se refiere a dos artículos concretos, el de Edgar Neville (aunque reconoce que éste luego aclaró sus malentendidos) y el de Eugenia Serrano. Asegura que ella había querido conocer a Hemingway, y que sólo empezó a criticarle cuando éste había muerto. En el resto de su artículo habla de Hemingway personalmente, de su encuentro con Baroja, de su crisis mental, de su bondad. Serrano, como ya se describió en el capítulo nueve, le contestó el día 15 de diciembre en la misma revista. Se defiende ante lo dicho por Castillo-Puche, y “suelta más veneno” (para usar una expresión del novelista en su artículo) contra Hemingway. Allí termina la discusión, no porque ellos hubieran dicho todo lo que querían, sino porque la misma revista advirtió a sus lectores que no iba a publicar más sobre este asunto.

La revista *Ínsula* publicó, en su número de septiembre, dos artículos acerca de Hemingway, uno de José R. Marra-López, “Hemingway la última singladura”, y otro de Pablo de la Fuente, “Recuerdo de Hemingway”. El primero (que he venido citando en los últimos capítulos) constituye un excelente análisis de la obra del premio Nobel y de la de su generación. En él Marra-López describe, pausadamente, la evolución de toda la obra de Hemingway y alaba, especialmente, el primer periodo de su carrera literaria, las novelas *The Sun Also Rises* y *A Farewell to Arms*, además de los primeros cuentos.

Considera que su mayor mérito fue el lograr relatar, honrada y sencillamente, su propia visión de la realidad. Lamenta su muerte y declara que la noticia “nos ha hecho sentirnos un poco más solitarios, desprovistos ya del hombre de la ancha sonrisa y la honda humanidad, del héroe más sensacional de nuestro tiempo, de la fábula de carne y hueso” (1961: 16). En su comentario el crítico se muestra como un lúcido lector de Hemingway, que supo valorar toda su obra y entender, además, la trayectoria, tanto literaria como vital, que dicha obra desvela.

El artículo de Pablo de la Fuente fue más personal, ya que era amigo del escritor y, un poco a la manera de Castillo-Puche, intenta describir al verdadero Hemingway. Según De la Fuente el autor era, a pesar de sus aventuras y de su vida arriesgada, “huidizo, sencillo, humilde” y los que sólo le recuerdan por su personalidad exterior tienen una imagen equivocada de él. También cree que su obra es más representativa de la literatura europea que de la norteamericana: “Porque no está Europa habitada sólo por los que nacen en ella, sino que, y especialmente en los años de la juventud de Hemingway, también absorbe y transforma aquellos seres cuyo ritmo espiritual no se conforma con el de su ambiente...” (1961: 13). Es, en fin, otro crítico que considera a Hemingway como a un escritor casi europeo, puesto que su obra era producto de sus muchas experiencias en el continente, además de las de su país natal.

Revista Gran Vía publicó, el 7 de julio, el análisis de Enrique Sordo que ya se comentó, además de un artículo de Sergio José Vilar, “Ernest Hemingway, cara a cara con la muerte”, que explora la obsesión del autor con el tema de la muerte. Relata sus muchas experiencias de riesgo de muerte (en varias guerras, en África, en las corridas) y reflexiona, con tristeza, que al final la muerte le venció. Hemingway, en su vida y su obra, “...le quitó la careta a la muerte y le escupió en la cara más de cien y mil veces. Y luego se rió de ella y la despidió con dos patadas en el culo. Y la provocó otras cien y

mil veces para tratar de desvelar su misterio, ese misterio que Hemingway se ha llevado con él a la tumba” (1961: 11). En medio del comentario añade un paréntesis en el que declara que escribía el artículo con emoción, una emoción que surgió al contar los múltiples aspectos de “la frondosa personalidad humana y literaria de Hemingway” (1961: 11).

Otra revista barcelonesa, *Destino*, dedicó amplio espacio a homenajear a Hemingway en ese momento. El retrato del autor ocupó toda la portada del día 8 de julio, día en el que Rafael Vázquez-Zamora también le dedicó un extenso artículo (“Hemingway terminó su novela”), que habló de su vida y obra, su interés por España, su estilo innovador y su influencia en las letras europeas. Unas semanas después este mismo crítico publicó otro artículo, “Ernest Hemingway, el novelista de la Resistencia”, en *España Semanal*, en el que habla de los mismos temas. Afirma al principio del primer artículo que ese “gran don Ernesto era el más apasionado y tierno de los escritores objetivos y ‘duros’. Hizo una profesión de la dureza; y de la desnudez, un arte” (1961a: 18). Vázquez-Zamora asegura, al contrario de Carlos Luis Álvarez, que Hemingway nunca perdió la esperanza ni la fe en la capacidad del hombre para luchar y resistir: “la Resistencia fue siempre para él algo que justifica el hombre”, dice en su segundo artículo. Su narrativa, basada en las experiencias por él vividas, narra la tragedia del hombre en el siglo XX, pero es una tragedia escrita “en tono menor, con silenciador, sin máscara ni coturno” (1961b: 9). Vázquez-Zamora también alaba, ampliamente, el estilo de Hemingway, y asegura, en los dos artículos, que tiene sus imitadores en todo el mundo “y no menos en España” (1961a: 20). El crítico le declara un escritor de categoría universal, y los dos artículos que le dedicó en ese momento constituyen un bello homenaje a su obra.

Destino también publicó, en ese momento, un artículo de Tristán la Rosa, un crítico que reseñó *The Old Man and the Sea* en 1954, pero que desde entonces no había vuelto a escribir nada sobre Hemingway. Destaca otra vez la importante innovación literaria que supone su uso de la técnica objetiva y, tras repasar su biografía, repite su juicio de 1954 de que *The Old Man and the Sea* es “el mejor relato corto que se ha escrito en el siglo XX” (1961: 17).

La revista mensual *Papeles de Son Armadans* también sintió la pérdida de Hemingway. Camilo José Cela le dedicó un artículo titulado “En la muerte violenta de un amigo”. Lamenta su suicidio (no duda que el disparo ha sido intencionado) y resalta su ausencia en los sanfermines de 1961: “Los últimos sanfermines —¿de quién fue la culpa?— salieron rencos y a la remanguillé porque a un mozo al que todos querían, ¡vaya por Dios!, lo enterraron de vísperas y en pedazos” (1961: 4). Le llama “carpetovetónico de lengua inglesa, sentimental, caprichoso y violento como un niño”, y asegura que escribió “una docena de magníficos libros”. Una persona como Hemingway, concluye el escritor español, “bien puede morir cuando le dé la gana” (1961: 6). En el mismo número de *Papeles de Son Armadans* Manuel Pacheco escribió “Poema para la muerte de Ernesto Hemingway”. El poema es un homenaje al norteamericano, a la España que conoció, y a todo lo que descubrió en ella.

Cuadernos Hispanoamericanos no publicó nada acerca de la muerte de Hemingway hasta marzo de 1962. En ese número Eduardo Tijeras publicó “Deuda con Hemingway”, un artículo que intenta comprender su suicidio y su obsesión con la muerte, a la vez que afirma la importancia universal de su obra, y su significativa aportación al toreo. Tijeras recuerda los suicidios de muchos otros autores (Larra, Pavese, Zweig, Ganivet, etc.) y las ideas de Camus y Dostoievski de que “los que se quitan la vida afirman, precisamente por ese acto nada encomiable, el sentido de la

vida” (1962: 416). Observa que la preocupación por la muerte es una constante en toda la obra de Hemingway, y que esto es lógico considerando sus experiencias de guerra y caza, su falta de fe, su nihilismo o el suicidio de su padre.

Para Hemingway palpita en el mundo un mecanismo quebrantador [...] que impide una posible justicia. Sus personajes realizan duros esfuerzos inútiles. Cuando el personaje ha luchado y ha fracasado [...] comienza a sentirse la ternura seca y heroica que caracteriza a los grandes escritores. Hemingway, cuya máxima originalidad consistió en equilibrar su desilusión con el vitalismo y la solidaridad humana, cae al final víctima del fatalismo expreso en casi todas sus obras (1962: 417).

Según Tijeras, Hemingway vivió muy consciente de la inevitable llegada de la muerte, y expresó su angustia ante este hecho en su obra, a través de varios personajes que luchaban —muchas veces heroicamente— contra ese ineludible destino. Con su último acto, dice el crítico, Hemingway terminó de escribir su última novela, “la de mayor embriaguez, la del mensaje sin mensaje”; la de su propia vida.

La revista *Índice* no publicó nada acerca de la muerte de Hemingway en los números que siguieron a su fallecimiento. Su nombre no apareció en esta revista hasta la edición especial (de octubre-noviembre-diciembre de 1961) que celebraba los diez años de vida de *Índice*. En este número se publicaron varios artículos de la historia de los últimos diez años, entre los cuales apareció la crítica no demasiado elogiosa que José María Valverde escribió de *The Old Man and the Sea* en 1953. Después, en otro número especial dedicado a los toros (julio-agosto-septiembre de 1962), la revista publicó el cuento “The Capital of the World”, sin añadir ningún comentario. Pero la muerte de Hemingway en 1961 pasó inadvertida por los críticos de *Índice*, como tantos otros acontecimientos relacionados con el autor a lo largo de este periodo.

Las revistas literarias no eran las únicas que dedicaron comentarios al escritor fallecido. El número de *El Ruedo* del 6 de julio incluyó tres artículos acerca de

Hemingway. En una entrevista de Santiago Córdoba a Antonio Ordóñez, éste describió su amistad con el norteamericano y se mostró muy afectado por su muerte. Mariano Tudela y otro articulista (que firma D.A.) escribieron comentarios que lamentaron la muerte de Hemingway y restaron importancia a la polémica del año anterior acerca de *The Dangerous Summer*. En su artículo Tudela calificó a Hemingway de “un rendido enamorado de todo lo español” y dijo que si se equivocó al escribir sobre España, lo hizo “siempre con y por amor” (1961: 7). El otro articulista también le describió como a un aficionado apasionado, y opinó: “Su marcha deja en San Fermín, en los caminos de España, en el soleado paisaje andaluz, en los mentideros de la torería, en las filas de la afición, un hueco importante y señero” (D.A., 1961: 6). Los artículos de esta revista muestran que, como dijo Casielles en *Arriba España*, el mundo taurino estaba de luto por la muerte del aficionado norteamericano. También señalan que muchos aficionados no guardaban rencor a Hemingway por lo que había dicho acerca de Manolete un año atrás.

En *Blanco y Negro* Gregorio Corrochano publicó un artículo en el que mostraba su respeto por Hemingway, aunque repetía sus ideas anteriores acerca de los errores de *The Dangerous Summer*. Esta revista también publicó un largo artículo sobre la vida de Hemingway, escrito por Pedro de Lorenzo. Incluyó abundantes fotos del autor (la mayor parte de ellas tomadas en España y bebiendo whisky), además de cinco páginas de extractos de su novela *The Sun Also Rises*. La revista *Triunfo* también le dedicó un artículo, escrito por José Monleón. Aunque no era una revista literaria, el autor justificó la publicación de este artículo por dos razones: “Una, porque siempre es honroso quitarle espacio a tal o cual trivialidad para ganarlo a favor de un hombre como Hemingway. Otra porque el barbudo novelista americano [...] está de algún modo vinculado al cine”. Nombra las tres películas que, “que sepamos”, se habían hecho de

sus novelas, *For Whom the Bell Tolls*, *A Farewell to Arms*, *The Old Man and the Sea*, y lamenta que sean “tres películas que no hemos visto, amigo lector”. No menciona, curiosamente, las que sí habían llegado a las pantallas de la península, *Las nieves del Kilimanjaro* y *Forajidos* (éste fue el título utilizado para la película basada en el cuento “The Killers”). Agradece la “simpatía profunda” del autor hacia España y siente su pérdida.

Ecclesia publicó, unos días después de la muerte del norteamericano, un artículo del jesuita I. Elizalde que ofreció una perspectiva algo diferente de su obra. Titulado “Hemingway ante la muerte”, Elizalde considera el tema de la muerte en las novelas del escritor, en términos parecidos a los del artículo de Francisco Ynduráin de 1954, “Hemingway, espectador de la muerte”. Elizalde, sin embargo, no sólo comenta la presencia de la muerte en algunas de sus novelas clave, sino que también critica que la obsesión de Hemingway no fue más allá del acto de morir; es decir, no tuvo ninguna “inquietud trascendente de un mundo más allá de la muerte” (1961: 19). Según este crítico, el norteamericano seguía un credo de “nihilismo universal” y, como sus personajes, vivió intensamente y con riesgos para, al final, enfrentarse “de manera definitiva con la muerte”. Repite, en la última línea de su artículo, su decepción con Hemingway: “Lástima que el mayor escritor actual de Estados Unidos, juntamente con Faulkner, no hubiera sabido encontrar el sentido cristiano de la vida y de la muerte” (1961: 19). Su opinión seguramente fue compartida por otros religiosos que, si bien apreciaban el amor de Hemingway por España y ciertos aspectos de su obra, también echaban en falta una solución a su nihilismo, a su obsesión con la muerte como el fin de la vida, en vez de como el comienzo de otra.

La revista *La Actualidad Española* publicó, en el número correspondiente al 6 de julio, dos artículos, de José A. Vidal-Quadras y Miguel Veyrat, además de abundantes

fotos de Hemingway. En el primer artículo Vidal-Quadras recuerda la entrevista que hizo a Hemingway unos años antes, y la buena impresión que le dejó: “Creo que todos los que han hablado con Hemingway tienen el convencimiento de que son —eran— muy amigos suyos...” (1961: 19). Destaca su sencillez y la influencia de la Primera Guerra Mundial en su forma de ser y en su obra, especialmente, en su preocupación por la muerte. Recuerda, tristemente, la falta de fe del autor pero espera que quizá, al final, llegara a creer en otra vida. El otro artículo repasa brevemente la vida y obra del norteamericano, sin entrar en detalles.

Los españoles, en fin, lamentaron profundamente la pérdida de Hemingway aquel día 2 de julio de 1961. Los muchos comentarios que se publicaron en los días y semanas posteriores a su muerte dan testimonio de lo que el autor había llegado a significar para España. Sus amigos (Ordóñez, Castillo-Puche, García Serrano, De la Fuente) y los que le habían conocido en corridas de toros o al entrevistarle (Aranda Herrera, Casielles, Armiñán, González-Ruano, Vidal-Quadras, etc.) le dedicaron artículos personales que evocaron la humildad de su persona, su buen corazón, su maestría en el arte narrativo. Éstos y otros muchos repasaron su biografía, dieron cuenta de sus mejores obras y alabaron su buen estilo. Le relacionaron con sus contemporáneos y juzgaron los temas de su obra, especialmente el tema de la muerte; la muerte violenta y trágica que acabó con la vida de muchos de sus personajes y, tristemente, con la suya propia. A través de su obra algunos intentaron comprender su suicidio y las causas que le llevaron a quitarse la vida. Empezaron a acostumbrarse, con dolor, a la idea de que el autor no volvería a estar con ellos, en las fiestas taurinas o en los bares de los hoteles, dos lugares donde tantos se habían acercado a conocerle, a entrevistarle, a pedirle un autógrafo, a tomar un whisky y a ver de cerca que el gran

vividor no era más que, en palabras de Aranda Herrera, “un hombre sencillo y un gran escritor” (1961a: 11).

Su amor y fascinación por España y sus costumbres era el tema que más se repetía en estos comentarios. Casi todos los articulistas reconocieron su profundo amor por todo lo español, y varios de ellos escribieron sus comentarios “conmovidos” y “emocionados” ante la noticia de su muerte. Los artículos que hablaron de cómo los franceses e italianos asociaban a Hemingway con España muestran el orgullo que algunos sentían por haber sido el país predilecto del autor. No faltaron comentarios menos elogiosos acerca de su obra (los de González Ruiz, González-Ruano o I. Elizalde, por ejemplo) o de su persona (los de Eugenia Serrano), que recuerdan que su presencia en España no era del agrado de todos, como tampoco lo eran algunos de sus temas o de sus obras ambientadas en el país. Estos artículos evocaron su vida aventurera y su gusto por el alcohol más que su obra, y de esta forma se ve que la imagen que de Hemingway se tenía al final de este periodo fue todavía poco literaria. No obstante, se puede afirmar que, en general, la muerte del premio Nobel de 1954 provocó artículos emotivos y personales, y motivó que muchos críticos hicieran un paréntesis para reflexionar sobre la obra de Hemingway a la luz del trágico final de su vida.

10.3. Últimas consideraciones: Hemingway y la tradición literaria española

En su estudio sobre la recepción crítica de Hemingway en España, Douglas LaPrade describió cómo la obra del Nobel a menudo fue considerada por los críticos dentro de la tradición literaria española, es decir, en relación con escritores españoles como Baroja, Ortega y Gasset y algunos más. LaPrade también mantiene que, al incluirle en la tradición literaria del país, muchos críticos concedieron a Hemingway la

“licencia poética” para escribir sobre España según su personal visión, y no discutieron su conocimiento de los temas sobre los que trataba (1992: 44). Mientras que esto puede que sea verdad en los últimos decenios, hasta la muerte del autor en 1961 no parece que muchos críticos pensaran así. En el momento de su muerte sí que se observa que varias personas hablaron de él como si fuera un escritor español. Por ejemplo, en la editorial publicada en *La Vanguardia Española*, se declaró, simple y directamente: “Tanto se había acercado al amor español que ya empezábamos a verle como a un novelista nuestro” (1961a: 1). Algo parecido dijo Jaime de Armiñan en su artículo publicado en el *Diario de Barcelona* unos días después, al declarar que “Ernesto Hemingway era español de simpatía, casi madrileño, o catalán, o andaluz, o navarro” (1961: 7). Otro periodista, Manuel Blanco Tobío, escribió palabras semejantes en *Pueblo*. En ella hizo hincapié en lo mucho que el norteamericano quería a España y en el que algunas de sus mejores obras transcurrieran en el país, “en los campos de batalla, en las tardes de toros y en compañía de muchos compatriotas nuestros, que legítimamente le contaban como a uno de los suyos” (1961b: 5). Aunque en este último ejemplo se refiere más a la persona que al escritor, es evidente que el periodista no consideraba a Hemingway como a un extranjero cualquiera.

Pero a pesar de estas afirmaciones hechas a la hora de lamentar la muerte de Hemingway, hay que recordar que otros críticos destacaron, a lo largo del decenio de los años cincuenta, la visión parcial que el autor tenía de España. No obstante su entusiasmo por el país, Hemingway todavía era, para algunos, un extranjero incapaz de comprender, como lo haría un español, temas como la Guerra Civil o los toros. Si bien es verdad que muchos reconocieron, en obras como *The Sun Also Rises* o *For Whom the Bell Tolls*, que Hemingway escribía con amor y gran interés por el país, y así “perdonaron” sus errores, otros declararon que era mejor olvidar sus obras de ambiente

español. La reacción negativa a *The Dangerous Summer* en 1960 muestra que algunos críticos no sólo no aceptaron su interpretación de las corridas de aquel verano, sino que también rechazaron su visión de todo lo español (el artículo de Gullón, por ejemplo, ataca su “seudoespañolismo”). Las valoraciones más positivas que se publicaron de esta obra solían venir de críticos que recordaron que Hemingway era un escritor extranjero, y que escribía para un público que también era foráneo, lo cual no quiere decir que aceptaran su visión de España, sino que más bien restaban importancia a sus exageraciones o deslices. Lo mismo podía decirse de muchos de los comentarios que aparecieron acerca de *For Whom the Bell Tolls*, ya que los críticos solían o bien rechazar la obra, o bien entender las buenas intenciones que Hemingway tuvo al escribirla. Lo que no solían hacer era aceptar su visión de la guerra como si fuera la de un español más.

Hoy en día los críticos siguen discutiendo esta idea de la “nacionalidad literaria” (por así decirlo) de Hemingway, y varios quieren incluir a Hemingway en la tradición literaria española. El crítico Ramón Buckley, en su prólogo al libro de Edward Stanton, *Hemingway en España*, sostiene:

Ya es hora de que contemplemos a Hemingway no como a un señor que nos visitaba de vez en cuando y escribía cosas curiosas sobre nuestro país, sino como algo profundamente ‘nuestro’, algo que forma parte ya de nuestro propio patrimonio artístico y cultural. La patria de un escritor no es su nacionalidad, ni siquiera su idioma, sino todo aquel conjunto y entramado de valores que constituyen la personalidad de un pueblo y que el escritor asume como suyos (1989: 10-11).

Carlos Reigosa considera estas palabras de Buckley en su introducción al libro *Hemingway desde España*, publicado en 2001: “¿Por qué no admitir, como proponen Stanton y Buckley, que Hemingway es también, en cierta medida, un escritor español?” (2001: 18). Aunque en principio Reigosa reconoce que esta idea “nos suena casi a

blasfemia”, cita ejemplos de otros autores o artistas que han sido apropiados por países extranjeros (los franceses, por ejemplo, declaran a Picasso un artista suyo). Recuerda las muchas narraciones que Hemingway escribió sobre España, los españoles, la guerra, las costumbres y fiestas del país, y concluye, otra vez con una pregunta: “¿no puede tener un hueco en el espacio literario de ese mismo mundo que él vivió y describió?” Pero esta idea sólo parece haber ganado apoyo en años recientes. En los años de este periodo, 1953-1961, cuando el autor todavía visitaba España y cuando publicó su última obra taurina, los críticos no estaban tan dispuestos a aceptar, sin titubeo, la visión personal que ofreció del país en ésta y otras obras suyas. Sólo en 1961, después de la muerte del norteamericano (y de acuerdo con la tradición tan extendida de hablar bien de las personas cuando ya han muerto), aparecieron los primeros comentarios en los que se decía que a Hemingway ya se le consideraba como a un español más.

Para los objetivos de esta tesis, sin embargo, la cuestión de si los críticos y lectores españoles consideraban o no a Hemingway como un escritor “propio” es lo de menos. El estudio de la recepción crítica de la obra de Hemingway revela que fue un escritor de interés en este periodo, especialmente tras el éxito de *The Old Man and the Sea* y la concesión del Nobel de 1954. Así, tres decenios después de que Hemingway publicara sus primeras narraciones, éstas llegaron a ser conocidas y estudiadas en España, país que tanto había influido en él. Como se ha venido señalando, la situación política y social de la España del medio siglo promovió que el público lector y los críticos estuvieran abiertos a su obra (especialmente a la novela del mar), tanto por su temática como por la forma en que estaba narrada. En la siguiente parte de este trabajo se demostrará que las circunstancias en que se hallaba la literatura española también eran propicias para la positiva recepción de la narrativa hemingwayana por parte de los jóvenes escritores de los años cincuenta.

IV

HEMINGWAY Y LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO

CAPÍTULO ONCE

**HEMINGWAY Y LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO:
CONSIDERACIONES PRELIMINARES**

*¿Qué lector, por muy desmemoriado que sea,
no ha visto al traspasar de las páginas de una
novela los gestos y palabras de otro?*

- CLAUDIO GUILLÉN, 1985

El estudio de la recepción de la obra literaria de Hemingway en España no termina con lo que los críticos opinaron acerca de su narrativa. Otro aspecto fundamental de este análisis es su recepción entre los escritores españoles, y la cuestión de si su obra determinó en alguna medida el desarrollo de la narrativa española del medio siglo. En este capítulo detallaré algunas de las analogías entre la Generación de los años cincuenta en España y la Generación Perdida norteamericana con el fin de entender cómo todos estos escritores partieron de unos supuestos históricos y literarios semejantes. Asimismo, señalaré el interés que varios autores españoles han manifestado tener por la obra de Hemingway, así como la opinión de algunos críticos a este respecto. También consideraré el concepto de las “influencias literarias” para, en el siguiente capítulo, terminar este estudio con una comparación de la obra del norteamericano con la de los autores españoles del medio siglo.

11.1. La novela norteamericana, Hemingway, y los escritores españoles

11.1.1. Dos generaciones perdidas

Como he venido señalando a lo largo de este trabajo, hay que tener en cuenta que, aunque había razones sobradas para que los españoles se interesaran por la obra de Hemingway en los años cincuenta, también es verdad que el interés por su narrativa estaba en parte relacionado con la curiosidad general que había entre el público español por la cultura norteamericana en los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial. La situación en España de aislamiento político, social y cultural desde la Guerra Civil sólo fomentó que, hacia la mitad del siglo, hubiera curiosidad entre los ciudadanos por noticias e información sobre el exterior. Como comenté en el capítulo cinco, esta situación política también influyó en el desarrollo de la novela española. Los jóvenes escritores que empezaron a publicar sus primeras obras en los años cincuenta

rechazaron la ideología franquista en la que habían sido educados y quisieron, en sus obras, describir las miserias, falsedades, injusticias y problemas que observaban en la sociedad española de posguerra. Buscaron en la literatura extranjera nuevas posibilidades para la narrativa española, como señala el crítico Ignacio Soldevila, “Es significativo que, en el contexto sociohistórico español de entonces, el término tradición estuviera tan ligado a las actitudes reaccionarias en política y en ética, que los jóvenes escritores de ideología progresista desconfiaban, reacciones alérgicas incluidas, ante cualquier movimiento literario que no tuviera sus credenciales fuera de España” (1980: 229). Si bien su declaración es en cierta medida exagerada (Baroja, por ejemplo, fue un autor admirado por muchos escritores de esa generación), también es verdad que los escritores eran conscientes de la necesidad de renovar la literatura española. Para ello, se distanciaron de la narrativa de los años cuarenta, y buscaron soluciones a sus preocupaciones sociales y literarias en la literatura extranjera.

Aunque tanto la novela francesa e italiana como la norteamericana fueron admiradas por los jóvenes escritores del medio siglo, hay varias razones por las cuales la narrativa de la Generación Perdida les resultó especialmente atractiva e incluso útil a la hora de escribir sobre sus propios temas. Como los autores norteamericanos que empezaron a escribir después de la Primera Guerra Mundial, los españoles también escribieron en una época de posguerra, después de haber vivido, de cerca, los horrores de la contienda. Decepcionados como aquéllos por los valores vacuos propagados en el país y desengañados con la realidad que los rodeaba, intentaron descubrir una manera efectiva de expresar su visión de la sociedad a través de sus escritos. Tanto en la obra de los norteamericanos como en la de los jóvenes españoles, la guerra aparece como tema, aunque a veces es tan sólo un recuerdo lejano o una referencia histórica, su presencia se hace patente en las vidas de los personajes o en las circunstancias en que

viven. Como atestigua Ana María Matute, la guerra y sus consecuencias influyeron en sus vidas y sus obras:

...no nos libera nuestra obra de aquel drama, ni de la inolvidable experiencia que supone crecer en un paisaje de muros desconchados —viejos valores cuarteándose, conceptos altisonantes, que se apolillaban, como raídos tapices, a nuestro alrededor; vestigios de un antiguo esplendor condenado a desaparecer—. Entre la ruina de las viejas enseñanzas, entre bombardeados muros, los que luego fuimos escritores, difícilmente nos desprenderemos de ese recuerdo. Ello, sospecho, nos condujo —con formas distintas, distintas personalidades, distinta sensibilidad— a una misma actitud, ante la vida y ante la literatura (12-13).

Si bien estos autores vivieron la guerra de niños mientras que varios de los de la Generación Perdida participaron directamente en la Primera Guerra Mundial (Hemingway, Dos Passos), la consecuencia de la experiencia es la misma: la pérdida de la inocencia y la repentina y violenta conciencia de vivir en un mundo diferente al que les habían enseñado. Como los norteamericanos, los españoles querían escribir relatos realistas, con un lenguaje concreto, claro y exacto, y con personajes del pueblo, de la vida cotidiana. Como aquéllos, muchos de los jóvenes autores españoles también eran autodidactos, sin carrera universitaria ni formación en el oficio de escribir. La situación política de España y Europa y la juventud de los miembros de la generación de los años cincuenta no permitió que, como los estadounidenses, se autoexiliaran a un país extranjero desde el cual pudieran contemplar el suyo con ojos lejanos y críticos. No obstante esta diferencia, no me parece incorrecto la denominación de “generación perdida” que algunos críticos han utilizado para hablar del grupo de escritores compuesto por Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús López Pacheco o Juan Goytisolo.²¹¹ Perdidos dentro de su propio país, desvinculados de y disconformes ante

²¹¹ Hay que notar, además, que algunos acabaron autoexiliándose, entre otros, Goytisolo y López Pacheco. Robbin Fiddian habla de la desvinculación de estos escritores tanto de su pasado como de la cultura franquista imperante, y afirma: “They were conscious of forming a lost generation, divorced from

la situación política y social de la España franquista, utilizaron la ficción como una manera de expresar sus inquietudes, sus preocupaciones, su inconformidad y su desilusión con las circunstancias de su país.

Varios escritores y críticos del medio siglo han comentado su preferencia, en ciertos aspectos, por la narrativa norteamericana sobre la europea de ese momento. En su libro de ensayos publicado en 1959, *Problemas de la novela*, Juan Goytisolo compara las narrativas francesa y norteamericana, y se inclina por ésta. Destaca que son totalmente opuestas: mientras que la narrativa francesa es psicológica y burguesa, con personajes educados y cultos, la estadounidense está llena de “gentes analfabetas [...] cuya lengua, preocupaciones y visión del mundo son de un peón, un segador o un mozo de cuadra” (1959: 49). Mientras que los autores franceses se esfuerzan en sus novelas por mostrar su inteligencia y así crean una obra intelectual, los norteamericanos, casi ninguno de ellos con estudios universitarios, se limitan a narrar lo que es objetivamente perceptible, y así su novela es “inteligente”, si bien no intelectual. En otro ensayo señala que la técnica objetiva y los temas de los escritores norteamericanos no son nuevos, sino que forman parte de la tradición literaria de muchos países. En España se remonta hasta la novela picaresca, pues aquellos autores también escribieron sobre la realidad tal cual era, con un lenguaje directo y exacto. Concluye Goytisolo: “Escritores del siglo XX, humildemente debemos esforzarnos en imitarlos” (1959: 106). Según el novelista, por tanto, ese tipo de novela, bien sea la norteamericana o la picaresca, era el más adecuado para los propósitos estéticos y sociales de la novela española de la mitad del siglo.

Otros autores también mencionaron, en entrevistas o artículos publicados, la importancia que la novela norteamericana tenía para ellos en esa época en que

a cultural tradition and heritage” (“Eran conscientes de formar una generación perdida, divorciada de una tradición y patrimonio cultural”, 1979: 31).

empezaron a escribir sus primeros relatos. El escritor Juan García Hortelano afirmó que la técnica que él y sus compañeros desarrollaron en los años cincuenta no era la del “objetivismo francés” sino que provenía de “la novela social-realista de la ‘gran generación’ norteamericana”, y precisa entre paréntesis, “Dos Passos, Hemingway, Scott Fitzgerald” (1961: 4). Antonio Ferres, a su vez, atestigua que la novela norteamericana les parecía, a los escritores de entonces, “muy viva, menos intelectualista y más acorde con un país como el nuestro, un poco separado del contexto europeo” (Martínez Cachero, 1997: 182). Josefina Aldecoa ha manifestado que los narradores norteamericanos eran “nuestros padres en el sentido histórico y literario también”, y afirma que les atraían el sentido existencialista de su obra, y el deseo patente de “dejar atrás los viejos valores”.²¹² El escritor Ángel María de Lera, asimismo, sostiene que novelistas como Hemingway y sus compatriotas liberaron a la novela “de barroquismos, discursivismos y retórica, podándola además de simbolismos, en beneficio de la narración en sí. La ha humanizado, en una palabra” (Marra-López, 1961a: 4).

Está claro, en fin, que la novela de la Generación Perdida norteamericana estaba muy presente en la España del medio siglo, que fue leída asiduamente por los escritores de entonces y, como consecuencia, contribuyó de alguna manera a la dirección que la narrativa española tomó en ese periodo. Muchos críticos han comentado brevemente la aportación de la novelística estadounidense a la española, pero pocos se han detenido a estudiar la contribución de autores concretos. No obstante, Ernest Hemingway ha sido reconocido por varios críticos como el más famoso y conocido de su generación. En palabras del crítico Gonzalo Sobejano: “Escueta consignación de lo hablado, contención emotiva y diafanidad para presentar el comportamiento externo sin arrogancias

²¹² Los comentarios de Josefina Aldecoa proceden de una entrevista con la escritora, realizada el día 30 de octubre de 2001.

psicológicas, aprenden estos novelistas de varios norteamericanos, entre quienes el más conocido hubo de ser, aunque no el único, Hemingway” (1975: 538). En el resto de este trabajo me centraré en la relación literaria entre Hemingway y los narradores de la Generación del Medio Siglo, generación que, perdida o no, se asemeja en mucho a los escritores del otro lado del Atlántico que, unos decenios antes, Gertrude Stein había calificado de *lost generation*.

11.1.2. Testimonios del medio siglo

Aunque la fama internacional de Hemingway tras el otorgamiento del Nobel sin duda ayudó a que el público español se interesara por su obra, parece que los escritores de la Generación del Medio Siglo ya llevaban unos años leyendo sus relatos cuando el autor ganó los premios literarios y volvió a viajar por España. Josefina Aldecoa, por ejemplo, no recuerda exactamente cuándo ella y sus compañeros empezaron a leer a Hemingway, pero está segura de que, cuando apareció *The Old Man and the Sea* en España en 1953, ya habían leído otras obras suyas que se podían encontrar en ediciones españolas o extranjeras. Si bien la autora no identifica una narración concreta de Hemingway que fuera la más admirada por ella y sus amigos escritores, sí recuerda con especial entusiasmo *The Old Man and the Sea* y sus cuentos, los cuales calificó de “magistrales”.²¹³

Ese interés que Josefina Aldecoa recuerda haber tenido en los años cincuenta por la obra de Hemingway se confirma en las revistas literarias de esos mismos años, en las cuales varios escritores manifestaron su admiración por la narrativa de Hemingway. Esta misma escritora dijo, en una entrevista publicada en *La Estafeta Literaria* en 1958, que Hemingway fue uno de los autores que leía entonces: “Ahora tengo una especial

²¹³ La escritora también recuerda que, cuando *The Old Man and the Sea* se publicó en 1952 en la versión norteamericana de *Life*, ella tradujo en voz alta la novela para sus amigos, que estaban ansiosos por conocer la última publicación de Hemingway.

debilidad por Hemingway”, declaró (Jiménez, 1958a: 5). Su amiga la escritora Carmen Martín Gaité también afirmó, tras ganar el premio Nadal de 1958, que en ese momento leía a “...Truman Capote, Hemingway” (Medina, 1959: 2). Asimismo, en una entrevista Rodrigo Rubio incluyó a Hemingway, Saroyan y Steinbeck entre los novelistas extranjeros que admiraba, y añadió: “Hemingway tiene relatos únicos, donde brilla su estilo inconfundible” (Sureda y Coll, 1961: 6). Ramón Nieto, por su parte, contestó a la pregunta de qué autores estimaba y valoraba: “los que me han entusiasmado y recuerdo con emoción a través de distintas etapas: Mann, Kafka, Faulkner, Camus, Pratolini, Hemingway y, ahora Dos Passos” (Jiménez, 1958b: 4). Este mismo escritor recuerda, en una entrevista con María-Elena Bravo, que “En casa de Aldecoa hablábamos con frecuencia de Faulkner y de Hemingway, que eran los favoritos entre los norteamericanos” (Bravo, 1985: 126). Otro escritor, Rodrigo Royo, publicó una entrevista con Hemingway en 1956 y en ella expresó su gratitud hacia el autor: “...usted nos ha enseñado a todos a escribir novelas y ha curado a muchos literatos de la manía de ‘hacer literatura’” (Royo, 1956). En entrevistas y artículos publicados a lo largo de los años cincuenta, muchos escritores incluían a Hemingway entre sus autores preferidos o entre los que creían que habían influido en su obra. Se pueden reseñar, además de las de los escritores citados, declaraciones de Jesús Fernández Santos, Tomás Salvador, Armando López Salinas, José Vidal Cadellans, Luis Goytisolo, e incluso de autores de más edad, como Rafael García Serrano y Emilio Romero.

De ahí no es sorprendente que varios críticos de los años cincuenta y de años recientes hayan hablado de la influencia que la obra hemingwayana ejerció en la de los jóvenes escritores, especialmente en cuanto a los aspectos técnicos y estilísticos, aunque también en cuanto a la temática. El que Hemingway fuera uno de los autores que estos novelistas leyeron en sus años de formación es un hecho fundamental. Es decir, los

años en que ellos comenzaron a considerar los temas que querían desarrollar en su obra y en la forma en que querían hacerlo, fueron los mismos años en los que la narrativa de Hemingway empezaba a estar más disponible en España, y en los que se publicaron estudios críticos, generalmente elogiosos, sobre ella. Estos acontecimientos tuvieron sus repercusiones en la narrativa española de entonces.

Evidencia de ello es el cambio de opinión que el crítico Francisco Ynduráin tuvo, entre 1953 y 1961, acerca de las influencias en la novela española. En una entrevista publicada en 1953, afirmó que la literatura norteamericana, en general, había tenido “muy poca” influencia en la española (Sampelayo, 1953: 17). Su aserción no es de extrañar, puesto que los autores estadounidenses traducidos en el primer decenio de la posguerra no eran los mejores, sino los menos ofensivos para el Régimen.²¹⁴ No obstante, ocho años más tarde, en 1961, cuando ya se habían publicado en España varias obras de Hemingway y de sus contemporáneos, en otra entrevista Ynduráin declara lo contrario. Preguntado de nuevo si la narrativa estadounidense había influido en la española, contesta que sí, “en cuanto a la técnica de novelar”, y más adelante continúa: “es posible, en efecto, que haya influencia en los escritores jóvenes, sobre todo de Hemingway y de su forma descarnada” (1961: 8). Reconoce la dificultad de definir influencias, pero apunta a que *El Jarama* tiene una técnica muy parecida a la de Baroja y Hemingway. En ella se observa “la herencia de Baroja pasando por la técnica más apretada, a la manera de Hemingway”. Rafael Cotta, el entrevistador, concluye su artículo con un resumen de lo dicho por Ynduráin, esto es, que el realismo de la novela española contemporánea era “hijo de Hemingway y nieto de Baroja” (1961: 23).

El cambio de opinión de Ynduráin en cuanto a la influencia de la narrativa estadounidense en la española entre 1953 y 1961 es revelador. Ilustra que, mientras que

²¹⁴ Recuérdese que, en 1953, sólo *Torrentes de primavera* y *Fiesta* habían sido publicados en España (en 1946 y 1948, respectivamente), y que casi no recibieron atención en las revistas literarias de entonces.

a principios de los años cincuenta la novela norteamericana no había calado todavía en los autores españoles, ocho años más tarde su influencia, especialmente la de Hemingway, fue patente. Este cambio se debe a por lo menos dos factores: uno, a la positiva recepción de la obra literaria de Hemingway y de otros escritores norteamericanos a lo largo de aquellos años y, dos, a la nueva dirección que tomó la novela española en ese mismo periodo. No es atrevido sugerir que los dos factores están relacionados.

Varios otros críticos también reconocieron la importante contribución de la obra de Hemingway a la narrativa española, especialmente después de la muerte del premio Nobel. En ese momento, Rafael Vázquez-Zamora comentó que el estilo de Hemingway “posee peculiaridades que han sido imitadas en todas las literaturas europeas, y no menos en España” (1961a: 20). El escritor exiliado Salvador de Madariaga también reconoció, en la revista *Saturday Review*, la deuda que los jóvenes autores españoles tenían con el norteamericano: “...Hemingway’s manner of writing, his direct, simple, yet forceful prose, his straightforward approach to life even at its most awkward, his boldness in tackling even the unpleasant, though by no means seeking it out, have exerted an undoubted influence on the new generation of Spanish novelists” (1961: 18).²¹⁵ Incluso Eugenia Serrano, en su amargo artículo en el que lamentó el limitado conocimiento que Hemingway tenía de España, reconoció que el novelista había enseñado a los escritores que España tenía “tipos, temas y paisajes estupendos” sobre los que se podía y se debía escribir (1961a: 3).

El que más ha hecho hincapié en la influencia que Hemingway ejerció sobre los narradores españoles de ese momento ha sido, quizá, José Luis Castillo-Puche. Al

²¹⁵ “La forma de escribir de Hemingway, su prosa directa, sencilla y enérgica, su recto acercamiento a la vida incluso en sus momentos más difíciles, su audacia para tratar hasta lo más desagradable, aunque de ninguna manera lo buscara, han ejercido una indudable influencia en la nueva generación de novelistas españoles”.

morir Hemingway este novelista aseguró que tenía en España “más deudores de los que aparecen”, y aclaró más adelante, “sobre todo en el cuento” (1961: 16-17). En otros artículos anteriores también sugirió esa “deuda” que los escritores españoles tenían con Hemingway, además de describir el interés que tenían por la obra del Nobel. Por ejemplo, en 1956, Castillo-Puche relató que Hemingway le había enseñado, en una visita reciente, “un montón de obras que le han llegado dedicadas desde las partes más diversas de España” (1956b: 1). Esta afirmación es significativa: señala no tanto la curiosidad de Hemingway por la literatura española de la época, sino más bien el interés que los autores españoles (no especifica cuales) tenían en que el autor norteamericano conociera su obra. Quizá les motivó el interés que Hemingway había manifestado tener por la literatura española contemporánea en una entrevista publicada por Rodrigo Royo el mes anterior, o las generosas y elogiosas palabras que había dedicado a Baroja unos días antes de que Castillo-Puche publicara este artículo. En cualquier caso, el dato muestra que varios escritores españoles valoraban la opinión de Hemingway, y seguramente esperaban recibir algún comentario suyo acerca de lo que estaban publicando en aquellos años. Al morir el norteamericano en 1961, Castillo-Puche también afirmó que tenía en sus estanterías libros dedicados de sus “recientes amigos”, y nombra a Rafael García Serrano (*La fiel infantería*), Camilo José Cela (*Viaje a la Alcarria*), y Julián Marías (*Los Estados Unidos en escorzo*). No se sabe si leyó o no las obras que le enviaron pero, independientemente de ello, estos detalles muestran que, a pesar de algún resentimiento evidente en escritores como José María Gironella o Eugenia Serrano, había cierto respeto mutuo entre un número considerable de escritores españoles (de todas las edades) y el premio Nobel de 1954.

No obstante, en su libro de 1992, *Hemingway. Algunas claves de su vida y de su obra*, Castillo-Puche declaró que, en realidad, a Hemingway no le interesaba la

literatura española contemporánea. Es más, asegura que este hecho provocó que los escritores acabaran rechazándole, como se verá en la siguiente anécdota. El novelista español narra que después del entierro de Baroja varios escritores se acercaron para conocer a Hemingway, entre ellos estaban Camilo José Cela, Julián Marías, Dionisio Ridruejo, Gaspar Gómez de la Serna, Ignacio Aldecoa, Luis Sastre, etc.:

Algunos trataron de concertar una especie de reunión o tertulia y de hecho me encargaron a mí para que la organizase, cosa que hubiera hecho encantado, ya que me hubiera gustado que mis compañeros tuvieran una ocasión de conocer mejor a Ernesto. Él decía que sí; pero en cuanto nos encontramos solos en el coche me dijo que nada de reuniones. Que acaso no le importaría hablar con algunos escritores jóvenes, pero nada de monstruos sagrados, de académicos o críticos pedantes. Yo sabía que no aceptaría nada de eso, porque lo conocía bien. Efectivamente, cuantas veces intenté sacar la conversación, me paró en seco. De reuniones con escritores, nada (1992: 130).

Para los escritores de entonces era evidente que Hemingway, siempre dispuesto a hablar con toreros, a ser fotografiado en cosos taurinos y a cruzar todo el país para ver una faena de Antonio Ordóñez, no parecía tener ningún interés en participar en actos literarios, ni en conocer mejor la literatura española del momento. Su presencia en el entierro de Baroja fue el único “acto literario” (si se le puede llamar así) en el que participó. Aunque en un momento los escritores españoles parecieron apreciar el gesto solidario y respetuoso de Hemingway hacia uno de los maestros de las letras españolas y se animaron a conocerle, la negativa del autor a quedar con ellos en éste o en otro momento no debió de ser bien recibida. Según Castillo-Puche, la fama aventurera de Hemingway y la indiferencia que éste mostró hacia los autores que buscaban su ayuda y su amistad tuvieron sus consecuencias:

...había cierta resistencia a tomar muy en serio a Hemingway, sin duda por el fardo de su vagabundaje y la aureola de personaje fabuloso [...] Sin embargo, se le leía, se le imitaba, pero se callaba esta influencia y se rechazaba su magisterio,

mientras se aceptaba y se proclamaba el de Faulkner. Había en esto un disimulo grande, porque de hecho la prosa de Hemingway ejercía gran sugestión sobre algunos de nuestros novelistas jóvenes, aunque esta sugestión les parecía inconfesable (1992: 122-123).

Esta declaración de Castillo-Puche merece una reflexión. Los artículos críticos que se publicaron en los años cincuenta muestran que había interés por su obra, y que ese interés fue declarado y reconocido, no sólo por los críticos sino también por escritores jóvenes como Ignacio Aldecoa, Tomás Salvador y Rodrigo Royo, o de la generación anterior, como Camilo José Cela y Rafael García Serrano, que también publicaron artículos acerca de su obra. Aunque es posible e incluso, en cierto modo, lógico, que los autores se sintieran disgustados o resentidos con Hemingway por su desinterés por la narrativa española contemporánea, también hay que diferenciar las opiniones que se tenían acerca de su persona de las que se tenían acerca de su obra. Tomás Salvador, por ejemplo, escribió un artículo en 1960 en el que criticó *The Dangerous Summer* y el conocimiento que Hemingway tenía de España. Pero en 1961, tras la muerte del norteamericano, el novelista catalán alabó su obra e incluso sugirió que había sido maestro para él y sus compañeros. Por su parte, Jorge Cela Trulock declaró, en el libro *Faulkner en España*, que, a diferencia del escritor sureño, la persona de Hemingway destacaba por encima de su obra: “De Hemingway yo elegiría *El viejo y el mar*, pero en general su obra es un poco novela de aventuras; él era más importante como persona que como escritor” (1985: 128-129). Aunque la imagen del Hemingway aventurero predominaba e incluso podía llegar a cansar a los escritores, muchos de ellos escritores consideraban que su obra todavía merecía su elogio.

La escritora Josefina Aldecoa no está de acuerdo con la opinión de Castillo-Puche. Dice que Hemingway fue muy popular en los años cincuenta, y que su obra “interesaba muchísimo”. Mantiene que sólo empezaron a conocer al escritor sureño en

los años sesenta y setenta, cuando el estilo de Hemingway y su forma de narrar ya estaban pasados de moda. Afirma, además, que al escritor de Illinois no se le imitaba, “la imitación de Hemingway se queda en nada. Era inimitable porque era tan perfecto su estilo...”. Lo que interesaba de Hemingway, según Josefina Aldecoa, era su sentido de la vida, su deseo de vivir intensamente. También les atraían los temas de la destrucción del hombre y de la sociedad, y el de la lucha del hombre contra un obstáculo. Los escritores de entonces se identificaban con sus temas y admiraban su estilo, pero Josefina Aldecoa no cree que haya habido una influencia directa de la obra de Hemingway en la literatura española del medio siglo.

El escritor José María Guelbenzu, demasiado joven para ser miembro de la misma generación que Josefina Aldecoa pero conocedor de la situación de la novela española en aquel entonces, cree que la afirmación de Castillo-Puche tiene cierto sentido, ya que la actuación de Hemingway en España (su afición por los toros, su indiferencia ante la situación política del país) iba en contra de los intereses de los jóvenes escritores.²¹⁶ También cree que Faulkner fue un escritor más interesante para los autores españoles, por lo menos en los años sesenta. En el libro de María Elena Bravo, *Faulkner en España*, Guelbenzu manifestó que, alrededor de 1964, todo el mundo hablaba del escritor sureño (1985: 214). Aunque el novelista español no participó en las conversaciones literarias de principios de los años cincuenta, duda que haya habido un momento en el que todos hablaran de Hemingway: “como se ha hablado de Faulkner, no”, declara. Pero, a pesar de esto, Guelbenzu cree que el estilo de Hemingway fue muy interesante para los miembros de la generación de los años cincuenta: “estoy convencido de que estos escritores no querían escribir como Faulkner, sino como Hemingway. Hemingway conseguía contar cosas de gran trascendencia.

²¹⁶ Los comentarios de José María Guelbenzu proceden de una entrevista con el autor, realizada el día 25 de junio de 2002.

Faulkner es algo barroco, mientras que Hemingway conseguía narrar de forma sencilla, pero tocaba un nervio”. Guelbenzu también advierte que en España se ha tenido la idea de que Hemingway era un escritor de fácil lectura, y que era fácil escribir como él. Pero cree que los escritores del medio siglo se dieron cuenta de que no lo era, y la maestría con que Hemingway escribía les fascinaba. No obstante, Guelbenzu no cree que haya habido una influencia directa de su estilo en la literatura española, simplemente porque la narrativa de Hemingway no era muy asequible en inglés, y las traducciones eran tan malas que se perdía el buen estilo del autor. Pero sí afirma que hubo una especie de influencia “oculta” o “difusa”, pues estos autores se animaron a escribir con su misma precisión. Los temas de Hemingway, además, eran muy atractivos para ellos. Destaca sobre todo el tema del gran perdedor (*loser*), puesto que, según el escritor, no hay un perdedor en la tradición literaria española, y ni siquiera en la picaresca. En las obras de Ignacio Aldecoa o Jesús Fernández Santos aparece ya la figura de un perdedor, un personaje con mala suerte que busca, con toda su fuerza y voluntad, una manera de salir hacia adelante. Guelbenzu cree que es posible que algunos de esos personajes estuvieran inspirados en los de Hemingway.

Por su parte, para el novelista Luis Goytisolo, Hemingway sin duda influyó en su generación y cree que fue uno de los escritores que más lo hizo.²¹⁷ Su influencia fue sobre todo estilística, y de esta forma fue “buena” porque dio al escritor joven una especie de “enseñanza básica” que le permitió después desarrollar su propio estilo e ideas. Cree, al contrario, que la influencia de autores como Faulkner o Joyce era “nefasta porque era tan fuerte”, marcaba la obra de un joven autor demasiado, y así era difícil que éste se librara de ella para desarrollar creaciones originales. Para Goytisolo, la influencia de Hemingway y la de Faulkner era muy diferente: mientras que la de

²¹⁷ Los comentarios de Luis Goytisolo proceden de una entrevista con el autor, realizada el día 11 de enero de 2003.

aquél es estilística, y por eso “menos perceptible, pero buena”, la de éste es “de un mundo, el mundo faulkneriano”, y más difícil de asumir. Cree que la influencia de Hemingway en Sánchez Ferlosio es “patente”, y también apreciable en las primeras obras de Juan García Hortelano y algunas novelas de Juan Goytisolo, nombra específicamente *La isla*. En cuanto a su propia obra, cree que Hemingway le influyó en un principio, pero después buscó su propia voz. La influencia de Hemingway, dice, se observa mucho más claramente en las obras publicadas en el decenio de los años cincuenta que en los libros escritos en los decenios posteriores, cuando la obra de Faulkner tuvo más repercusión.

Evidentemente, no todos los escritores españoles estaban entusiasmados con la novela de Hemingway. Ya se ha comentado la negativa opinión que la autora Eugenia Serrano tenía de Hemingway, opinión sin duda influida por la novela *For Whom the Bell Tolls* y la continua presencia del autor en los ruidos taurinos. Al escritor José María Gironella tampoco le agradó esta novela de Hemingway, y su propia trilogía sobre la Guerra Civil es, en parte, una reacción a la obra del norteamericano y a la de otros extranjeros que también escribieron sobre la contienda española. En un artículo de 1952, Gironella animó a sus compañeros de oficio a corregir la “deformación” y “desconocimiento” que había en el extranjero sobre España en general y sobre la guerra en particular. Nombra a Hemingway, Koestler, Malraux y Bernanos, y declara:

A los cuatro autores —que Dios me asista— intento replicar con mi anunciada trilogía —antes, durante, después—. El aspecto político es lo que menos me importa [...] Lo que duele es que se falsee la arquitectura espiritual del hombre español [...] que nos carguen defectos ¡y cualidades! que no son nuestras, que no se estudie el problema en su totalidad, que se altere la realidad de la vida en nuestros pueblos, en nuestras capitales de provincia, en nuestras ciudades. Lo que molesta es la omisión y la mentira (1952: 10).

La trilogía de *Los cipreses creen en Dios* aparece, de esta forma, casi como el resultado de la recepción negativa de la obra de Hemingway y de los demás autores citados por Gironella. No deja de ser curioso que la novela del escritor catalán fuera alabada por Hemingway en por lo menos dos ocasiones, concretamente en dos entrevistas realizadas en 1956. Al preguntarle por su conocimiento acerca de la literatura española, el norteamericano citó primero la novela de Gironella, y aseguró que tenía muy buena crítica en Estados Unidos y que también merecía su respeto: “A mí me ha gustado la forma como trata el tema de Gerona”, opinó (Royo, 1956; Borau Moradell, 1956: 9).

José María Caballero Bonald, por su parte, tampoco tenía una positiva opinión de Hemingway en aquellos años. En sus memorias, recuerda con cierta amargura la figura de Hemingway en la España de posguerra, y también revela que no valora demasiado su obra:

Hasta cierto punto, Hemingway fue el Prosper Mérimée de mediados del siglo XX, sólo que en versión gringa, con todos sus defectuosos lugares comunes y sus ringorrangos sentimentales. El pintoresquismo machaconamente vacío del autor de *Por quién doblan las campanas*, esa mezcla de aventurero nato, de animador del fin de las ideologías y de yanqui de excursión por países exóticos, se alió a un estilo generalmente esquemático y propenso a la trivialidad que sólo adquiere una pujanza convincente en *El viejo y el mar...* (2001: 133).

No obstante estas opiniones negativas, los testimonios de muchos otros escritores y críticos españoles indican que la obra de Hemingway no pasó inadvertida para los nuevos narradores de los años cincuenta. En la actualidad, algunos críticos también han identificado a Hemingway como un precursor de las técnicas y temas narrativos de estos escritores del medio siglo. María Dolores de Asís Garrote, por ejemplo, destaca tanto el estilo como los temas y personajes de la obra del Nobel como importantes aportaciones a la literatura española: “Hemingway, en la admirable

sobriedad de su estilo, en la simplicidad de su arte, lleva a sus libros un sentimiento poderoso de la decadencia de la sociedad moderna, de su absurdo y falta de significado [...] Los personajes de sus libros son gentes primarias que tienen una relación directa con la vida, ‘piensan con su estómago’ y a la vez poseen un agudo sentido de la muerte” (1996: 31). No obstante, los críticos no suelen hacer más que referencias fugaces y generales a la contribución de la narrativa norteamericana a la española, y faltan estudios que indaguen en la cuestión. La palabra “influencia” es, además, no sólo equívoca y problemática, sino también muy controvertida y discutida en el campo de la literatura comparada. Por ello, antes de comparar la obra de Hemingway con la de algunos escritores españoles del medio siglo, conviene considerar brevemente éste y otros términos que van a ayudar a describir y a entender la relación que sin duda hay entre la narrativa del norteamericano y la de su país preferido.

11.2. Acerca de la influencia

El concepto de influencia literaria presenta varios problemas y ambigüedades que los teóricos de la literatura comparada han discutido a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. El campo de referencia aparentemente ilimitado en los estudios de influencia y la tendencia a denominar cualquier paralelismo o coincidencia entre una obra anterior y otra posterior como “influencia” son sólo algunos de los problemas que surgen al intentar identificar cómo un autor ha sido recibido o influido por otro.²¹⁸ Como Claudio Guillén ha ilustrado en sus estudios, hay una ambigüedad inherente en frases como “Hemingway influyó en Ignacio Aldecoa”, pues no está claro si se refiere a una influencia o afinidad biográfica, ideológica, literaria, o todas ellas a la vez. La frase “*The Old Man and the Sea* influyó en *Gran Sol*” tampoco explica de qué manera están

²¹⁸ Claudio Guillén (1971 y 1985), José Enrique Martínez Fernández (2001) y Marisol Morales Ladrón (1999) describen bien las diferentes opiniones acerca de los estudios de influencia en sus respectivos estudios.

relacionadas las dos obras, si en su forma, temática, tipos de personajes, o en sus ideas y reflexiones más abstractas y profundas, subyacentes a la trama narrada.

El afán de buscar las fuentes de un autor o de establecer relaciones causales entre una obra y otra han llevado a algunos comparatistas a dar una importancia exagerada a las influencias, lo cual les ha impedido identificar otros elementos históricos, culturales y literarios que también explican parecidos entre obras procedentes de autores de diferentes países. En este sentido es significativa la distinción que Guillén y otros han señalado entre los términos influencia y convención literaria. Cuando una influencia particular se disemina y llega a ser de uso común, es decir, parte de “the common air that writers breathe at the same moment”, es ya una convención literaria: “what is at stake is not the unusual trait, the single impact, the inventive individual, or the concrete shape of a historical process, but a collective usage” (Guillén, 1971: 60).²¹⁹ Parece evidente que el uso de una técnica objetiva en el relato español del medio siglo fue una convención literaria más que el resultado de una influencia directa de un autor (como Hemingway, Hammet, Dos Passos o Steinbeck) en cada escritor individual que empleó esa técnica. Dicha técnica empezó a ser utilizada por algunos autores españoles de los años cuarenta, y los jóvenes escritores de los años cincuenta siguieron experimentando con ella. Si bien pudieron haber aprendido del excelente ejemplo de la obra (especialmente los cuentos) de Hemingway, hay que reconocer que en los años cincuenta la técnica objetiva fue ya un recurso común no sólo en la narrativa de España y Estados Unidos, sino también en la de muchos países europeos.

Aunque los teóricos de la literatura comparada critican e intentan revisar el concepto de influencia y su aplicación metodológica, también reconocen que las influencias inevitablemente existen, y por eso buscan mejores términos y métodos para

²¹⁹ “...el aire que en común los escritores respiran en el mismo momento”; “...lo que está en juego no es el rasgo inusual, el impacto singular, el individuo inventivo, o la forma concreta de un proceso histórico, sino un uso colectivo”

identificarlas y analizarlas. En recientes años, el concepto de “intertextualidad” ha ayudado a esclarecer algunas de las imprecisiones inherentes a los estudios de influencias, aunque su uso extensivo también ha generado confusión a la hora de definir el término. Así no es exagerado el comentario de Heinrich F. Plett en la introducción al estudio de este concepto: “Currently, ‘intertextuality’ is a fashionable term, but almost everybody who uses it understands it somewhat differently” (1991: 3).²²⁰ Como es bien sabido, intertextualidad se refiere, en términos generales, a la presencia en un texto de otros textos anteriores a él: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto...” (Kristeva citada en Guillén, 1985: 311). Desde que Julia Kristeva propuso el concepto en 1967, los teóricos han intentado precisar y delimitar su definición, y desarrollar un método efectivo de análisis. De los muchos estudios que se han dedicado a este tema en los últimos treinta o cuarenta años, se puede resumir que hay dos conceptos básicos de la intertextualidad, uno amplio y otro restringido. El primero mantiene la definición más abierta de Kristeva y Roland Barthes, que considera “el texto como cruce de textos, como escritura traspasada por otros textos”. El segundo, en cambio, especifica más ese cruce y “habla de citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, de un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos en otro texto nuevo del que forman parte” (Martínez Fernández, 2001: 63). Es evidente que, como método de análisis, el concepto restringido resulta más útil a la hora de analizar el intertexto, pues la primera y más amplia definición es una teoría del texto más que un método de investigación.

Estudios recientes, como el de José Enrique Martínez Fernández (*La intertextualidad literaria*, 2001), han contribuido a definir y concretar el significado y la

²²⁰ “Actualmente, ‘intertextualidad’ es un término de moda, pero casi todos los que lo usan lo entienden de forma algo diferente”.

aplicación del concepto de intertextualidad, atendiéndose más bien a su sentido restringido. Pero para el estudio de la narrativa de Hemingway en España esa propuesta resulta, en muchos casos, demasiado restringida, ya que en las narraciones de los escritores españoles no se suelen descubrir citas o alusiones concretas (“marcadas”) a la obra del norteamericano. Por otra parte, sí se puede hablar de una relación intertextual entre la narrativa de Hemingway y la de los jóvenes autores de los años cincuenta en un sentido amplio como hizo, por ejemplo, Jovina Bobes Naves en su estudio comparativo de *La busca* de Baroja y *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán. En él declara, “serán los textos a que aludimos un caso de intertextos puesto que la lectura de uno nos trae a la memoria la del otro, pero sin pensar que uno tenga origen en el otro texto...” (1983: 96). Es decir, no identifica alusiones o referencias específicas que un texto hace a otro, sino que denomina a las semejanzas entre los dos “intertextualidad”, y busca coincidencias históricas o presupuestos literarios parecidos para explicar su relación. Si nos acogemos a esta definición, se puede hablar de una relación intertextual entre la obra de Hemingway y la de escritores como Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio o José Vidal Cadellans, ya que, si bien éstos no citan obras de Hemingway ni hacen claras alusiones a ellas, varios de sus relatos hacen recordar los del norteamericano. Pero hay que tener en cuenta que este concepto de intertextualidad es tan amplio que su uso puede llevar a ambigüedades parecidas a las que plagan los estudios de influencias.

El análisis comparativo de Hemingway y los autores españoles presenta, además, ciertas complicaciones, ya que las lecturas que el norteamericano hizo de escritores como Baroja, Blasco Ibáñez, Cervantes o Quevedo desde sus años de formación también “influyeron” en su obra. Es más, no sólo la literatura sino también la cultura y la lengua española han dejado su huella en su narrativa. Por una parte, Hemingway empleó palabras españolas en obras como *For Whom the Bell Tolls* o el

cuento “A Clean Well-Lighted Place” y, por otra, adaptó expresiones y formas del hablar español directamente al inglés.²²¹ Lo que en un autor español puede “sonar” a Hemingway, puede que en Hemingway “suene” a Baroja o a una expresión española. Así hay que tener mucho cuidado al considerar los parecidos entre la obra del norteamericano y la de estos escritores, pues “lo hemingwayano” es, en no pocos casos, de origen español.

Si bien es difícil definir con términos exactos de la teoría de la literatura qué fue lo que la narrativa de Hemingway dejó a la literatura española de posguerra, este trabajo ha descubierto ya algunos hechos claros acerca de esta relación. Se ha demostrado que la obra de Hemingway fue leída en esta época, comentada positivamente por los críticos literarios, y admirada por muchos escritores. Tanto su narrativa como su persona estuvieron presentes en la España del medio siglo, y esa presencia se hace notar en la literatura del momento. Lo que también parece claro es que no ha habido un escritor que se dejara influir totalmente por la obra de Hemingway; es decir, ninguno intentó imitar su estilo, su mundo, sus personajes, su temática. Mientras que se ha identificado una relación de influencia más clara y directa entre William Faulkner y Juan Benet, o James Joyce y Luis Martín-Santos, no se puede decir lo mismo de Hemingway. Soy de la opinión, no obstante, de Luis Goytisolo, quien afirmó que la influencia de la obra de Hemingway en su generación es menos perceptible, pero no por ello menos real. Los escritores aprendieron de él pero ese aprendizaje no les obligó a seguir en su sombra, sino que les permitió, en palabras de Goytisolo, “tomar la senda que cada uno quisiera”, para crear un estilo y temática propios.

²²¹ *For Whom the Bell Tolls* no sólo contiene muchas palabras españolas, sino que también el diálogo entre españoles está escrito en un inglés traducido literalmente del español. Hemingway imita el habla español de esta manera en muchos de sus relatos ambientados en el país. Véase el estudio de Milton M. Azevedo, “Shadows of a Literary Dialect” (2000), para una perspectiva interesante acerca del uso del español en *For Whom the Bell Tolls*.

El propósito de este estudio no es establecer una relación causa-efecto entre la obra de Hemingway y la de los escritores españoles, sino documentar y analizar la recepción de su narrativa en un periodo concreto, el cual más o menos corresponde al decenio de los años cincuenta. Como estudio de recepción, me interesa investigar la “recepción productiva” de la obra de Hemingway, es decir, considerar cómo la lectura de las obras del norteamericano pudo haber motivado o estimulado a los escritores españoles en la producción de sus propias narraciones. Como estudio que concierne a la literatura comparada, me interesan tanto las semejanzas como las diferencias entre la obra de Hemingway y la de los escritores españoles, ya que la comparación no tiene como objetivo el identificar al norteamericano como una fuente o influencia para aquéllos, sino analizar la relación que hay entre la obra de todos estos autores. Este tipo de estudio ayudará a que se comprenda mejor no sólo la obra de los escritores receptores, sino también la del autor leído. Mi propósito tampoco es discutir los problemas teóricos de la influencia, la intertextualidad, u otros términos de la literatura comparada. No obstante, me parecía necesario cierta reflexión sobre estos conceptos, puesto que han sido y siguen siendo objeto de crítica y revisión

A lo largo de esta tesis ha sido inevitable el uso de la palabra influencia que es un término muy usual para hablar de lo que en una obra “suena” o “recuerda” a un libro de diferente autor. Los críticos y los escritores lo utilizan muchas veces al hablar de la presencia de la narrativa de Hemingway en la literatura del medio siglo. En esta tesis se entiende que “influencia” quiere decir que Hemingway enseñó algo (estilístico, temático, estructural, etc.) a ciertos autores, y que esa enseñanza contribuyó a la creación de su obra. Sólo emplearé la palabra “intertextualidad” en los casos en que pueda aplicarse en su sentido restringido, es decir, cuando en el texto estudiado se puedan identificar alusiones a la obra de Hemingway. La dificultad de determinar lo

que es una “influencia” está perfectamente ilustrada en las diferentes declaraciones que los autores españoles han hecho en este trabajo: mientras que algunos afirman que la obra de Hemingway influyó en la de su generación, otros niegan esa influencia o creen que sólo influyó en algunos aspectos y no en otros. Cada uno entiende la influencia a su manera, con sus propios criterios y según su propia experiencia. El breve estudio comparativo del siguiente capítulo pretende aclarar algunas de las ambigüedades inherentes a esta cuestión. Antes de pasar a ese capítulo, no obstante, conviene repasar, en líneas generales, la narrativa del norteamericano y sus ideas con respecto al arte de escribir. Esta breve descripción no hace justicia a la obra de Hemingway, pero sí esboza lo esencial para poder relacionar su obra con la de los escritores españoles del medio siglo. La lista de bibliografía al final de este trabajo ofrece al lector una selección de estudios más amplios acerca de su arte narrativo.

11.3. Paréntesis sobre la narrativa de Hemingway

Hemingway concibió su deber como escritor como el de representar la verdad: “A writer’s job is to tell the truth”, declaró en varias ocasiones.²²² Para él, la literatura no era un vehículo para propagar programas políticos, defender ideologías o denunciar problemas sociales. El papel del escritor era otro: representar la realidad con autenticidad; llevar al lector a la escena de la acción para que viera y sintiera “cómo fue” (su famoso “the way it was”). Como afirmó en *Green Hills of Africa*, “Where we [writers] go, if we are any good, there you can go as we have been” (109).²²³ Es decir, si el autor escribe bien sobre lo que ha vivido, el lector irá a donde el escritor ha estado y vivirá la experiencia como él la había vivido, sólo que lo hará a través de la lectura. Para conseguir esta veracidad, Hemingway sólo escribió sobre lo que él había vivido de

²²² “El trabajo del escritor es contar la verdad”.

²²³ “Donde nosotros [los escritores] vamos, si escribimos bien, allí también puedes ir como nosotros hemos ido”.

primera mano. Consideró que, si pudiera identificar los hechos externos que producían emoción en el que observaba una acción o escena y si, a su vez, fuera capaz de describir esos hechos con fidelidad y verosimilitud, conseguiría producir en el lector una emoción verdadera acerca de la realidad descrita. Así, aunque no fue un escritor “social” en un sentido estricto, algunos críticos reconocen que su obra ponía de relieve la realidad — positiva, negativa, vulgar, bella, amarga— del siglo XX. Carlos Baker, por ejemplo, manifiesta: “If [...] one defines the artist’s social responsibility as the presentation of the reality of man’s experience, no artist of our time has been more responsible than Hemingway” (1973: 326-27).²²⁴

Esta convicción de contar la verdad y de describir con exactitud “cómo fue” le llevó a Hemingway a desarrollar y perfeccionar el estilo tan riguroso y preciso que caracteriza su prosa. En su forma de escribir también influyeron sus años de trabajo periodístico y su experiencia en la Primera Guerra Mundial. Como periodista aprendió a narrar lo esencial, a relatar sólo los hechos, a evitar los adjetivos innecesarios y las frases largas y, con esta exposición objetiva, provocar una sensación subjetiva en el lector ante la noticia descrita. Su experiencia como conductor de ambulancias en la Primera Guerra Mundial y la grave herida que recibió mientras estuvo en el frente le enseñaron que el mundo no estaba tan ordenado como parecía, y que la muerte estaba al acecho del hombre. También descubrió que los valores que desde pequeño había aprendido a respetar y defender perdieron todo sentido ante la cruda realidad del mundo que estaba empezando a conocer. Este descubrimiento marcó para siempre su forma de narrar. Reveladoras y significativas son las palabras de Frederic Henry, protagonista de *A Farewell to Arms*. Decepcionado con la guerra y los ideales que le habían llevado allí, reflexiona:

²²⁴ “Si [...] se define la responsabilidad social de un artista como la presentación de la realidad de la experiencia del hombre, ningún artista de nuestro tiempo ha sido más responsable que Hemingway”.

I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain. We had heard them, sometimes standing in the rain almost out of earshot so that only the shouted words came through, and had read them, on proclamations that were slapped up by billposters over other proclamations, now for a long time, and I had seen nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and the sacrifices were like the stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it. There were many words that you could not stand to hear and finally only the names of places had dignity. Certain numbers were the same way and certain dates and these with the names of the places were all you could say and have them mean anything. Abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates (184-185).²²⁵

De ahí el afán de Hemingway de usar un estilo directo y sencillo, de llamar las cosas por sus nombres exactos, de evitar reflexiones y palabras abstractas y de ceñirse a hablar sólo de lo externamente visible. De ahí su preferencia por el sustantivo, por frases cortas y precisas, y por descripciones rigurosas. Estas experiencias y la ayuda de autores ya consagrados como Gertrude Stein, Ezra Pound y Sherwood Anderson, además de su propio genio, contribuyeron a que desarrollara un estilo en el que predominaba la sencillez y el uso sobrio de palabras concretas, exactas, minuciosas. En sus narraciones Hemingway se limitó a relatar los hechos observables y dejarlos allí, sin adjetivación ni interpretación, para que el lector asimilara todo en su mente.

²²⁵ “Siempre me sentía avergonzado por las palabras sagrado, gloria, sacrificio y la expresión ‘en vano’. Las habíamos oído, a veces de pie bajo la lluvia casi desde tan lejos que sólo las palabras gritadas llegaban hasta nosotros, y las habíamos leído en las proclamas que fueron pegadas encima de otras proclamas, ya antiguas, y yo no había visto nada sagrado, y las supuestas glorias no tenían gloria alguna y los sacrificios eran como los de los mataderos de Chicago, a no ser porque aquí la carne se enterraba. Había muchas palabras que exasperaban, y al final sólo los nombres de localidades conservaban su dignidad. Con ciertos números ocurría lo mismo y ciertas fechas junto con los nombres de los lugares era todo lo que podías decir y saber que significaban algo. Las palabras abstractas como gloria, honor, valor y sagrado eran obscenas al lado de los nombres concretos de los pueblos, los números de los caminos, los nombres de los ríos, los números de los regimientos y las fechas”.

El escritor norteamericano empleó una técnica objetiva, en la que abundaba el diálogo y las frases desnudas, apuradas, conectadas y encadenadas por la conjunción copulativa “and”, sin subordinaciones, ni complicaciones. Utilizó recursos como la repetición, la alusión, la sugerencia y la minimización para producir un efecto en el lector, una sensación ante lo descrito. Él mismo describió su técnica con “el principio del iceberg”: la parte más grande e importante del iceberg está debajo de la superficie del agua, no se la ve. Sólo se percibe una pequeña y sugerente parte de ella, que no parece tener importancia. Así ocurre con su prosa. Las palabras constituyen sólo la historia superficial; lo importante no está expresado, sino sumergido en esas palabras de aparente sencillez, pero sugerentes de otros significados más profundos. Los cuentos y “vignettes” de Hemingway, especialmente de *In Our Time*, ilustran esta técnica llevada a la perfección. En ellos, reduce la trama a sus partes esenciales y describe la realidad con una precisión y objetividad que pueden parecer indiferencia. De ahí el horror del lector al darse cuenta de la historia recóndita, sólo sugerida por las palabras escritas.

Las guerras, los toros, la caza, el boxeo, el campo y la pesca sirven de escenario a muchos de los relatos de Hemingway, pero estos temas no suelen ser el principal enfoque de sus narraciones sino que le proporcionan circunstancias extremas para considerar lo que realmente le preocupa: la muerte, la soledad, la angustia, la modernización, la condición del hombre en el mundo, la incomunicación, la naturaleza, la “nada”. Aunque sus viajes y aventuras por el mundo le ofrecieron material para muchos de sus relatos, no todos ellos se desarrollan en lugares exóticos o tratan de actividades violentas. También situó narraciones en escenarios más corrientes —la habitación de un hotel, la estación de un tren, la terraza de un bar o un río en el norte de Michigan— para escribir sobre esos mismos temas que giran en torno a la vida y la muerte. A través de estas escenas se percibe que el mundo, tras las guerras y la

modernización, está en vías de destrucción, y que el hombre está profundamente herido. En la naturaleza hallará la paz y la fuerza necesarias para seguir adelante en busca de un sentido en la vida. Esta temática de un mundo desordenado y perdido está, por cierto, reforzada por el estilo de Hemingway: “The short, simple rhythms, the succession of coordinate clauses, the general lack of subordination —all suggest a dislocated and ununified world” (Warren, 1966: 54).²²⁶

Los personajes de Hemingway que habitan este mundo son hombres primitivos, solitarios, luchadores, que actúan antes que reflexionan, y que viven conscientes de la presencia de la muerte. Para ellos el mundo moderno es contradictorio y falso, carente de sentido, y por eso vagabundean por la tierra, en una busca continua de un sentido para sus vidas. El vivir situaciones violentas y de alto riesgo les permite ver de cerca la cara de la muerte y, en ese instante, vivir más plenamente y sentir que ese vivir tiene un propósito. El seguir un código o disciplina de conducta ayuda a los personajes a poner algo de orden en la sociedad caótica, violenta y absurda en la que viven. Dicha disciplina consiste en que actúan siempre con valentía y dignidad, dispuestos a luchar contra su adversario hasta la muerte y, en su caso, aceptar su llegada con coraje. Son “hombres” en el sentido tradicional de la palabra, pues muestran su masculinidad y su osadía ante el peligro. Y más que héroes son anti-héroes, ya que fracasan casi inevitablemente o, en algunos casos, la muerte les sorprende en el momento de su triunfo. Pero el fracaso es lo de menos si han actuado con honor y entereza. Un sentido existencialista y nihilista está patente en estas obras de seres cuyo gran rival, en última instancia, es la muerte, la nada.

Muchos críticos han vinculado el héroe de Hemingway a la figura del torero. En la Primera Guerra Mundial el norteamericano descubrió que los héroes habían dejado de

²²⁶ “Los ritmos cortos y sencillos, la sucesión de proposiciones coordinadas, la falta general de subordinación; todo ello sugiere un mundo dislocado y no unificado”.

existir, pues no podía haber héroes en un mundo dominado por las máquinas y la tecnología, ya que contra ellas el hombre no puede hacer nada, no es nada. Pero en España descubrió que todavía había un rito que conservaba la antigua lucha del hombre contra la muerte, la muerte natural y violenta, encarnada en el toro. La experiencia de la corrida fue como una catarsis para el joven Hemingway, herido en la guerra y perseguido por los recuerdos violentos, sangrientos y dolorosos de esa experiencia. También le proporcionó el modelo para un tipo de personaje, un héroe moderno, que sabía hacer frente a su antagonista con valentía. En la plaza el torero se planta delante de la muerte, la mira sin vacilar y la cita a la lucha, a una lucha primitiva y ritual, cargada de sentido y valor. No todos —ni muchos— de los personajes de Hemingway son toreros, pero muchos de ellos van por la vida con una actitud y dignidad parecidas a las que el torero debería mostrar cuando entra en el ruedo.²²⁷

En términos muy resumidos, éste es el mundo narrativo de Hemingway, un mundo que llegó a las manos de los jóvenes autores españoles a mediados del siglo XX. Autor de obras realistas, que describió, con rigor, con crudeza y con una falta absoluta de intelectualismo, la condición del hombre en un mundo que se desintegraba; escritor de relatos sobre todo tipo de personas, desde toreros y boxeadores hasta pescadores y camareros, la simple y franca manera de Hemingway de describir a estos personajes y de hablar de los temas de la muerte, el miedo, la soledad y la guerra atrajeron a los jóvenes escritores de los años cincuenta, que en ese momento estaban intentando representar en su ficción los problemas y ansiedades del pueblo español. La dirección que la narrativa española tomó en los años cincuenta es testimonio del interés que los escritores tuvieron por la obra de Hemingway, y de la huella que ésta dejó en la literatura del medio siglo.

²²⁷ Véanse los estudios de Broer (1973) y Capellán (1985).

CAPÍTULO DOCE

ANÁLISIS COMPARATIVO

'Es completamente imbécil', 'No tiene ni idea de escribir', 'No ha leído a Hemingway'...

- TIEMPO DE SILENCIO, 1962

El estudio comparativo de la obra literaria de Hemingway y la de los escritores españoles del medio siglo revela que la lectura que éstos hicieron de la narrativa del premio Nobel dejó huellas en sus propios relatos. En este capítulo se analizarán varios ejemplos de obras que hacen referencia a narraciones de Hemingway, que parecen haberse inspirado en ellas o que, simplemente, tratan de temas afines a los del norteamericano y por ello su comparación ofrece nuevas e interesantes lecturas. Este estudio no pretende ser, de ningún modo, ni completo ni exhaustivo. Al contrario, procura arrojar luz sobre el tema de la relación literaria entre Hemingway y la Generación del Medio Siglo y comprobar que la recepción de la obra del Nobel en este periodo tuvo una faceta “productiva”, es decir, motivó o inspiró a los autores españoles a la hora de crear sus narraciones. Este capítulo pone fin al estudio de la recepción de la narrativa del norteamericano en España, pero espero que este final sirva, ante todo, para inaugurar una etapa en la que se sigan realizando estudios comparativos entre Hemingway y todos los escritores españoles del siglo XX.

12.1. Incidencia de la obra de Hemingway en tres autores del medio siglo: Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Luis Goytisolo

12.1.1. Ignacio Aldecoa²²⁸

Las breves críticas que Ignacio Aldecoa le dedicó a Hemingway en 1954 y 1961 han quedado hoy en día como testimonio de su conocimiento de la obra del norteamericano, y de su particular admiración por la novela *The Old Man and the Sea*. En estos comentarios alabó sobre todo el tema del hombre que lucha, con dignidad y

²²⁸ Dedicó más atención al estudio de Ignacio Aldecoa, no porque sea el más “hemingwayano” del grupo, sino porque su ejemplo muestra claramente cómo un autor puede admirar a otro e inspirarse en su narrativa, y al mismo tiempo crear una obra completamente nueva y diferente a aquella, pero que de alguna forma también la recuerda y lleva su huella. La lectura paralela de *Gran Sol* y *The Old Man and the Sea* es un buen ejemplo de cómo el análisis comparativo ayuda a que se entiendan mejor las dos narraciones estudiadas, sin importar realmente si la obra posterior es el resultado de una influencia de la anterior.

entereza, contra la naturaleza y los grandes obstáculos de la vida; un tema que también aparece en los relatos del autor alavés. La obra de estos dos escritores coincide en varios puntos, y esto se debe, en parte, a que los dos compartieron muchos intereses comunes. A ambos les gustaban el boxeo, los toros, la pesca, el campo, el mar, y prefirieron estar con gente de estos lugares y oficios más que con profesores o intelectuales. El interés de los dos por actividades violentas y de alto riesgo tiene que ver con su preocupación por la fugacidad de la vida y la inevitabilidad de la muerte, un tema muy presente en la obra de cada uno.

El concepto que estos autores tenían de la literatura y de su propio papel como escritores también era parecido. La literatura no era para ellos un medio para propagar ideologías o posturas políticas, sino que tenía que ser una fiel representación de la realidad, de experiencias que ellos habían vivido u observado de primera mano. Como Hemingway, Aldecoa también buscaba sobre todo narrar la verdad, y su propósito era, en palabras del autor: “mirar la vida, vivir la vida y después contarla” (Martín Nogales, 1984: 97). No hay en su obra una denuncia concreta de la sociedad, pero sí hay una clara voluntad de ilustrar los problemas de la España del medio siglo, de dar voz a gentes de los trabajos y vidas más duras, y de poner en evidencia la hipocresía de la sociedad burguesa. Se detecta en muchos de sus relatos una actitud existencialista, pues el hombre, solo en un mundo difícil e inclemente, lucha para encontrar un sentido a la vida. Estas ideas no se explican en los relatos, sino que las sugieren palabras cuidadosamente elegidas, como revela Aldecoa: “no hay novelista sin filosofía, pero no es la novela un vehículo apropiado para exponer un sistema filosófico. Las tesis deben estar matizadas, de tal forma que sea necesario hurgar en la novela para encontrarlas” (Sastre, 1959: 23). Sus palabras recuerdan, sin duda, la teoría del iceberg: las grandes

verdades, las “filosofías”, no deben ser declaradas por el autor, sino encerradas en y sugeridas por palabras meticulosamente ordenadas.

Tanto Aldecoa como Hemingway llegaron a la prosa por la poesía, una coincidencia que puede explicar la gran preocupación estilística de ambos narradores. Aldecoa declaró que su estilo era “un anhelo de precisión verbal [...] me atengo a la economía verbal, asedio la exactitud y deseo la expresividad” (Martín Nogales, 1984: 231). El uso de una técnica objetiva y de recursos como la alusión, la metáfora, la repetición, conceden a muchos de sus relatos un tono poético y altamente significativo. Sus narraciones se centran normalmente en la vida cotidiana, y aparecen personajes de todo tipo. A través de sus vidas Aldecoa desarrollaba los temas que verdaderamente le interesaban: “la brevedad de la existencia, la humanidad, la medida del hombre frente a la naturaleza”, como él mismo señaló (Aldecoa, J., 1996: 27). En sus cuentos especialmente logró captar, con estilo preciso, la realidad del momento en que vivía. Como declaró Carmen Martín Gaité, los relatos de Aldecoa consisten en “fragmentos de vida y de palabras, trozos de una historia que casi no lo parece [...], de la que él acecha y presencia pausas de vida de este tiempo nuestro ya medio muerto o malherido, abocado a la afasia. Intrahistoria compuesta por pequeñas historias que emiten bocas y rostros que Ignacio Aldecoa ha conocido y ha visto gesticular mientras miraba” (Martín Nogales, 1984: 101).

Si bien todas estas características de la narrativa de Aldecoa y de su concepto de escribir hacen recordar la obra de Hemingway, es evidente que son coincidencias en gustos y actitudes literarias más que influencias. Pero también es verdad que pueden haber contribuido a que Aldecoa se interesara por la narrativa de Hemingway, y que hallara inspiración en sus temas. Josefina Aldecoa está de acuerdo en que los intereses parecidos de los dos constituyen “una coincidencia fascinante” e incluso sugiere que su

marido pudo haber encontrado en Hemingway un tipo de “padre literario”, ya que éste dio expresión y forma literarias a los mismos temas que tanto le apasionaron a él. No es de extrañar, por lo tanto, que las narraciones de Aldecoa, como las de Hemingway, estén pobladas de boxeadores amateurs, pescadores con mala suerte, toreros que sueñan con una tarde de éxito en las Ventas, y gente sencilla del pueblo.

Varios críticos han sugerido la deuda que Ignacio Aldecoa tiene con la obra de Hemingway.²²⁹ En su libro dedicado al escritor de Illinois, José Luis Castillo-Puche afirma que Aldecoa “fue un escritor puramente hemingwayano, no sólo en sus cuentos, sino en alguna de sus novelas y no tanto en la forma cuanto incluso en la elección de ámbitos novelescos” (1992: 123). Robbin Fiddian, por su parte, apunta al “vitalismo instintivo” de Hemingway y declara que *The Old Man and the Sea*, “Fifty Grand” y “The Undefeated” “excited Aldecoa’s own passion for sea adventure, boxing and bullfighting” (1979: 42).²³⁰ También señala la admiración que el escritor vasco sentía por Hemingway y Maupassant, pues su “perceptive exploration, in a spare narrative form, of hidden aspects of everyday life provided Aldecoa with examples from which to work” (1979: 43).²³¹ Asimismo, cree que el estilo de *El fulgor y la sangre* es a la manera de Hemingway y Baroja (1979: 50). Josefina Aldecoa corrobora el interés que su marido tenía por la narrativa de Hemingway, los cuentos en particular, pero señala que es difícil decir que el norteamericano influyera en su estilo. Aunque empleó un estilo parecido, cree que esto se debe más bien a que “los dos buscaban la palabra exacta, el lenguaje perfecto”. Sobre todo cree que a Aldecoa le atrajo el sentido de la vida y de la muerte de las narraciones de Hemingway. En sus artículos el escritor alavés declaró su admiración por el tratamiento de estos temas en *The Old Man and the*

²²⁹ María-Elena Bravo (1985: 184) también ha sugerido que sus lecturas de Faulkner dejaron huella en obras como *El fulgor y la sangre* y *Con el viento solano*

²³⁰ “...motivaron su propia pasión por las aventuras del mar, el boxeo y el toreo”.

²³¹ “...su perspicaz exploración, con una forma austera de narrar, de los aspectos ocultos de la vida cotidiana proporcionó a Aldecoa ejemplos con los que trabajar”.

Sea, y sin duda tuvo presente esta novela al escribir su propio libro sobre el mar, *Gran Sol*, como el siguiente análisis demuestra.

*Gran sol y The Old Man and the Sea: admiración e inspiración*²³²

Aldecoa calificó esta novela de Hemingway de “épica”, y en su artículo de 1954 admiró cómo Hemingway, al escribir la obra: “se despoja de toda la cultura, de todas las deformaciones y transformaciones que el espíritu europeo y universal haya podido inculcarle, para enfrentarse, desnudo, con el primitivo y eterno problema del hombre en lucha con la Naturaleza, empujado por el Destino, solitario en la lucha y en el esfuerzo” (1954: 268). Estas mismas palabras podrían emplearse para describir el tema de *Gran Sol*, tercera novela de Aldecoa, publicada cuatro años después de *The Old Man and the Sea*. En esta obra, la fatigosa tarea de un grupo de pescadores también representa la lucha épica del hombre contra las fuerzas de la naturaleza, e ilustra la dignidad intrínseca de los que afrontan esa lucha a veces descomunal. El gran mérito de ambos escritores es que representan este tema, universal y eterno, de la pelea del hombre por vivir en un mundo difícil, a veces hostil, a través de descripciones objetivas, minuciosas, exactas, del oficio de pescador.

La trama de *The Old Man and the Sea* es bastante sencilla. Después de mucho tiempo sin suerte, Santiago se adentra más en el mar y pesca un maravilloso pez espada. Durante todo el día, la noche, y el día siguiente está unido al pez por el sedal (aguantando dolor, hambre, cansancio, pequeñas heridas, soledad) hasta que al fin consigue matarle, no sin un gran esfuerzo. Le ata al costado del barco y vuelve hacia el puerto, pero la sangre derramada atrae a los tiburones y éstos poco a poco van

²³² Cito de Ignacio Aldecoa la edición de *Gran Sol* publicada por Editorial Noguer, S.A. (Barcelona: 1996). Cito de Ernest Hemingway la edición de *The Old Man and the Sea* publicada por Charles Scribner's Sons (New York, 1966), y la traducción de Lino Novás Calvo publicada por RBA, S.A., (Barcelona, 1994).

devorando al pez. Santiago lucha contra ellos (sin armas, casi sin fuerza, con rabia y con amor por el gran pez) aun cuando sabe que no tiene oportunidades de vencer. Cuando llega al puerto sólo queda el esqueleto, pero Santiago está sereno. “A man can be destroyed but not defeated”, declara (103).²³³ Puede aceptar la pérdida del pez puesto que sabe que lo ha dado todo en su lucha.

La novela de Aldecoa narra el viaje de dos barcos pesqueros, el *Uro* y el *Aril*, a la zona de Gran Sol, próxima a la costa irlandesa. La acción se centra en el *Aril*. Se relatan las tareas y la vida de los pescadores de alta mar: la pesca, la cocina, la navegación, el mal tiempo, la soledad, el recuerdo de la familia que queda en el puerto, etc. La tripulación del *Aril* saca mucho pescado y el viaje habría sido uno de los mejores si no fuera por el mal tiempo y varios accidentes que ocurren a lo largo de su travesía. La última es la muerte del patrón de pesca, Simón Orozco, al caerle encima el copo lleno de pescado.

Aunque la trama de *Gran Sol* es muy diferente a la de *The Old Man and the Sea*, el tema central del hombre que se mide con la naturaleza, además de algunos aspectos estilísticos de la novela, hacen recordar la obra de Hemingway. La elección del mar como el espacio para desarrollar este tema es lo primero que vincula ambas novelas. Para los dos autores el mar es “la mar”: “He always thought of the sea as *la mar* which is what people called her in Spanish when they loved her”,²³⁴ piensa Santiago en las primeras páginas de *The Old Man and the Sea* (29).²³⁵ La segunda frase de la novela de Aldecoa emplea ya el artículo femenino: “Lejana amarilleaba la mar abierta” (23), y

²³³ “Un hombre puede ser destruido pero no derrotado” (90).

²³⁴ “Decía siempre *la mar*. Así es como le dicen en español cuando la quieren” (23).

²³⁵ La traducción de *The Old Man and the Sea* por *El viejo y el mar* (no *la mar*) me parece, por eso, algo contradictoria, no sólo porque Santiago usa “la” en vez de “el”, sino también porque hace una importante distinción entre las personas que utilizan el artículo masculino y las que emplean el femenino para hablar de el/la mar. La feminidad del mar es importante a lo largo de la novela, como el reciente (y excelente) artículo de Susan F. Beegel señala (“Santiago and the Eternal Feminine: Gendering *La Mar* in *The Old Man and the Sea*”, 2002). Por ello me parece que sería más correcto y fiel hablar de la novela como *El viejo y la mar*, aunque nunca se ha publicado con este título.

el narrador y todos los personajes hablan de “la mar” a lo largo de la novela. En esta obra no hace falta una explicación como en la de Hemingway, ya que el público español conoce este uso común entre pescadores y gentes de la costa, y lo raro sería que los pescadores y el narrador se refirieran a ella como “el mar”. Pero aunque el uso del artículo femenino no llama la atención en español, su empleo implica una relación íntima con el medio e indica, de forma sutil, algo que se confirma en los dos libros: esto es que, más que espacio, el mar es el verdadero protagonista de ambas novelas. Fuente de vida para los pescadores a la vez que una amenaza constante para su existencia, el mar y sus criaturas son la fuerza que incita a los hombres a luchar por sus vidas, y lo que les impulsa a perseverar en su empeño, aun cuando el triunfo les parezca imposible. Los pescadores están unidos al mar, y a través de él entran en el círculo de la vida. Cuando sobrepasen sus límites, cuando se rebelen contra la fuerza de la naturaleza, el mar les castigará.

Gran Sol difiere de *The Old Man and the Sea* en que no hay un personaje central, sino que, muy al estilo de la novela social española de esta época, la tripulación entera del *Ariel* comparte el protagonismo. Aun así, el personaje de Simón Orozco se destaca por ser el patrón del barco y el jefe de los demás pescadores, y Aldecoa le dedica algo más de atención a lo largo de la novela. Su personaje es, además, elevado a un nivel simbólico de una forma que hace recordar la novela de Hemingway. El escritor norteamericano llamó a su protagonista Santiago, un nombre que evoca no sólo al patrón de España, sino también al apóstol pescador. En varios momentos de la novela es representado como Cristo. Por ejemplo, cuando ve acercarse a los primeros tiburones, su reacción está expresada en términos que se refieren, sin lugar a dudas, a Jesucristo: “‘Ay’, he said aloud. There is no translation for this word and perhaps it is just a noise such as a man might make, involuntarily, feeling the nail go through his

hands and into the wood” (107).²³⁶ O, más adelante, cuando vuelve al puerto y sube hacia su casa: “He started to climb again and at the top he fell and lay for some time with the mast across his shoulder” (121).²³⁷ Poco después se queda dormido en su casa “...he slept face down on the newspapers with his arms out straight and the palms of his hands up” (122).²³⁸ Estas imágenes destacan la humildad de su persona, a la vez que le confieren un valor universal, le convierten en personaje de todos los tiempos y lugares. A lo largo de la novela otras referencias religiosas mantienen viva esta imagen de Santiago.²³⁹

Aldecoa, a su vez, nombró al patrón de su barco Simón, y la cita de San Lucas que precede la novela le vincula directamente al apóstol: “Dijo a Simón: Tira a alta mar y echad vuestras redes para pescar” (19).²⁴⁰ Como Hemingway, Aldecoa quiso atribuir a su personaje un sentido mayor, hacer de él un personaje universal y simbólico, y reforzó esta imagen con referencias bíblicas.²⁴¹ Por ejemplo, al verter el copo sobre la cubierta del barco, el narrador describe: “Las redes de arrastre vuelcan el quinto día de la creación del mundo sobre las cubiertas de los barcos pesqueros” (94). U ofrece esta descripción del mal tiempo en el mar: “El viento norte amaga. El viento norte avisa. El rumor de las olas es el rumor de las multitudes. El ruido de las olas es el ruido de los

²³⁶ “¡Ay!— dijo en voz alta. No hay equivalente para esta exclamación. Quizá sea tan sólo un ruido, como el que pueda emitir un hombre, involuntariamente, sintiendo los clavos atravesar sus manos y penetrar en la madera” (93).

²³⁷ “Empezó a subir nuevamente y en la cima cayó y permaneció algún tiempo tendido, con el mástil atravesado sobre su hombro” (106).

²³⁸ “...durmió boca abajo sobre los periódicos, con los brazos extendidos y las palmas hacia arriba” (106-107).

²³⁹ El hecho de que Santiago declare “I am not religious” (64) parece reforzar el sentido “laico”, universal, de estas imágenes.

²⁴⁰ Simón es Simón-Pedro. En *The Old Man and the Sea* Santiago reflexiona sobre su oficio, y se consuela al pensar que San Pedro también era pescador.

²⁴¹ Esto es algo que Aldecoa hace en muchos de sus relatos. Como dice Fiddian: : “Resonances from epic literature, the Bible, classical mythology, and folklore extend the imaginative scope of his work, and raise his themes to the level of universality. He also exploits archetypal symbolism to express his personal world view” (37). (“Resonancias de la literatura épica, la Biblia, la mitología clásica y el folclore amplían el alcance imaginativo de su trabajo, y elevan sus temas al nivel de universalidad. También explota el simbolismo arquetípico para expresar su personal visión mundial”.)

cataclismos prehistóricos, del cataclismo bíblico” (113). La imaginería cristiana de ambas novelas trasciende cualquier sentido religioso y confiere un sentido universal y eterno a la historia narrada.

Los personajes de Santiago y Simón Orozco se parecen en la estoica determinación con la que luchan contra la naturaleza y sus elementos, una lucha basada en una ética de trabajo y en un sentido de su deber como pescadores. En un principio los dos han tenido suerte en sus viajes de pesca, pero la suerte no perdura: Santiago pesca el pez más grande y bello que jamás había visto, pero lo pierde por culpa de los tiburones tras un combate tremendo pero inútil; el barco de Simón Orozco estaba haciendo el mejor viaje del año, pero el mal tiempo y la muerte de éste acaban con la suerte: “Estábamos haciendo nevera, por primera vez en este año. Éste iba a ser un viaje de los que se cuentan”, reflexiona el contramaestre tras el accidente que acaba con la vida del patrón (209). Para llegar a este punto los dos pescadores han tentado su suerte, han salido de sus rutas normales y han puesto a prueba su capacidad en aguas desconocidas. Santiago se adentra en el mar más de lo normal y reconoce, al perder su pez, que su error ha sido el alejarse demasiado: “I shouldn’t have gone out so far, fish—he said— neither for you nor for me” (110).²⁴² Después de matar a los primeros tiburones, piensa: “Maybe I’ll have some luck to bring the forward half in. I should have some luck. No, he said. You violated your luck when you went too far outside”²⁴³ (116). Simón Orozco navega rumbo al norte, siguiendo el camino de la buena pesca, pero va más lejos de lo habitual, y continúa a pesar del mal tiempo. El marinero Joaquín Sas se lo comenta: “... nunca hemos subido tan al norte” y el patrón le contesta: “Hasta los osos blancos esta vez, Sas” (159). El día siguiente continúan en esa dirección: “¿Al norte?” le pregunta el patrón de costa. “Al norte”, ordena Orozco (185).

²⁴² “No debí haberme alejado tanto de la costa, pez —dijo—. Ni por ti ni por mí” (96).

²⁴³ “Quizá tenga la suerte de llegar a tierra con la mitad delantera. Debiera quedarme alguna suerte. No —dijo—. Has violado tu suerte cuando te alejaste demasiado de la costa” (102).

En esas aguas del norte, nunca antes navegadas por el *Aril*, el patrón de pesca desafía a la naturaleza y perderá su vida.

La suerte es un tema que se repite a lo largo de las dos novelas, y aparece como algo necesario no para el éxito sino, simplemente, para poder vivir del oficio: "...había que tener suerte. Simón Orozco sabía lo que significaba aquella palabra. Suerte: unos duros para poder vivir, para que la mujer pagara en la tienda de comestibles, para que los hijos pudieran seguir yendo a la escuela" (25). A su vez, al no tener suerte, Santiago apenas puede vivir. Está "salao", lo cual "is the worst form of unlucky" (9),²⁴⁴ y depende de la ayuda del joven Manolín y de la caridad de Martín, el dueño de la Terraza, que le da de comer gratis. Después de años en el mar, ninguno confía demasiado en la suerte. "De mala suerte es estar toda la vida en la mar" se queja Simón Orozco (112). Santiago, más optimista, busca un sustituto para la suerte: "I have no luck any more. But who knows? Maybe today. Every day is a new day. It is better to be lucky. But I would rather be exact. Then when luck comes you are ready" (32).²⁴⁵

La suerte no depende de ellos, pero la exactitud, la precisión en el trabajo, la dedicación, son cosas que los dos pueden controlar. Esto está claro a lo largo de *The Old Man and the Sea*. El empeño de Santiago en cumplir con el trabajo es lo que le lleva tan lejos del puerto y lo que le impide rendirse, aun en los peores momentos de su lucha. Piensa continuamente en el trabajo que tiene que hacer, se prepara física y mentalmente para coger el pez y para cada ataque de los tiburones. Se cansa, se marea, tiene hambre y sufre heridas y dolores, pero el cumplir con su trabajo es su primer y único objetivo: "I'll stay with you until I am dead", dice al pez (52).²⁴⁶ Más adelante, después de perder el pez y el arpón debido a los tiburones, sigue trabajando, sigue

²⁴⁴ "...lo cual era la peor forma de la mala suerte" (5).

²⁴⁵ "Lo que pasa es que ya no tengo suerte. Pero ¿quién sabe? Acaso hoy. Cada día es un nuevo día. Es mejor tener suerte. Pero yo prefiero ser exacto. Luego, cuando venga la suerte, estaré dispuesto" (26).

²⁴⁶ "...seguiré hasta la muerte" (44).

luchando: “Now they have beaten me, he thought. I am too old to club sharks to death. But I will try it as long as I have the oars and the short club and the tiller” (112).²⁴⁷ Su dedicación al oficio le lleva a capturar el mejor pez de su vida, y a luchar (hasta la muerte si hiciera falta) para llegar a tierra con él.

El empeño de Simón Orozco en seguir faenando y en cumplir con las reglas del trabajo a pesar del mal tiempo le llevará a su muerte. El patrón de costa le advierte que el otro barco debería sacar las redes en vez de esperar a que el *Aril* lo pueda hacer porque una temporal acecha. Pero Orozco se niega, prefiere esperar a que el copo se llene y la tripulación del *Aril* esté preparada: “Hay un orden [...] Hoy nos toca a nosotros [...] el orden tenemos que respetarlo. Tenemos que sacar hoy, para emparejar las sacadas. No van a trabajar más unos que otros. Tiene que ser así” (183-184). Pone a prueba su suerte y desafía a la naturaleza al esperar más y mandar la virada con un tiempo que va de mal en peor. El peso del copo y el temporal dificultan la tarea de sacar la red, y el copo acaba cayéndose sobre Simón Orozco, aplastándole. Durante apenas un día su cuerpo roto agoniza en una litera, pero el patrón acepta su fin con estoica resignación y sigue dando ordenes hasta perder la conciencia: “El cable... Los accidentes ocurren por nuestra culpa, pero el cable ése debiera haber resistido. Dilo al inspector”, manda al contramaestre (196). Estremeciendo del dolor, aguanta en la litera, consciente de su muerte: “Esto se acaba. Atadme y hacer capa si es necesario. Cuida el barco, Paulino” (197). Macario Martín intenta confortarle: “Ánimo, patrón, que nos salvamos de la capa”, pero responde: “No, Macario, la mar tiene su ley. Mañana capa todo el día, siento el viento empujar las aguas... mañana...” (198). Rechaza la idea de que la culpa fuera de Macario: “La red, la mar. La mar es la culpable... Algún día tenía

²⁴⁷ “Ahora me han derrotado —pensó—. Soy demasiado viejo para matar los tiburones a garrotazos. Pero lo intentaré mientras tenga los remos y la porra y la caña” (98).

que ocurrir...” (199). Conoce el mar, ha luchado toda la vida para vivir de él y sobrevivir en él, y sabe que morirá por culpa de él.

Su fin no tiene mucho que ver con el de Santiago, pero en el fondo el tema es el mismo: un hombre desafía la naturaleza, se opone a fuerzas más grandes que las suyas y, sin dudar de su deber, sigue adelante hasta que es “destruido” pero no “derrotado”. Los dos aceptan su fin cuando llega: Santiago regresa al puerto sin blasfemar ni maldecir al mar, y Simón Orozco reconoce, con resignación, que la fuerza del mar tenía que vencer sobre él. Los dos saben que el mar tiene un doble cara: “She is kind and very beautiful. But she can be so cruel and it comes so suddenly...”, piensa Santiago (29).²⁴⁸ Ese lado cruel surge de forma casi absurda en la novela de Aldecoa. Después de tantos años trabajando en el mar, lo que mata a Simón Orozco es el copo lleno de pescado; es decir, le mata lo que sacaba del mar para vivir. “Fishing kills me exactly as it keeps me alive” (106),²⁴⁹ reflexiona Santiago, como podría pensar Simón Orozco y todos los que viven del oficio. El mar de la pesca es lo que aplasta al patrón y lo que acaba matándole, pues el temporal no permite que el *Aril* alcance la costa. Desde el momento en que le cae el copo encima el mar está presente en el texto, acompañándole a la muerte. Cuando la red se desploma sobre él, se lee: “Simón Orozco tenía el rostro vuelto hacia la mar” (194). Cuando deja de hablar, el tiempo es medido por la condición del mar: “No hablaba desde la madrugada, desde la peor mar de la capa” (201). Poco antes de morir Macario Martín observa: “Ya está en el fondo [del mar]” (207). Finalmente, muere cuando el mar está más furioso: “A mediodía murió Simón Orozco, cuando los partes de la BBC se oían en el puente como un moscardoneo sin sentido. A mediodía el motor calló. A mediodía el viento norte aumentó su violencia y la lluvia era un muro inabarcable y sonoro. A mediodía el *Aril* hacía capa a la espera”

²⁴⁸ “El mar es dulce y hermoso. Pero puede ser cruel, y se encoleriza tan súbitamente..” (23)

²⁴⁹ “El pescar me mata a mí exactamente igual que me da la vida” (92).

(207). El mar, ente que le sostenía en la vida, provoca la muerte de Simón Orozco y le acompaña hasta su fin.

Como pescadores, Santiago y Simón Orozco entran el ciclo de la vida y la muerte, el juego de predador y presa, y no son inmunes a los peligros de esta relación. Santiago va detrás de su presa, un pez más grande y poderoso de lo acostumbrado. Al ir tan lejos tras un pez tan grande, se enfrenta con una lucha desmesurada y de consecuencias severas. Pierde el combate pero salva su vida y se engrandece con su lucha y su perseverancia. Simón Orozco, sin embargo, no tiene la misma suerte. También va más lejos y desafía a la naturaleza, al mar, pero no gana. Se convierte en víctima, en presa del mar. La crítica Susan F. Beegel sugiere que Santiago pierde el pez porque el mar le castiga por no respetar sus leyes (2002: 153), pues el viejo mata por orgullo y no por necesidad: “You did not kill the fish only to keep alive and to sell for food, he thought. You killed him for pride and because you are a fisherman” (105).²⁵⁰ Pero el mar le perdona y, tras el castigo de los tiburones, permite que vuelva a su casa. En *Gran Sol*, el mar se venga de la violencia de Simón Orozco contra la caila (un tiburón que el patrón odia y mata brutalmente por puro placer) y de su rebeldía al ir tan al norte y de tirar la red en medio de un temporal.²⁵¹ No respeta los animales ni las leyes de la naturaleza, y el mar no se lo perdona. Orozco lo sabe: mientras agoniza, se le oye gritar “El mar... ha callado hasta ahora” (201). Ahora, es decir, esta vez, no hay clemencia.

Hay una diferencia importante entre Santiago y Simón Orozco que llama la atención y que apoya esta idea acerca del mar que perdona y que castiga. La relación de Santiago con el mar es mucho más amorosa, más de respeto y de admiración que la de

²⁵⁰ “No has matado el pez únicamente para vivir y vender para comer —pensó—. Lo mataste por orgullo y porque eres pescador” (92).

²⁵¹ Orozco pone a prueba su suerte varias veces desde que el *Aril* sale del puerto. Así, empieza el viaje cuando una tormenta está a punto de comenzar, o decide remolcar al otro barco hacia Bantry cuando éste está averiado en vez de hacer capa y esperar mejor tiempo.

Orozco, aunque el viejo cubano también reconoce su peligro y su crueldad. Santiago no sólo ama al mar sino también a sus criaturas: a los pájaros, a los peces, incluso al *dentuso* (el primer tiburón que le ataca). Para combatir la soledad del mar, canta y habla en voz alta, solo o con los pájaros o con el pez que ha cogido. Cuando ha ido demasiado lejos se da cuenta de que está totalmente solo, y aunque lamenta su soledad, también mira al mar, a las nubes, a una bandada de patos volando sobre el agua y se consuela: "...he knew no man was ever alone on the sea" (61).²⁵² Simón Orozco, al contrario, no reconoce este aspecto amable y afectuoso del mar: "La mar no era más dura antes, la mar no variaba, tan dura antes como ahora. Tras la boca de la bahía estaban aguardando los malos tiempos. Viento del norte, viento del sur, ¡qué más daba! Todos los tiempos de la mar eran malos. Todos los días de la mar eran malos" (132). Como Santiago, canta y habla en voz alta para combatir la soledad, pero no se conforta con la vista del mar. Al contrario, su soledad aumenta y se convierte en melancolía: "La melancolía que invade en la soledad del puente al hombre del timón. Melancolía de los objetos cuyo brillo se conoce, cuyo tacto se sabe [...] Melancolía del paisaje fijo desde siempre en la memoria..." (189).²⁵³ El patrón de costa, Paulino Castro, piensa más como Santiago: "Paulino Castro se sentía solo. Miraba la proa, la mar, el cielo, las estrellas. Pensó que alguna vez tendría que dejar la mar, que no sentiría, si la dejaba, una calma como en la que estaba integrado, que jamás sería compensado tan

²⁵² "...se dio cuenta de que nadie está jamás solo en el mar" (51).

²⁵³ Robbin Fiddian también destaca esta diferencia entre Santiago y Simón Orozco en su libro sobre la obra de Aldecoa. Fiddian vincula a Simón Orozco, en este sentido, a Ahab, personaje de *Moby Dick*: "Orozco challenges the sea in a spirit of defiance whereas Santiago respects nature's laws and scheme. Santiago loves, admires, and pities the huge fish he hooks, regarding it as his equal and accepting that either one of them may defeat or kill the other. His unpretentious courage and humble endurance stand in stark contrast to Simón Orozco's instability and reckless presumption. Orozco's death, like Ahab's, is consequently seen as retribution for his moral faults" (69). ("Orozco se enfrenta con el mar con un espíritu desafiante mientras que Santiago respeta el orden y las leyes de la naturaleza. Santiago ama, admira y tiene piedad del enorme pez que ha pescado, considerándolo como su igual y aceptando que cualquiera de ellos puede vencer o matar al otro. Su valor sin pretensiones y su humilde resistencia contrastan marcadamente con la inestabilidad y la imprudente osadía de Simón Orozco. La muerte de Orozco, como la de Ahab, es por tanto vista como represalia por sus fallos de moral".)

sencillamente como lo era en aquellos momentos no sabía por qué ni siquiera cómo. Mar, cielo, los barcos... Arriba, las estrellas” (160).

Paulino y Santiago, integrados con el mar, vuelven a la tierra. Simón, amargado por la dureza de la vida del pescador, ya no encuentra paz en el mar, es agresivo contra él, y el mar le quita la vida. Esta diferencia entre Santiago, capitán de su bote, y Simón Orozco, patrón de pesca del *Aril*, se explica, en cierto sentido, con la diferente perspectiva con la que cada autor escribió su obra. Hemingway quiso describir la gran lucha de un humilde pescador en términos trascendentales, y con su novela ejemplificar la situación y actitud del hombre en el mundo y en la naturaleza. Aldecoa parecía tener este mismo propósito al escribir su novela, pero también tenía otro muy concreto, el de representar la difícil situación que vive la gente de la costa. *Gran Sol* se incluye entre los relatos que Aldecoa escribió sobre los “pequeños oficios”, pues quiso dar voz a los pobres obreros, pescadores, campesinos, poceros, etc., para que su situación se conociera. En esta novela, rinde homenaje a los hombres que arriesgan sus vidas en las aguas del mar para ganarse la vida y todavía seguir de pobres. La historia de Simón Orozco es trágica pero sobre todo es realista; es una historia muy conocida por los que viven del mar. Santiago, en cierto sentido, sale de la realidad, es un personaje casi de fábula, aunque el gran mérito de Hemingway fue conseguir que fuera también de carne y hueso. El final de Simón Orozco es, lamentablemente, el final de muchos pescadores, y por eso la novela de Aldecoa muestra la dureza y las tragedias del mar mejor que una obra con final optimista.

A pesar de las diferencias entre Santiago y Simón Orozco, éste, como tantos héroes hemingwayanos, muere con las botas puestas, luchando y mostrando su valor ante la cara de la muerte. Sus pescadores lo reconocen con palabras que recuerdan a otras obras del autor de *The Old Man and the Sea*:

-
- Esta noche acaba con el señor Simón.
 - El viejo es muy fuerte.
 - Esta mar lo volverá loco. Sufrirá mucho.
 - Tiene mucho valor el patrón, es mucho hombre el patrón.
 - Ya lo sé, pero la mar... (197)

Ante la muerte el viejo es fuerte, tiene valor, es mucho hombre.²⁵⁴ Simón Orozco sigue el código de los héroes de Hemingway: es un solitario aun en la compañía de su tripulación, sigue su instinto y no deja que nadie le aconseje. Cuando pierde, pierde con dignidad y valor, tal como había vivido. Su lenta y doliente muerte en la litera hace recordar la de otro personaje de Hemingway, Harry de “The Snows of Kilimanjaro”. Éste agoniza y espera, inmóvil, la llegada de la muerte en una litera en la sabana africana. La muerte también es provocada de forma absurda, después de infectársele una pequeña herida causada por la espina de un rosal. Para los dos la lucha es ya imposible, sólo pueden aguardar a la muerte y aceptar su llegada: “Ya es inútil todo. Ahora a esperar”, dice el pescador Domingo Ventura (207). Esta escena recuerda, asimismo, a la muerte de Harry Morgan, el protagonista de *To Have and Have Not*, pues éste también sufre semiinconsciente en la litera de un barco, aunque en circunstancias muy diferentes.

Gran Sol está escrito con una exactitud meticulosa. Aldecoa siempre utiliza un vocabulario muy técnico y preciso al referirse al mar, al barco y a la pesca, y describe con detenimiento y objetividad la acción de la novela. Parecía considerar, como Hemingway, que la reproducción exacta de los hechos produciría en el lector una emoción, o sea, el efecto de haber estado en el lugar de la acción, viendo “cómo fue”.

²⁵⁴ El decir que “es mucho hombre” recuerda mucho a Hemingway. En *Death in the Afternoon*, por ejemplo, describe al torero Maera y dice, en español: “Era muy hombre”; o en *For Whom the Bell Tolls*, aparecen frases como: “that is much horse” (17); “thou are much woman, Pilar” (184); u, otra vez en español, “es muy hombre” (278). No obstante, Hemingway seguramente aprendió estas expresiones en España, pues son locuciones que no se dicen en inglés. Además, el hecho de escribirlas a veces en español refuerza esta idea. Así, aunque pueda parecer que Aldecoa está utilizando una frase muy hemingwayana, en realidad emplea una expresión coloquial del español.

En un comentario sobre esta novela, el escritor Gustavo Martín Garzo sugiere que la obra de Hemingway había sido un modelo para Aldecoa: “Ignacio Aldecoa ha escrito, a estas alturas, dos novelas y numerosos relatos, y ha alcanzado, gracias a la atenta lectura de los grandes narradores norteamericanos, especialmente del primer Hemingway, la madurez de su estilo. Un estilo narrativo, coloquial, claro, concreto...” (2001: 5). Al aspirar a un mismo deseo de precisión, sencillez y verosimilitud, es muy posible que las lecturas de Hemingway dejaran huella en la prosa del español. Pero, como bien dice Martín Garzo, el estilo de *Gran Sol* recuerda a las primeras obras de Hemingway más que a *The Old Man and the Sea*. Frases cortas y directas, de efecto cinematográfico; la evasión de la descripción subjetiva, de los adjetivos y las palabras innecesarias; el uso de la repetición y la alusión, traen a la memoria del lector el estilo de Hemingway. Por ejemplo, esta descripción de Simón Orozco en el puente: “Miraba a la mar que iba tomando un tono plateado y oscuro, ventrechado, dice el pescador, circuido de natas de bruma. Mirando a la mar, lo mismo se puede pensar que no pensar. Mirar a la mar es como mirar en un espejo sin ver más que el espejo. Simón Orozco miraba a la mar sin pensar, sólo atento al tono plateado y oscuro de sus aguas” (66). Las frases cortas y claras dibujan con exactitud la escena y el humor del personaje, y el uso repetido de las palabras “mirar”, “mar”, “pensar”, “plateado” y “oscuro” clava la imagen en la mente del lector. El pasaje (y muchos más como éste) recuerda en cierto modo al estilo que Hemingway empleó en sus primeras narraciones, en cuentos como “Big Two-Hearted River”:²⁵⁵

Nick looked down into the clear, brown water, colored from the pebbly bottom, and watched the trout keeping themselves steady in the current with wavering fins. As he watched them they changed their positions by quick angles, only to hold steady in the fast water again. Nick watched them a long time. He

²⁵⁵ Cito los cuentos completos de Hemingway publicados por Simon & Schuster (New York, 1998).

watched them holding themselves with their noses into the current, many trout in deep, fast moving water, slightly distorted as he watched far down... (163).²⁵⁶

De forma parecida al ejemplo de Aldecoa, en éste la repetición de las palabras “watch”, “water”, “fast”, “current” y “steady” refuerza la imagen del agua en movimiento y la concentración de Nick que observa todo.

Fue en el relato corto donde ambos escritores perfeccionaron su estilo, y en los cuentos de Aldecoa también hay reminiscencias de la obra de Hemingway. En 1959 el crítico Rafael Vázquez-Zamora reseñó la nueva colección de cuentos de Aldecoa, *El corazón y otros frutos amargos*. En su comentario señaló que el relato “En el kilómetro 400” le recordaba a Hemingway: “Este cuento, inconfundiblemente español por su ambiente y tipos, tiene una ‘temperatura’ y un ritmo muy semejantes a los de Hemingway” (1959: 36). El cuento narra el viaje nocturno de dos camioneros, Severiano Anchorena y Luisón María, desde Pasajes hasta Madrid.²⁵⁷ El viaje es monótono, largo, cansado, interrumpido por la charla de los camioneros y por una parada para cenar en un pueblo de la carretera, donde coinciden con otra pareja de camioneros. Al llegar al kilómetro cuatrocientos, Severiano y Luisón ven a la guardia civil en la carretera, y divisan un camión volcado en la curva; es el camión de la otra pareja. Uno de los camioneros “está grave”, y puede que no sobreviva al accidente. La “temperatura y ritmo” del relato, que Vázquez-Zamora identifica como parecidos a Hemingway, están sin duda en el diálogo continuo entre los camioneros, diálogo que no sólo revela información sobre sus vidas, sino también marca la monotonía del trayecto y el cansancio de la noche en la carretera. El accidente llega de repente, interrumpe el

²⁵⁶ “Nick miró hacia abajo, a través del agua clara y marrón, coloreada por los guijarros del fondo, y observaba cómo las truchas se mantenían firmes en la corriente, moviendo sus aletas. Mientras las observaba éstas cambiaban sus posiciones con bruscos movimientos angulares, solo para volver a mantenerse firmes otra vez en las rápidas aguas. Nick las observó durante mucho tiempo. Las observaba mantenerse con las narices contra la corriente, muchas truchas en las profundas y rápidas aguas, ligeramente distorsionadas mientras observaba abajo...”

²⁵⁷ Cito los *Cuentos completos* de Alfaguara (Madrid, 1996).

ritmo del viaje y del cuento, pero luego los camioneros continúan su ruta. “Son cosas que tienen que ocurrir...” repiten los personajes, camino ya de Madrid, y, sin más, el cuento termina: “Luisón y Severiano no hablaban. Luisón y Severiano tenían los ojos en la carretera” (452). La muerte como parte inevitable de la vida, que viene en momentos inesperados, sin aviso, ni gloria; un tema muy presente en toda la narrativa de Hemingway.²⁵⁸

Pero aunque los temas y el estilo de *Gran Sol* y los cuentos de Aldecoa a menudo recuerdan a la obra de Hemingway (el tratamiento de la muerte, el miedo y la naturaleza; el usar un estilo preciso, con frases cortas, yuxtapuestas, encadenadas para ir surgiendo una imagen), también está claro que los relatos del escritor español son originales y totalmente suyos. Se perciben, además, importantes diferencias entre su obra, que se deben en gran medida a las circunstancias en que cada uno vivía. La guerra, por ejemplo, es un tema tratado por los dos, pero mientras que en Aldecoa es vista desde la perspectiva de un niño, en Hemingway lo es desde la de un adulto; muchas veces, la de un soldado. Cada uno quería describir la verdad plena, pero Aldecoa, por mucho que digan los críticos que no era un escritor social, eligió situaciones y personajes de los ambientes sociales que más quería representar con el fin de ilustrar la realidad de los diferentes grupos sociales de España. Hemingway, en contraste, se centró en el individuo y escribió sobre sus experiencias en todo el mundo pero casi nunca se preocupó por los problemas sociales de su país. Las narraciones de Aldecoa abarcan un amplio grupo de personajes y el autor a menudo opta por el protagonismo colectivo, algo que Hemingway nunca hizo. Pero aun así, como se ha visto en *Gran Sol*, los temas fundamentales de los dos son iguales. Como ha dicho Ana

²⁵⁸ No me detendré en el análisis de los cuentos de estos autores, aunque promete revelar más afinidades tanto de forma como de fondo. No obstante, lo fundamental ha sido subrayado en la consideración de *Gran Sol*, y prefiero dejar este análisis para hablar de otros autores.

María Matute, Aldecoa habla “de la soledad del hombre entre los hombres” (1996: 13), un tema que también es clave en la obra de Hemingway.

De acuerdo con la opinión de Josefina Aldecoa, por tanto, puede decirse que Ignacio Aldecoa probablemente se inspiró en los relatos de Hemingway a la hora de plantear sus propias narraciones, especialmente las que hablan de la muerte y la vida en ambientes como la plaza, el ring, un barco o un bar de barrio. Sin duda tuvo presente *The Old Man and the Sea* a la hora de escribir *Gran Sol*, pues es un libro que admiró enormemente. Los paralelismos entre las dos novelas apuntan a una preocupación común por el hombre y su lucha por perseverar en un mundo difícil e incluso hostil, y a una forma parecida de representar ese problema: a través del medio del mar y con un hombre estoico y resuelto, digno de la lucha que se le presenta. Como Hemingway, Aldecoa tuvo una idea muy clara de lo que quería hacer con la literatura, y parece que la obra del norteamericano le ofreció sobre todo un punto de partida para desarrollar sus propios temas y formas de narrar; una primera lección sobre el arte narrativo y una confirmación de sus ideas sobre el oficio de escribir. El estilo de Aldecoa es un estilo propio, que coincide en mucho con el de Hemingway, pero que se debe a la cuidadosa elaboración del autor y a la búsqueda de dos valores claves, también perseguidos por el norteamericano: la precisión y la verdad.

12.1.2. Jesús Fernández Santos

Jesús Fernández Santos no se proclamó, en entrevistas o comentarios suyos, gran admirador de Hemingway, pero sí reconoció que su obra le “había afectado” como escritor (Sánchez Arnosi, 1979: 10), y que la novela norteamericana en general le había interesado mucho cuando compuso sus primeros relatos. En 1959 declaró: “Cuando yo empecé a escribir admiraba mucho a los escritores americanos. Ahora me aburren con

igual intensidad. En cambio, a Baroja le considero como antes: uno de nuestros primeros novelistas de todo tiempo” (Vilanova, 1959: 231). Las obras que este autor publicó antes de la fecha de la citada entrevista (*Los bravos*, 1954, *En la hoguera*, 1957 y los cuentos publicados en el volumen titulado *Cabeza rapada*, 1958) son, efectivamente, las que más se parecen a la narrativa de Hemingway, especialmente en cuanto al tema de la muerte y de la creación de personajes solitarios, existencialistas. La técnica objetiva de Fernández Santos y su estilo basado en la precisión y la sencillez también traen a la memoria los relatos del norteamericano. Pero hay que tener en cuenta que los dos escritores se confesaron discípulos del mismo maestro —Pío Baroja— y que este hecho sin duda contribuye a que sus obras se parezcan. Varios críticos también han identificado en la obra de Fernández Santos cierta influencia del italiano Cesare Pavese, autor que a su vez reconoció la influencia de Hemingway en su prosa.²⁵⁹ Los parecidos entre la obra de Hemingway y Fernández Santos pueden deberse, en fin, a varios factores y coincidencias. Aun así, el análisis de sus tres primeras narraciones revela la huella que sus lecturas de Hemingway dejaron en su obra, pero sobre todo apunta a que los dos escritores compartieron una forma similar de observar al hombre en el mundo y de expresar su situación a través de la literatura, como algunos breves ejemplos demostrarán.

Los bravos y *En la hoguera*²⁶⁰

En su estudio sobre la literatura española contemporánea, Eugenio de Nora observa que en *Los bravos*, primera novela de Fernández Santos, se percibe la

²⁵⁹ José Luis Castillo-Puche afirma en su libro de 1992 que muchos de los escritores españoles aprendieron el estilo hemingwayano a través de sus lecturas de autores italianos, “sobre todo del más representativo, Cesare Pavese, que era el testimonio más directo y revelador de la influencia hemingwayana” (1992: 124).

²⁶⁰ Para *Los bravos* cito la edición de Salvat (Barcelona, 1971), y *En la hoguera* la edición de la Editorial Magisterio Español (Madrid, 1976).

influencia de Cela, Baroja y los escritores norteamericanos: “...Hemingway sobre todo: aparte de la sobriedad narrativa, el médico rural de *Los bravos* tiene no poco de sus héroes característicos” (1962: 313). Es verdad que el médico de esta novela tiene cierto aire de los personajes de Hemingway. En la novela llega de la ciudad a un pueblo pobre de León donde ejerce como médico. Aunque se incorpora a la vida del pueblo y conoce a la gente es, como los héroes de Hemingway, un solitario, un hombre estoico e independiente, que vive en un ambiente en el que no se siente integrado. Si bien su forma de ser y su actitud ante la vida evocan al héroe “típico” de Hemingway, el personaje al que más se parece es, en muchos sentidos, a Robert Jordan (protagonista de *For Whom the Bell Tolls*), sobre todo porque ambos evolucionan en estas obras desde la soledad hacia la solidaridad con los demás. Varias escenas de la novela de Fernández Santos también traen a la memoria esta obra de Hemingway, además de algunos de sus relatos.

Por ejemplo, como los héroes de Hemingway, cuanto más se adentra en la naturaleza, más a gusto parece estar. Cuando una madrugada sube al monte para visitar a un pastor con neumonía, el médico cabalga pensando en su vida en la ciudad y en el pueblo, y se da cuenta de que se encuentra mejor allí arriba, perdido en la naturaleza: “Había huido de la ciudad al pueblo, y ahora huía del pueblo también. En aquel momento prefería estar allí” (152).²⁶¹ El médico se queda en el monte hasta el día siguiente para cuidar del enfermo. Al despertarse durante la noche, sale de la choza de los pastores y observa el valle y las montañas: “Una paz singular se apoderó de su alma, y cogiendo sus dos mantas salió de nuevo” para dormir bajo las estrellas (158). La escena hace recordar las de *For Whom the Bell Tolls*, pues Robert Jordan también

²⁶¹ Nick Adams, personaje de Hemingway también tiene esta sensación al perderse en los bosques de Michigan en “Big Two-Hearted River”: “...Nick felt happy. He felt he had left everything behind, the need for thinking, the need to write, the other needs. It was all back of him” (164). (“Nick se sentía contento. Sentía que había dejado todo atrás, la necesidad de pensar, la necesidad de escribir, las otras necesidades. Todo estaba atrás”.)

prefería dormir al raso en vez de en la cueva con los demás. A Jordan le acompaña María, mientras que el médico está solo, pero “tardó en dormirse, pensando en Socorro...” (158), la muchacha que vive con él y de la que está enamorado. La mujer es, para los dos, un antídoto contra la soledad. Jordan, al dormir al lado de María, “felt the long light body, warm against him, comforting against him, abolishing loneliness against him, magically...” (252).²⁶² De forma parecida el médico piensa, allá en el monte, en Socorro y no se siente solo: “Ahora, al menos, tenía su recuerdo, y [...] ya no seguiría en la insatisfecha, dolorosa soledad de antes” (156). En este tema de las relaciones entre hombres y mujeres también aparece otro aspecto muy presente en la obra de Hemingway, no en esta novela pero sí en narraciones anteriores: la incomunicación entre los hombres y las mujeres. Mientras que las parejas de Hemingway hablan sin entenderse (por ejemplo en “Cat in the Rain”, “Hills Like White Elephants” o “Mr. and Mrs. Elliot”), en *Los bravos* el hombre y la mujer simplemente no hablan. “Dime algo” pide el médico a Socorro cuando ya viven juntos, en silencio. “¿Qué quieres que te diga?” responde ella. “Tienes razón”, reconoce el médico, concediendo la imposibilidad de comunicación.

El médico difiere de Jordan en que es menos decidido, menos resuelto a la hora de actuar. Los héroes de Hemingway rara vez reflexionan sobre sus acciones, no suelen dudar ante un problema que requiera una reacción decisiva: hacen planes, pero en el momento de actuar, ya no piensan. El médico está menos convencido de sus ideas y así, por ejemplo, vive en el pueblo pero no sabe si quiere quedarse, no sabe qué tipo de vida le conviene. Cuando interviene para salvarle la vida al viajante que estafa en todos los pueblos de la zona, duda mucho acerca de su deber, aunque al final se enfrenta con sus conciudadanos con una estoica resolución que recuerda a Robert Jordan. En un

²⁶² “...sentía el cuerpo largo y ligero, cálido junto a él, reconfortante junto a él, aboliendo la soledad junto a él, mágicamente...”

principio el médico maldice la suerte que le ha hecho partícipe de este problema que en realidad le es ajeno, y del que podría mantenerse al margen. Pero reconoce que el actuar de forma pasiva “Era una solución seguramente cobarde, egoísta, necia, pero él no era valiente, ni abnegado, sólo estaba seguro de tener un buen corazón y por ahí la vida le tenía cogido” (163). Justifica su intervención pensando que es médico, y que es su deber curarle las heridas al estafador, al “prójimo”, pero luego reconoce que “sabía bien que a más de médico era un hombre, y que la vida no le iba a dejar permanecer al margen [...] la vida podía presentarse fácil en la letra de los libros, en el sí y el no de las gentes; pero para él no era tan sencilla, no era tan fácilmente justa o injusta y no sabía si alegrarse o maldecir de ello” (163). El médico otra vez se asemeja a Jordan: los dos sienten unidos al prójimo y decididos a luchar por el bien, no sólo individual sino también colectivo. Jordan, por ejemplo, reflexiona sobre la guerra y lo que ésta da a un hombre: “It gave you a part in something that you could believe in wholly and completely and in which you felt an absolute brotherhood with the others who were engaged in it...” (226).²⁶³ Antes, cuando sólo pensaba en sí mismo, “it was certainly a much simpler world”, reconoce.²⁶⁴ Pero luego, al luchar con y para los demás, todo resulta más complicado: “The things he had come to know in this war were not so simple” (238).²⁶⁵ Jordan y el médico se dan cuenta de que el mundo no es sencillo y que ellos tienen que tomar una parte activa en él, pues, como dice la cita de John Donne que da título a la obra de Hemingway: “No man is an *Iland*, intire of it selfe; every man / is a peece of the *Continent*, a part of the *maine*; if a / *Clod* bee washed away by the *Sea*, *Europe* is the lesse...”²⁶⁶

²⁶³ “Te daba una parte en algo en lo que podías creer entera y completamente y por lo que sentías una hermandad absoluta con los que participaban en ello”.

²⁶⁴ “...ciertamente era un mundo mucho más sencillo”.

²⁶⁵ “Las cosas que había llegado a conocer en esta guerra no eran tan sencillas”.

²⁶⁶ La cita continúa: “...as well as if a *Promontorie* were, as well as if a *Mannor* / of the *friends* or of *thine owne* were; any mans / *death* diminishes *me*, because I am in- / volved in *Mankinde*; And

Aunque, como dice De Nora, el personaje del médico es lo que más llama la atención al considerar la impronta de la obra de Hemingway en *Los bravos*, hay otros elementos de la novela que también hacen pensar en la narrativa del norteamericano. El estilo sobrio, directo y objetivo recuerda mucho al estilo de Hemingway, como muchos críticos han destacado. La soledad es un tema patente en toda la novela, y no sólo la soledad del médico sino también la del pueblo y de sus habitantes aislados del mundo y atrapados en una comunidad cerrada. Para describir este ambiente en el que viven, Fernández Santos emplea la imagen de la rueda, imagen que Hemingway también utilizó en *For Whom the Bell Tolls*. En *Los bravos*, Amparo es una soltera que cuida a su madre, una mujer que no se ha levantado de la cama desde que desapareció su marido en la Guerra Civil. La hija no puede salir de la vida que lleva, condenada al trabajo y a la soledad, obligada a estar pendiente de su madre y a olvidarse de su propia vida, de sus sueños y planes para el futuro. Empezó cuando era pequeña, cuando de un día a otro tuvo que madurar: “Se acabaron los juegos, empezó la rueda. Girar, girar... ¿para qué? Su madre la hablaba desde la cama en tanto ella iba y venía con el carro, con el trillo, abonando en el caballo, sembrando para recoger como los demás hacían, sin salir de la rueda...” (129). Esta imagen de la rueda aparece otra vez, hacia el final de la novela, al pensar Amparo en el viajante (el estafador) con quien había tenido un pequeño romance (aunque este hecho está sólo sugerido en la narración). Pero ella ya sabe que él había desaparecido de su vida: “no volvería, ya era nada para ella, lo mismo que los otros. La vida valía poco; era preciso seguir el curso de la rueda: girar, girar...” (185).

therefore / never send to know for / whom the *bell* tolls; It / tolls for *thee*”. (“Nadie es una isla, completo en sí mismo; cada hombre es un pedazo del continente, una parte de la tierra; si el mar se lleva una porción de tierra, toda Europa queda disminuida, como si fuera un promontorio, o la casa de uno de tus amigos, o la tuya propia; la muerte de cualquier hombre me disminuye, porque yo soy una parte de la humanidad; y por consiguiente, nunca hagas preguntar por quién doblan las campanas; doblan por ti”.)

En la novela de Hemingway, Robert Jordan, al reflexionar sobre el problema de Pablo, también siente como si estuviera dando vueltas en una rueda: “It is a vast wheel, set at an angle, and each time it goes around and then is back to where it starts. One side is higher than the other and the sweep it makes lifts you back and down to where you started [...] no one would choose to ride this wheel. You ride it each time and make the turn with no intention ever to have mounted” (216).²⁶⁷ Estar en la rueda es estar fuera de control, no dominar el destino: se mueve, pero siempre acaba donde había empezado, imposible es cambiar su dirección. Jordan ya no está en ella, y a lo largo del capítulo se repite: “Stay off that wheel, he said to himself. Don’t step on that wheel. I think it is going to start to swing again...” (217).²⁶⁸ Amparo ya está en ella, su destino está decidido, su vida no cambiará de rumbo. Gira con la rueda sin esperanza, incapaz de pararla.

El personaje principal de *En la hoguera*, segunda novela de Fernández Santos, también recuerda en cierta medida a los héroes de Hemingway, pero lo que más trae a la memoria las narraciones del norteamericano es el tema de la muerte, presente en toda la obra. El personaje central de esta novela es Miguel, un joven enfermo de tuberculosis, que deja Madrid y viaja sin rumbo por los pueblos de alrededor. Después de unos días vagabundeando de un pueblo a otro, se queda en el de Inés, otro personaje central de la novela. Como los personajes de Hemingway y como el médico de *Los bravos*, Miguel es un hombre solitario, perseguido por la soledad y el miedo a la muerte. Encuentra cierta paz en la naturaleza: “había deseado borrarse, fundirse en el mundo que a sus pies surgía, con los olivos, con el agua, con la tierra perenne [...] Vivir, vivir un poco más,

²⁶⁷ “Es una gran rueda, montada en un ángulo, y cada vez da una vuelta y vuelve a donde empieza. Un lado es más alto que el otro y el impulso que hace te eleva y te baja a donde habías empezado [...] nadie elegiría montar en esta rueda. La montas cada vez y haces el giro sin haber tenido la intención nunca de haber subido”.

²⁶⁸ “Quédate fuera de esa rueda, se dijo a sí mismo. No pises en esa rueda. Creo que va a volver a dar vueltas”.

vivir siempre, aunque sólo fuera con la pequeña vida del grano de polvo, con el blando suspirar del agua, con el leve estremecer de la hoja del olivo” (96). Robert Jordan también entiende el vivir con imágenes de la naturaleza: “living was a field of grain blowing in the wind on the side of a hill. Living was a hawk in the sky. Living was an earthen jar of water in the dust of the threshing with the grain flailed out and the chaff blowing...” (296).²⁶⁹ Para los dos autores la naturaleza no era simplemente el telón de fondo de una escena en la que algo ocurre, sino un ente tan vivo como los hombres y un medio capaz de expresar o modificar desde los sucesos más sencillos hasta los grandes misterios de la vida. En la obra de ambos escritores el paisaje es una expresión de la vida y fuente de paz para los personajes.

El temor a la muerte acompaña siempre a Miguel, pues ve que su muerte es próxima e inevitable. Su actitud pasiva ante esta posibilidad le diferencia de los personajes de Hemingway. El peligro de la muerte que Miguel siente constantemente no es el resultado de sus acciones o aventuras, como suele suceder con los personajes del norteamericano, sino la consecuencia de una enfermedad que, aunque grave, tiene un tratamiento. Pero es un hombre pasivo y se niega a ir al médico a la vez que reconoce que necesita cambiar de actitud, ser más como un héroe de Hemingway: “Era preciso luchar, conseguir algo o, al menos, proponérselo, para pasar dignamente por la vida” (70). Su miedo a la muerte está fundado en su convicción de que la muerte equivale a la nada, una preocupación muy presente en la obra de Hemingway, especialmente en el relato “A Clean Well-Lighted Place” o la novela *For Whom the Bell Tolls*. En esta novela Robert Jordan piensa: “He knew he himself was nothing, and he knew death was nothing” (371).²⁷⁰ Momentos antes de morir, esta idea le sirve para

²⁶⁹ “Vivir era un campo de grano volando en el viento en la ladera de una colina. Vivir era un halcón en el cielo. Vivir era una jarra de tierra llena de agua en el polvo de la trilla con el grano sacudido y la paja volando...”

²⁷⁰ “Sabía que él mismo no era nada, y sabía que la muerte no era nada”.

tranquilizarse: “It will just be nothing. That’s all it will be. Just nothing” (443).²⁷¹ Este hecho es lo que aterroriza a Miguel en la novela de Fernández Santos: “Intentó pensar en la nada, en su muerte [...] su juventud no podía haber surgido de la nada. Debía existir algo, una pequeña convicción, una fe en sí, en el mundo, que aun sin saberlo hubiera dado algún sentido a su paso por la vida y ahora pudiera infundírsele a su muerte” (76). Es el mismo conflicto de muchos de los héroes de Hemingway, especialmente de sus primeras obras: buscan algo que dé sentido a su vida, una razón para existir y para luchar contra la muerte, contra esa sensación de la nada.

Aunque Miguel es bien diferente a los personajes de Hemingway por su pasividad, el tema de fondo, la presencia de la muerte en la vida del hombre, hace recordar varias obras de Hemingway. Un pasaje en particular de *En la hoguera* rememora un relato de Hemingway. Miguel, tumbado en su cama, ve la imagen de su muerte:

...veía alzarse en el límite brumoso de las horas la sombra de su muerte, que, paso a paso, recorría el breve trecho del plazo concedido. A veces parecía quedarse quieta, detenerse, pero nunca echaba un paso atrás; siempre implacable, cada vez más próxima, iba día a día cruzando la llanura, con lentitud inexorable. A la mañana, era el seco tocón de un árbol ciego; a las doce, una roca; a la tarde, una res vagabunda; pero en el crepúsculo, entre dos luces, aparecía de nuevo, transformada, su inconfundible silueta inmóvil (96).

El pasaje citado recuerda a “The Snows of Kilimanjaro”, relato en el que el personaje agonizante, Harry, también ve que la muerte se le acerca en forma de diferentes imágenes, como un soplo del viento o la sombra de una hiena. Advierte a su mujer: “Never believe any of that about a scythe and a skull. It can be two bicycle

²⁷¹ “Será simplemente nada. Es todo lo que va a ser. Simplemente nada”.

policemen as easily, or be a bird. Or it can have a wide snout like a hyena” (54).²⁷² La muerte es, para los dos, algo que toma forma y aparece, una presencia que va y viene pero que siempre está merodeando, al acecho. En el párrafo citado de *En la hoguera*, el escritor utilizó, como Hemingway, imágenes atípicas de la muerte para ejemplificar su presencia cotidiana en la vida del enfermo. Esta novela de Fernández Santos está plagada por la presencia de la muerte, y su manera de tratarla evoca relatos de Hemingway, como el que se acaba de citar.

En estas dos novelas de Jesús Fernández Santos el tema de la soledad del hombre que encuentra consuelo en la naturaleza y el de la presencia de la muerte en la vida del hombre son tratados con términos y escenas que a veces traen a la memoria la obra de Hemingway, especialmente *For Whom the Bell Tolls*, y sugieren que la narrativa de éste ejerció cierta influencia sobre el español en su primera etapa de escritor. Aunque los personajes de *Los bravos* y *En la hoguera* recuerdan a los héroes de Hemingway, también es verdad que son bastante barojianos, hecho que no hace sino afirmar su afinidad con la obra del norteamericano. Quién influyó en quién en realidad no importa, lo que interesa es que los autores compartieron preocupaciones parecidas acerca del hombre del siglo XX, aunque Fernández Santos ya demuestra en sus primeras obras lo que Hemingway sólo llegó a decir en sus últimas; esto es, que es necesaria la solidaridad humana, el pensar en el prójimo, pues en palabras de Harry Morgan (*To Have and Have Not*) un hombre solo “ain’t got no chance” (225).²⁷³

Cabeza rapada

Los cuentos reunidos en la colección *Cabeza rapada* fueron escritos a lo largo de los años cincuenta y algunos, como el que da nombre al volumen, aparecieron en

²⁷² “Nunca creas nada de lo de la guadaña y la calavera. Pueden ser fácilmente dos policías montados en bicicleta, o puede ser un pájaro. O puede tener un hocico ancho como una hiena”.

²⁷³ “...no tiene ninguna oportunidad”.

diferentes revistas desde el año 1953.²⁷⁴ La técnica objetiva y la temática de algunos de los cuentos hacen pensar nuevamente en la obra de Hemingway. Un crítico anónimo de *Papeles de Son Armadans* hizo esta observación en una reseña que publicó en 1959. En ella describe cómo, en sus relatos, Fernández Santos ofrece “una sucesión de trozos de vida y estados de almas entrevistados en su realidad externa y en su interioridad moral, reflejos de experiencias vitales en las que el autor se limita a sugerir o insinuar” (1959: 232-233). También declara que el autor es “un auténtico maestro en el arte de crear con el mínimo de elementos descriptivos y la máxima economía de medios expresivos”, y que en algunos cuentos su narrativa “recuerda modelos o precedentes más concretos, ya se trate de Hemingway, en la historia del viejo torero relatada en ‘El doble’, ya de Cesare Pavese —claro inspirador de la forma narrativa de todo el libro...” (1959: 231). Otro crítico, Rafael Vázquez-Zamora, también evocó el nombre de Hemingway al hablar del cuento “El doble”. Declara que es “una espléndida narración, amarga e irónica, que a Hemingway le hubiera encantado escribir” (1959a: 32).

Parece que Vázquez-Zamora ignoraba que Hemingway ya había escrito un cuento taurino, “The Undefeated”, que probablemente inspiró el relato de Fernández Santos. Los toreros que aparecen en cada cuento son muy parecidos: los dos son ya mayores, nunca han sido demasiado buenos, pero quieren volver al ruedo para ganar un poco de dinero. Ambos relatos comienzan en las oficinas de unos administradores, donde los matadores piden trabajo. Manuel, el protagonista del cuento de Hemingway, sustituirá a otro en una corrida nocturna, cosa que no le gusta hacer porque hacer sustituciones “was the way they all got killed” (184).²⁷⁵ Le pagan poco, pero no tiene más remedio que aceptar el trabajo y esperar a que gracias a esta corrida salga una oferta. Pide a un viejo amigo, Zurito, que haga de picador, y éste sólo acepta cuando

²⁷⁴ Cito los *Cuentos completos* publicados por Alianza Editorial (Madrid, 1985).

²⁷⁵ “...fue así como todos se mataron”.

Manuel le promete que dejará de torear si no lo hace bien en esta corrida. La nocturna empieza después de una charlotada (de los Charlie Chaplin), con un público ya muy animado. Al principio Manuel no torea mal, pero le cuesta mucho matar al toro. Lo intenta seis veces, con el público cada vez más agresivo e insultante: “The first cushions thrown down out of the dark missed him. Then one hit him in the face, his bloody face looking toward the crowd. They were coming down fast [...] Somebody threw an empty champagne-bottle from close range...” (203).²⁷⁶ Al final mata al toro y recibe una cornada, y el cuento termina con Manuel en la enfermería, inhalando anestesia antes de que le operen. Zurito está a su lado, quiere cortarle la coleta y así presionarle a retirarse. Manuel insiste en que no, y el cuento termina así: “The doctor’s assistant put the cone over Manuel’s face and he inhaled deeply. Zurito stood awkwardly, watching” (205).²⁷⁷

En “El doble”, el trabajo que el torero Fermín consigue es el de hacer de doble cinematográfico, en la escena de una cogida, de su viejo amigo Pastor, que hace de matador en una película. También le pagan poco, e incluso le hacen firmar “un seguro para caso de muerte o inutilidad” (109). Fermín observa el rodaje de la película, incómodo y casi con vergüenza por lo ridículo que resulta ver a su amigo, un torero ya viejo, fingiendo ser un gran matador. Los jóvenes actores que están a su lado se ríen de Pastor durante el rodaje de una escena, y su burla trae a la memoria de Fermín las corridas nocturnas, como la de Manuel en el cuento de Hemingway: “[Los jóvenes] recordaban al público de las nocturnas, que después de reír a sus anchas con la charlotada, parecía reservar su mala fe, su afán de herir, toda su vileza, para los viejos diestros que intentaban lucirse” (115). Sospecha que estos jóvenes, al presenciar lo absurdo del rodaje “adivinaban la verdad: el fracaso de Pastor, y él, que nunca quiso

²⁷⁶ “Las primeras almohadillas arrojadas desde la oscuridad no le alcanzaron. Luego una le pegó en la cara, su cara ensangrentada mirando hacia la multitud. Estaban cayendo rápidamente [...] Alguien lanzó una botella de champagne vacía desde cerca...”

²⁷⁷ “El ayudante del médico puso la mascarilla sobre el rostro de Manuel, y él inhaló profundamente. Zurito se quedó mirándole, incómodo”.

retirarse...” (115), como tampoco quiso el protagonista de “The Undefeated”. Al final, antes de que Fermín pueda doblar la escena para su amigo, éste recibe su propia cornada, y el cuento de Fernández Santos, como el de Hemingway, termina en la enfermería. Fermín mira a Pastor, tendido en la mesa de operaciones, como Zurito lo hacía con Manuel. Hablan un poco pero al final Fermín se mantiene en silencio, y observa, incomodo, a su viejo amigo, un torero fracasado. No sabe qué decirle: “Busca un pretexto que le aleje de allí, pero ni aun eso es necesario. Al cabo de un rato la luz de afuera se apaga tras los cristales y Pastor, respirando hondamente, entra en un plácido sueño”, termina “El doble” (117).

Se observa que el relato de Fernández Santos se parece al de Hemingway en muchos sentidos, el más importante de ellos, no obstante, es el que subyace al cuento contado: no son relatos sobre la corrida sino sobre el ser humano que se esfuerza, aun en circunstancias adversas, por mantener su dignidad y trabajar con entereza en su oficio. Aunque al principio Fermín y Manuel viven experiencias parecidas, al final es Pastor el que se parece más al protagonista del relato de Hemingway. Los personajes de Fermín y Zurito, conscientes de la necesidad de retirarse, contrastan con sus compañeros que, todavía ilusionados con la esperanza de llegar a ser alguien, luchan con orgullo por mantenerse en su oficio aunque las puertas de éste poco a poco se les van cerrando. El relato corto de Hemingway está muy presente en éste de Fernández Santos, tanto en los detalles de la trama como en el mensaje final del cuento.

Otro relato de esta colección que trae a la memoria la narrativa de Hemingway es “El sargento”, cuento en primera persona que narra las miserias de la guerra de Cuba. El narrador cuida de los enfermos de “las fiebres” muchos de los cuales mueren diariamente en el campamento. Al final él también las padece, y el cuento termina con el narrador ya delirando y a punto de morir. El tono aparentemente indiferente y frío

del narrador al relatar la vida en el campamento recuerda algunos de los relatos que el norteamericano escribió sobre la guerra. Por ejemplo, al principio del cuento de Fernández Santos, el narrador explica:

Entre heridos y enfermos tenemos ciento treinta y dos, casi todos con fiebres. Parecen muertos a los tres días de estar en la cama. Ha empezado a llover y seguirá lloviendo un mes, por lo menos, No hay nada que hacer más que tumbarse y oír cómo cae el agua, en las chapas del tejado y en el patio, sobre las cenizas del estiércol que quemamos cada noche para espantar a los mosquitos. Todas las mañanas, antes de tocar diana, hay que formar un piquete para enterrar a los que mueren por la noche. Me encargan a mí de ello porque soy el sargento más antiguo, el de más confianza. Los metemos en sacos de los que llegan con frijoles de la Habana y en las camillas van, como si fuesen heridos, al cementerio... (41-42).

La simplicidad con que relata el horrible fin de los enfermos hace recordar a pasajes de obras como *A Farewell to Arms* o las historias intercaladas de *In Our Time*, en las que Hemingway minimiza la tragedia al utilizar una técnica objetiva y fría para captar todos los detalles de la escena narrada de una forma que produce escalofríos en el lector. En la novela, por ejemplo, aparecen frases como la siguiente: “At the start of the winter came the permanent rain and with the rain came the cholera. But it was checked and in the end only seven thousand died of it in the army” (4);²⁷⁸ una frase de exagerada simplicidad e indiferencia que no hace sino resaltar la enorme tragedia. O el capítulo cinco de *In Our Time*:

They shot the six cabinet ministers at half-past six in the morning against the wall of a hospital. There were pools of water in the courtyard. There were wet dead leaves on the paving of the courtyard. It rained hard. All the shutters of the hospital were nailed shut. One of the ministers was sick with typhoid. Two soldiers carried him downstairs and out into the rain. They tried to hold him up

²⁷⁸ “Al comienzo del invierno llegaron las lluvias y con las lluvias llegó la cólera. Pero fue contenido y al final sólo siete mil en el ejército murieron de ella”.

against the wall but he sat down in a puddle of water. The other five stood very quietly against the wall. Finally the officer told the soldiers it was no good trying to make him stand up. When they fired the first volley he was sitting down in the water with his head on his knees (95).²⁷⁹

Los dos autores escribieron sobre los hechos tal como sucedían, pues sabían que la descripción de la realidad directa y desnuda podía producir un mayor efecto en el lector que un análisis o interpretación subjetiva del narrador. El relato corto les permitió utilizar esta técnica tan objetiva y franca, de alusión y sugestión, mejor que en sus novelas. Los demás cuentos de *Cabeza rapada* tratan de temas que también eran muy comunes en los relatos de Hemingway —la guerra, la muerte, la soledad, la caza, la naturaleza—, y se desarrollan con un tono y estilo muy parecidos a los del norteamericano. La lectura que Fernández Santos hizo de Hemingway en esos años de iniciación sin duda se percibe en los temas, diálogos y descripciones de estos cuentos y en las novelas ya comentadas arriba.

12.1.3. Luis Goytisolo

El novelista Luis Goytisolo empezó a leer a Hemingway a muy temprana edad, cuando todavía estaba en la escuela secundaria. Sus lecturas no se limitaban a las obras publicadas en España puesto que, a pesar de la censura y en palabras del escritor, “se encontraba todo” en las librerías españolas; si no en los escaparates, sí en los cuartos de atrás. Hoy en día este autor afirma que la obra de Hemingway influyó no sólo en su narrativa, sino también en la de toda su generación. Varias declaraciones suyas

²⁷⁹ “Fusilaron a los seis ministros del Gobierno a las seis y media de la mañana contra la pared de un hospital. Había charcas de agua en el patio. Había hojas caídas y mojadas en el pavimento del patio. Llovía fuerte. Todos los postigos estaban cerrados con clavos. Uno de los ministros estaba enfermo de tífus. Dos soldados le llevaron escaleras abajo y fuera en la lluvia. Intentaron mantenerle de pie contra el muro pero se sentó en un charco de agua. Los otros cinco se mantuvieron silenciosamente contra el muro. Finalmente el oficial dijo a los soldados que fue inútil intentar hacerle mantenerse en pie. Cuando dispararon la primera descarga estaba sentado en el agua con la cabeza sobre las rodillas”.

realizadas en los años cincuenta muestran cómo el escritor era consciente ya, en aquel entonces, de la importancia que Hemingway y los demás miembros de la generación perdida tenían en su formación como escritor. Tras ganar el premio Biblioteca Breve por *Las afueras*, Rico Manrique le preguntó en una entrevista por sus autores preferidos, y Luis Goytisolo contestó: “En cuanto a escritores extranjeros, prefiero la ‘generación perdida’ norteamericana: Faulkner, Hemingway, Dos Passos” (1958: 4). En otra entrevista de 1959 repitió su preferencia por estos mismo escritores, y añadió que si bien admiraba mucho la obra de Faulkner, su influencia “me parece funesta; el faulknerianismo sólo se le puede perdonar a Faulkner” (Anónimo, 1959: 4), una opinión que todavía mantiene. También se declaró admirador de Mann, Pavese, Clarín y Baroja. En 1961 participó en la encuesta realizada por *La Estafeta Literaria* sobre las mejores novelas del siglo XX. Nombró *El sol también se levanta* de Hemingway, además de *Ulises* de Joyce, *¡Absalom! ¡Absalom!* de Faulkner, *El gran Gatsby* de Scott Fitzgerald y la trilogía *USA* de Dos Passos.

Es evidente, pues, que la novela norteamericana fue de gran importancia para Luis Goytisolo en los años en que empezó a escribir, y que Hemingway estaba entre los escritores que admiraba. El autor español mantiene que uno de los aspectos de la narrativa hemingwayana que le atrajo a sus obras en esos años fue su afición por la naturaleza. Goytisolo pasó los primeros años de su vida en un pueblo en las afueras de Barcelona, hasta que terminó la guerra, y por eso los cuentos y novelas de Hemingway que transcurren en el campo, en los bosques y los ríos, le resultaban “más próximos”, ya que evocaban sus primeros recuerdos y su amor por la naturaleza. Le gustaban, por ejemplo, relatos como “Big Two-Hearted River”, narración que describe, sencillamente, el viaje solitario de Nick Adams a un río en el norte de Michigan para pescar y acampar. Preguntado por otras obras de Hemingway que admira, Goytisolo afirma que,

“decididamente”, prefiere los cuentos, especialmente los de *In Our Time* y otros como “Homage to Switzerland” y “Hills Like White Elephants”. Sigue nombrando, como en la encuesta de 1961, *The Sun Also Rises* como la mejor novela del norteamericano, y asegura que el tema español en esta novela está bien tratado, y que Hemingway sí conocía España y los toros lo suficiente como para poder escribir sobre ellos. *For Whom the Bell Tolls*, sin embargo, no le parece una buena novela. El tema está “mal llevado, no corresponde a la realidad”. No le gustó “el injerto de novela romántica en una especie de reportaje sobre la guerra”. La escena de la masacre de los fascistas en un pueblo de Ávila está “mal planteada; no corresponde a la realidad”, repite. *The Fifth Column*, dice Goytisolo, “recoge mejor el ambiente de la guerra”, y aunque como obra teatral fue un fracaso, el ambiente descrito le parece más realista que el de *For Whom the Bell Tolls*. Todas estas lecturas de Hemingway que hizo el joven Goytisolo estuvieron sin duda presentes en su mente a la hora de escribir sus primeras novelas. En una lectura atenta de *Las afueras* y *Las mismas palabras* se descubren varios parecidos con la obra de Hemingway e incluso alguna referencia a ella, como a continuación se demostrará.

*Las afueras*²⁸⁰

Desde que *Las afueras* se publicó en 1958, los críticos han discutido sobre su clasificación genérica: ¿es una novela o un libro de relatos organizado como si de una novela se tratara? El libro está dividido en siete capítulos que pueden leerse como cuentos independientes, ya que cada uno narra una historia diferente. Pero las siete partes tienen cierta unión, pues transcurren en un mismo tiempo y espacio: en Barcelona o en las afueras de la ciudad en torno al año 1957. Más importante, sin embargo, es su

²⁸⁰ Cito la edición publicada por Argos Vergara, S.A. (Barcelona, 1979).

unidad onomástica. En cada relato se repiten los mismos nombres de los personajes. Aunque son personas diferentes, los nombres siempre pertenecen a gente de una determinada generación o clase social (por ejemplo, Víctor es siempre un personaje de clase alta, su padre se llama don Augusto, su madre doña Magdalena y su hijo, Bernardo. Roig es siempre el camarero de un bar pobre, Claudina es siempre de pueblo, de la clase baja, etc.). En su reseña de la novela, Jesús López Pacheco recalca, en este sentido, la unidad social de estos capítulos: “las clases sociales, con sus caracterizaciones económicas y humanas, son, más que los hombres, los verdaderos personajes de la novela” (1959: XXXIX). Así, las siete partes de la novela tienen varios lazos de unión dentro de una estructura algo desconcertante, pues es una obra en la que nadie es quien era en el capítulo anterior ni quien será en el posterior, pero tampoco es muy diferente a los demás que llevan su mismo nombre. Preguntado cómo se le ocurrió estructurar la novela de esta forma, Luis Goytisolo contesta simplemente que quería escribir una novela totalmente diferente a las que se estaban escribiendo en ese momento, cosa que sin duda logró hacer.

La estructura poco convencional de *Las afueras* hace pensar en uno de los cuentos de Hemingway que, significativamente, Luis Goytisolo nombró como entre sus preferidos: “Homage to Switzerland”. Este relato corto está dividido en tres partes que podrían ser independientes, pero que están unidas por el tiempo, el espacio y por un protagonista parecido. En cada parte un norteamericano espera el tren de París en el café de una estación de Suiza: el primero en Montreux, el segundo en Vevey, el tercero en Territet. Las tres partes empiezan igual, con casi las mismas palabras. En cada una un portero avisa a la camarera de que el “Simplon-Orient Express” salía una hora tarde de Saint-Maurice. Ésta comunica el retraso al americano y le pregunta si quiere tomar algo más. Después, cada relato va por diferentes caminos: en el primero el americano

hace como que quiere ligar con la camarera, aunque en realidad está vacilando; en el segundo invita a los porteros a compartir dos botellas del mejor vino que tiene el café, y les cuenta que se va a divorciar; en el tercero habla con un viejo que se acerca para preguntarle si es miembro de la “National Geographic Society”. Los parecidos y diferencias entre las tres partes del mismo relato desconciertan al lector de forma parecida a *Las afueras*, y le fuerzan a tomar una parte activa en la interpretación del texto.

Los críticos han citado otras obras como posibles inspiraciones de la estructura de *Las afueras*. En su análisis de esta novela, Maryse Bertrand de Muñoz mantiene que los siete capítulos de la novela recuerdan a los diferentes apartados de obras como *La colmena* de Cela, *La noria* de Luis Romero o *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, ya que en ellos “se retratan una abundancia de personajes sin demasiadas relaciones entre ellos” (1995: 133). Explica, asimismo, que la cronología caótica (yo diría más bien el caos onomástico) de esta obra, “corresponde a la estructura global fragmentada y viene a reforzar esta idea de ruptura, de falta de unión entre los seres humanos, de dificultad de entenderse...” (1995: 134). Esta explicación de la estructura de *Las afueras* puede aplicarse no sólo a “Homage to Switzerland” sino también a otro libro de Hemingway: *In Our Time*. En esta obra los capítulos intercalados rompen la unidad tradicional de un libro de cuentos para recalcar la fragmentación y la incompreensión del mundo que en ellos se describe. La guerra está en el fondo del libro de Hemingway y el de Goytisolo, una de las causas del desorden del mundo. La estructura inusual de ambos resalta la sensación de ruptura en los temas tratados (la guerra, la soledad del hombre o la incomunicación de los seres humanos) a la vez que, irónicamente, la presencia de estos temas en cada capítulo también ofrece un sentido de unión en la estructura total de los libros.

En esta novela de Goytisolo el narrador objetivo, el estilo sobrio, las descripciones del campo y la caza (especialmente en el primer capítulo), el hablar propio de las personas y la forma tan fría con que presenta hechos desagradables también traen a la memoria la narrativa de Hemingway.²⁸¹ Por ejemplo, en el capítulo cuatro, la mujer de Domingo, Amelia, es atropellada por un coche al final del relato. Domingo iba caminando delante de ella y después de oír el accidente intenta llegar a su lado pero no puede porque hay mucho caos y confusión, y un guardia se la lleva sin que él pueda decir ni siquiera que es su marido. Se queda solo en la carretera, mirando el sitio del accidente. Y el cuento termina: “Un chico montado en bicicleta se paró al borde de la carretera y le gritó algo. El viejo, sin moverse, le miró como si no entendiera. El chico volvió a gritar lo mismo. Le preguntaba que a dónde llegaría siguiendo todo recto” (144). Un acontecimiento normal y corriente, cotidiano, trivial, termina este relato trágico, en el que un viejo pierde absurdamente a su mujer. Es una técnica que Hemingway también empleó en cuentos como “In Another Country”, “A very short story” o “A Clean Well-Lighted Place”: comentarios o sucesos triviales terminan un relato en el que se acaba de narrar una tragedia. La desgracia, vista al lado de un suceso cotidiano, solo se aumenta.

*Las mismas palabras*²⁸²

La segunda novela del joven Goytisolo, *Las mismas palabras*, se publicó en 1962, aunque empezó a escribirla en 1959. En el prólogo que el autor añadió a la

²⁸¹ En su crítica de esta obra, el novelista Jesús López Pacheco observó algunos fallos en la narración, especialmente en el primer capítulo: “Quizá haya un exceso de descripciones, sobre todo de paisajes. Ello, unido al poco análisis psicológico en algunos tipos, crea un clima turbio en ocasiones que afecta a la comprensión de determinados temas”. Pero este “exceso” de descripción paisajística y falta de análisis psicológico es exactamente lo que trae a la memoria la obra de Hemingway, particularmente en el capítulo uno. Lo que López Pacheco no ha visto es que Goytisolo, como Hemingway, utiliza la naturaleza no sólo como telón de fondo de un escenario sino como un ambiente que acoge y consuela al personaje, y refleja simbólicamente su estado de ánimo, su condición “psicológica”.

²⁸² Cito la edición de Alfaguara (Madrid, 1987).

segunda edición, explicó que en esta novela quería “superar, con ayuda de un planteamiento previo riguroso y de un desarrollo técnico adecuado, las deficiencias apreciables en *Las afueras*” (13). Para ello, se fijó en la literatura que venía del otro lado del Atlántico: “Por aquel entonces, tanto para mí como para la mayor parte de los escritores españoles de mi generación, el ejemplo a seguir, el modelo por antonomasia, continuaba situado en el campo del realismo crítico norteamericano, singularmente en la obra de escritores como Faulkner, Hemingway, Dos Passos y Scott Fitzgerald...” (13-14). *Las mismas palabras* está escrita, efectivamente, con una objetividad absoluta: el narrador describe lo que se ve, lo que se oye, y no interpreta las acciones de los personajes ni explica lo que sienten. Es una técnica que Goytisolo reconoce que aprendió no sólo de los norteamericanos sino también del cine neorrealista italiano y de otros escritores como Cesare Pavese.

De esta forma, si bien el estilo de esta obra hace recordar el utilizado por Hemingway, no se lo puede achacar a una influencia directa de la narrativa del norteamericano. Pero en una lectura de *Las mismas palabras* las obras de Hemingway vienen a la mente por otras razones. En Rafael, uno de los tres personajes principales de la novela, se percibe cierta reminiscencia de los héroes de Hemingway. Es solitario, independiente, callado, entregado a sus planes, determinado a vivir en el presente y a no preocuparse por el futuro o el pasado. Aunque le gustan las mujeres, no quiere tener novia, no quiere ligarse a nadie “que pudiera entorpecer en [su] trabajo”, una actitud que recuerda a personajes hemingwayanos como Robert Jordan de *For Whom the Bell Tolls* (nunca ha querido que nadie, especialmente las mujeres, interfiera en su trabajo). Estaba afiliado al partido comunista pero lo deja de una forma desengañada. Como dice Goytisolo, “no rompe violentamente con el Partido Comunista ni se integra en facción alguna: simplemente, abandona” (14). Desilusionado, como Frederic Henry en *A*

Farewell to Arms, Rafael toma conciencia de la realidad en que vive y deserta del partido, dejando atrás los antiguos ideales del grupo para vivir sin estar atado a nada.

El gusto de Rafael por la naturaleza también recuerda a los personajes de Hemingway, y Luis Goytisolo reconoce que sus lecturas del premio Nobel influyeron en la escena en que Rafael se va de caza al campo. Dispara a una paloma torcaz pero la pierde en el bosque. Es una situación que recuerda a *Green Hills of Africa*, cuando Hemingway no puede encontrar el antílope sable que ha herido de un disparo. Rafael acepta la pérdida del ave con una actitud que recuerda a los héroes de Hemingway: “Da igual. Lo que importa es que ahora estemos aquí, cazando, y que al menos hayamos podido disparar”. Como el norteamericano dice al principio de su libro: “...it is pleasant to hunt something that you want very much [...] failing at the end of each day, but having the hunt...” (1996: 11).²⁸³ Lo que importaba a los dos autores era estar en la naturaleza, convivir con los animales, admirar el paisaje, sentir su paz. En la novela de Goytisolo son, no obstante, las descripciones del paisaje más que las de la caza misma las que recuerdan a las obras de Hemingway que transcurren en lugares parecidos. Como el norteamericano en sus narraciones, Goytisolo sitúa a sus personajes en medio de la escena y va describiendo, encadenando, lo que el personaje divisa, huele, siente, u oye a su alrededor. Rafael, por ejemplo, camina por el bosque:

...descendió por la umbría, una suave ladera cubierta de pinos. El suelo del pinar era terso y limpio, así cubierto de oscura pinocha, con sólo algunas flores amarillas creciendo entre los troncos finos y rectos. En algún punto más elevado daba el sol y entonces los troncos brillaban resplandecientes, como encharcados. Aquí y allá quedaban los tocones de algún pino cortado y, diseminadas en derredor, largas virutas todavía oliendo a resina. La pinocha resbalaba y había que caminar con precaución, conteniendo el paso (243).

²⁸³ “...es agradable cazar algo que deseas mucho [...] fracasas al final de cada día, pero pudiendo cazar...”

Su forma detallada de describir el paisaje que rodea al personaje recuerda a muchas de las descripciones de Hemingway, especialmente en “Big Two-Hearted River”, *Green Hills of Africa* o *The Sun Also Rises*. Por ejemplo, en esta última, cuando Jake y Bill caminan hacia el río Irati para pescar:

...A sandy road led down to the ford and beyond into the woods. The path crossed the stream on another foot-log below the ford, and joined the road, and we went into the woods. It was a beech wood and the trees were very old. Their roots bulked above the ground and the branches were twisted. We walked on the road between the thick trunks of the old beeches and the sunlight came through the leaves in light patches on the grass. The trees were big, and the foliage was thick but it was not gloomy. There was no undergrowth, only the smooth grass, very green and fresh, and the big gray trees well spaced as though it were a park... (117).²⁸⁴

Donde la obra de Hemingway más salta a la vista en *Las mismas palabras*, no obstante, es cuando Rafael lleva a su amigo Tito a cenar, y van a un restaurante que “era un lugar limpio y bien iluminado” (339). Es un caso de intertextualidad explícita, pues el lector de Hemingway reconocerá en esta frase el título (traducido) de uno de sus mejores cuentos. En este lugar Rafael y su amigo hablan de la vida y la muerte (Tito acaba de recuperarse de una tuberculosis, Rafael le cuenta que su ex-novia no murió por enfermedad sino que se suicidó). En el cuento de Hemingway los dos camareros hablan del intento de suicidio del viejo cliente y, después de cerrar el café, el camarero de mayor edad se vuelve a casa, pensando en la muerte.

²⁸⁴ “...Un camino arenoso conducía abajo al vado y al bosque más allá. El camino cruzó el arroyo por otro tronco atravesado en un lugar debajo del vado, y se juntó otra vez con el camino, y nos adentramos en el bosque. Era un hayedo y los árboles eran muy viejos. Sus raíces sobresalían sobre la tierra y las ramas estaban torcidas. Marchamos por el camino entre los gruesos troncos de las viejas hayas y los rayos de sol atravesaban las hojas y dejaban manchas de luz en la hierba. Los árboles eran grandes y el follaje espeso, pero no era tenebroso. No había maleza, sólo la suave hierba, muy verde y fresco, y los grandes árboles grises, bien espaciados como si fuera un parque...” Cito la edición de Charles Scribner’s Sons (New York, 1986).

En fin, aunque la estructura y algunos aspectos temáticos de esta novela de Goytisolo son diferentes a los de las obras que Hemingway escribió, el personaje de Rafael y algunas escenas del libro evocan la narrativa del norteamericano. El lector de Hemingway no puede evitar pensar en *The Sun Also Rises* en varios momentos de la novela de Goytisolo. Por ejemplo, la escena de Aurelia bailando sola en medio de los demás evoca la de Brett Ashley bailando en la fiesta de San Fermín, rodeada de los mozos pamplonicas. La continua juerga, discusiones y lío de parejas del grupo de Santi también hacen pensar en las de Jake Barnes y sus amigos en Pamplona. Tanto Jake como Santi se mantienen en cierta medida al margen de los problemas del grupo (aunque los dos se enamoran de una mujer que no pueden tener), y al final los dos se escapan solos al mar (Jake a San Sebastián, Santi a una playa cercana a Barcelona) para refrescar la mente y el cuerpo, limpiar con el aire del mar los días locos de fiesta. Un último ejemplo es el de Julia, personaje negativo que al final de la novela se enamora de Antonio y se vuelve más optimista. Cuando éste quiere que suba a su habitación una noche para “ver el amanecer”, Julia se niega pero le promete: “Subiré otro día y veremos cómo amanece. A fin de cuentas, amanece todos los días” (458). Como en *The Sun Also Rises* de Hemingway, el decir que el sol siempre se levanta es mucho más que una afirmación de un hecho de la naturaleza. La frase (que Hemingway cogió del Eclesiastés) ofrece cierto sentido de esperanza en las dos novelas, pues a pesar del mundo caótico y pesimista en el que los personajes viven y se pierden, la tierra, la naturaleza permanecerá siempre, y siempre habrán días nuevos.

En el prólogo de este libro, Luis Goytisolo explica que aunque, a su juicio, esta novela no está muy lograda y tiene sus problemas, escribirla le ayudó a ver que este estilo y forma de narrar (que aprendió de autores como Hemingway) no eran para él, y esto le animó a encontrar su propia voz. Así se observa que, tal como el autor ha

manifestado, la influencia de Hemingway en su obra no es tan directa o marcada como podía ser la de Faulkner en la narrativa de Benet. No obstante, la lectura de Hemingway fue como una enseñanza primaria acerca del arte narrativo que le sirvió para luego seguir por su propio camino. También le ofreció un modelo para escribir sobre la naturaleza y la relación del hombre con ella, un tema muy presente en toda la obra de los dos escritores.

12.2. Novelas de ambiente taurino

En su ensayo sobre el tema taurino en la literatura (en *Los toros* de Cossío), Andrés Amorós observa que en la narrativa española “...parece dominar un tratamiento tradicional, externo, atento sobre todo a los elementos pintorescos. ¿Por qué? Sin duda, la fuerza plástica del espectáculo es tan grande y su cercanía a maneras de pensar tradicionales, tan habitual, que ha resultado difícil sustraerse a esta doble tentación” (242). También afirma, no obstante, que en la segunda mitad del siglo XX surgen novelas taurinas de interés, que van más allá de la descripción externa y folclórica de la fiesta. Por su parte, Ángel Capellán señala en *Hemingway and the Hispanic World*, que no ha habido, en la literatura española, muchas novelas con la corrida como tema central, y que las que ha habido suelen girar en torno a la vida y a las hazañas del torero. En los relatos de Hemingway, en cambio, la corrida y el matador forman parte de una historia más grande, y su función en la trama no es meramente circunstancial, sino que pone de relieve otros temas de la obra, especialmente los que tienen que ver con la vida y la muerte. En una breve nota, Capellán afirma que este diferente tratamiento del tema taurino dejó huella en la novelística española posterior: *Los clarines del miedo* de Ángel María de Lera y *La última corrida* de Elena Quiroga “clearly show Hemingway’s

influence” (1985: 290, nota 71).²⁸⁵ Ambas novelas fueron publicadas en 1958, y en ellas los dos autores tratan el tema taurino no con un costumbrismo folclórico sino con un sentido existencial que, como bien ha visto Capellán, hace pensar en las obras taurinas de Hemingway.²⁸⁶

12.2.1. *Los clarines del miedo*²⁸⁷

Ángel María de Lera reconoció el importante papel que sus lecturas de Hemingway tuvieron para su formación como escritor. En una entrevista publicada en 1961, se describió a sí mismo como “un novelista de tendencia española, pero, naturalmente, aceptando e incorporando aquellas innovaciones técnicas que sirven para dar claridad, concisión e interés al relato. Uno de los escritores que más me ha enseñado a este respecto es Hemingway” (Marra-López, 1961a: 4). El crítico Ignacio Soldevila ha observado, a su vez, la huella que la obra del Nobel dejó en la narrativa de este escritor: “[De Lera] es quizá el escritor español más emparentado con la técnica novelística seca, nerviosa y de ‘instantánea’ testimonial que caracteriza a Hemingway” (1980: 174). Su novela de ambiente taurino, *Los clarines del miedo*, está escrita, efectivamente, con un estilo muy a la manera del norteamericano. Las descripciones son de impresiones rápidas y exactas, y la trama se construye más por medio de los diálogos y la acción que por las explicaciones del narrador. Todo ocurre en un día de verano, cuando un torero y un banderillero, Rafael (*Filigranas*) y Aceituno, van a lidiar

²⁸⁵ “...muestran claramente la influencia de Hemingway”.

²⁸⁶ Por su edad Ángel María de Lera pertenece a la generación anterior a la de Aldecoa, Fernández Santos, los hermanos Goytisolo, etc., pues nació en 1912. A pesar de esto, sus primeras publicaciones coinciden en el tiempo con las de este grupo de autores que aquí nos conciernen. Es más, como observa Santos Sanz Villanueva: “...por temática y preocupaciones, sus libros han de ser adscritos —en buena parte— a la corriente dominante en el grupo generacional de 1925” (874). Elena Quiroga, por su parte, nació en 1921 y es por lo tanto un poco mayor que los llamados escritores del medio siglo que por lo general nacieron a partir de 1925. También publicó su primera obra un poco antes que ellos (en 1950), pero sus preocupaciones técnicas y temáticas, especialmente a partir de 1954, le vinculan sin duda con la obra de los demás escritores que comenzaron a publicar en ese decenio.

²⁸⁷ Cito la edición publicada por Ediciones G.P. (Barcelona, 1968).

una corrida en las fiestas de un pueblo. Rafael es muy joven pero también muy valiente y lleno de ilusiones de ser el mejor torero del mundo. En su juventud e inocencia recuerda en cierto modo a Paco de “The Capital of the World”. Tanto Rafael como Paco sólo han hecho “toreo de salón”, pero viven con el sueño de ser grandes un día, y mueren a causa de esa ilusión: Paco se mata absurdamente al querer demostrar su valentía en el comedor de su pensión, mientras que Rafael se muere en el mismo ruedo, al intentar hacer un pase de máximo peligro para impresionar al público, entre el que figura un periodista de Madrid.

Para Hemingway y De Lera, la fiesta taurina era más que una tradición del pueblo e incluso más que una lucha valiente del hombre. La corrida de toros era una tragedia, y el público estaba presente no sólo como un grupo de espectadores, sino como una parte integrante de esa tragedia. Al tocar el tercio de la muerte, el narrador de *Los clarines del miedo* explica esto:

Todos los preparativos, gastos, esfuerzos, ilusiones; la larga espera de un año, la profunda excitación del día; los cohetes, el vino, el sol... Todo esto tenía más que un objetivo: la muerte del toro. Ésa era la razón única de la fiesta. Allí estaba todo el pueblo congregado para estremecerse, para sufrir, para sentir la muerte como un aire frío, y, después, gozar con el triunfo de la vida, como si para valorar ésta, el pueblo necesitase verla cara a cara con la muerte... (176).

El público vive la tragedia junto con el torero y al final es también liberado de la tensión del enfrentamiento, y siente intensamente que vive: “el miedo había pasado como un mal aire y los espectadores tenían necesidad de exteriorizar su frenética alegría” (198). Hemingway describió esta participación emocional del espectador en su obra *Death in the Afternoon*: “the essence of the greatest emotional appeal of bullfighting is the feeling of immortality that the bullfighter feels in the middle of a great faena and that he gives to the spectators [...] He gives the feeling of his

immortality, and, as you watch it, it becomes yours. Then when it belongs to both of you, he proves it with the sword” (213).²⁸⁸ En su novela *The Sun Also Rises*, el vivir la tragedia del toro y presenciar el triunfo del hombre sobre la muerte, emociona a Jake Barnes y a sus compañeros, también partícipes de la tragedia.

A lo largo de la novela, De Lera presenta la corrida en términos que recuerdan al concepto que Hemingway tenía de la fiesta. El miedo y la muerte son temas centrales de la obra, como también lo son de la fiesta en sí. Como un periodista aficionado que está entre el público explica a su amigo (un novelista que nunca había visto una corrida): “Ahora todo está lleno de miedo. La muerte ha entrado en la plaza y se ha sentado a donde nadie sabe. Esto puede parecer literatura, pero es la verdad. Y todo el mundo sabe que es verdad. Si no fuera por el miedo, esto no valdría la pena. La muerte es quien pone aquí su sal” (162).²⁸⁹ El torero vence su miedo al entrar en la plaza: “Se fueron desvaneciendo sus temores y recuerdos... Poco a poco se fue apoderando de él una viril emoción...”, Así su actuación delante del toro “...se teñía de heroica grandeza. La emoción se henchía como una ola” (179). Pero en esta corrida la tragedia es máxima, el joven torero pierde su vida en ese heroico duelo contra la muerte. *Aceituno*, lleno de rabia por la muerte de su amigo, termina de matar al toro, y la descripción del momento culminante también hace recordar los relatos taurinos de Hemingway. De Lera escribe cómo, al entrar a matar, “Hombre y bestia se confundieron en una sola sombra. El estoque mientras tanto se había hundido hasta la empuñadura y el *Aceituno* sintió en la mano el primer borbotón de la sangre caliente del animal” (198). La imagen

²⁸⁸ “La esencia de la más grande atracción emocional de la corrida es la sensación de inmortalidad que el torero siente en medio de una gran faena y que da a los espectadores [...] Él da la sensación de su inmortalidad, y, mientras la observas, llega a ser tuya. Luego cuando pertenece a los dos, él lo comprueba con la espada”. Cito la edición de Simon & Schuster (New York: 1996).

²⁸⁹ El periodista y su amigo recuerdan, en cierto sentido, a la Vieja Dama y el narrador en *Death in the Afternoon*. La Vieja dialoga con el narrador y éste le explica lo que ocurre en el ruedo, y así Hemingway evita la monotonía que puede haber en una descripción continua del narrador. En su novela, De Lera también utiliza el diálogo entre los dos personajes foráneos para ayudar a que el lector comprenda los matices de la fiesta sin que el narrador tenga que explicarlo todo.

del hombre y el toro unidos en la muerte fue utilizada una y otra vez por Hemingway. Por ejemplo, el capítulo doce de *In Our Time*: “the bull charged and Villalta charged and just for a moment they became one. Villalta became one with the bull and then it was over” (141);²⁹⁰ o una de las descripciones de *Death in the Afternoon*: “the beauty of the moment of killing is that flash when man and bull form one figure as the sword goes all the way in” (274);²⁹¹ o de *The Sun Also Rises*: “...his left shoulder went forward between the horns as the sword went in, and for just an instant he and the bull were one...” (218).²⁹²

Desde luego, Hemingway no fue el primero en hablar de la unión de toro y torero en la muerte, y es probable que las descripciones del norteamericano se inspiraran en novelas de autores españoles anteriores a él. Vicente Blasco Ibáñez, por ejemplo, describe la escena con palabras parecidas en *Sangre y arena*: “Por un instante, hombre y bestia formaron una sola masa, y así marcharon juntos algunos pasos, sin poder distinguirse quién era el vencedor...” (50).²⁹³ Pero en la novela de Blasco Ibáñez la corrida está representada en términos más pintorescos y tópicos, y la tragedia de Juan Gallardo sólo le afecta a él y a su entorno más cercano, es decir, el autor no busca un sentido trascendental para los espectadores. El tono general de *Los clarines del miedo* y la manera de representar la corrida como tragedia vivida por todos los presentes sin duda hacen que la obra se asemeje más a los relatos de Hemingway que a la novela del escritor valenciano. El público de esta novela vive la tragedia interpretada en la plaza, admira la dignidad con que el joven torero muere (“‘El muchacho murió bien, con valor, como tienen que morir los hombres...’ [...] ‘Sí que murió bien, sí’. ‘Es verdad’. ‘Es

²⁹⁰ “El toro embistió y Villalta embistió y sólo durante un momento formaron un solo cuerpo. Villalta fue uno con el toro y luego se acabó”.

²⁹¹ “La belleza del momento de matar es aquel instante cuando hombre y toro forman una figura mientras la espada se adentra del todo”.

²⁹² “...su hombro izquierdo se adelantó entre los cuernos mientras la espada entró, y sólo por un instante él y el toro eran uno...”

²⁹³ Cito la edición de Alianza (Madrid, 1998).

virtud de nuestra raza saber morir bien...” (215) y se da cuenta de la fugacidad de la vida (“¡No somos nada, nada!”, 228) en términos que recuerdan a la obra de Hemingway. El personaje del novelista, además, hace pensar en Hemingway mismo. Su amigo (el periodista) le aconseja: “Yo te digo una cosa: si fuera pintor, pintaría esto, y si fuera novelista como tú, aquí buscaría inspiración para mis relatos españoles. Esto es España y no los cafés de Madrid. Esto es auténtico folklore y no las ensaimadas que nos dan allá” (152). Al novelista le atrae la corrida, le angustia y le emociona, y declara después: “Dudo que se pueda lograr una expresión más viril, más heroica, ni crear un clima de tragedia auténtica como aquel...” (258). Sus palabras podrían haber venido del propio Hemingway. Debido al respeto que De Lera tenía por el autor norteamericano, no es atrevido pensar que creó este personaje y estas palabras pensando en el novelista de Oak Park, Illinois.

12.2.2. *La última corrida*²⁹⁴

La acción de la novela de Elena Quiroga está centrada en una corrida celebrada durante las fiestas de Almagro, y una serie de *flashbacks* ofrece al lector una visión más amplia de la vida de los tres toreros de la novela y de las circunstancias que les llevaron al ruedo. Los tres diestros son Manuel Mayor (un torero veterano), Carmelillo (un joven prometedor), y Pepe Sánchez (un espada de gran éxito, de vuelta a España después de una gira por América). Los dos primeros son personajes al estilo de los de Hemingway, tienen mucho honor y valentía, son más bien solitarios, encuentran paz en la naturaleza y buscan, en la plaza, un sentido para sus vidas. Manuel sobre todo se destaca por su soledad, su dignidad y su necesidad de arriesgar la vida para sentir que realmente vive. Nunca llegó a ser un matador de gran éxito, pero esto no le importa,

²⁹⁴ Cito la edición de Castalia (Madrid, 1984).

pues no torea para el público ni por el dinero, sino para sí mismo. Vive con una inquietud y angustia que sólo se desvanecen en la plaza, cuando siente la muerte de cerca y, en ese momento, también siente que vive: “...le parecía que la vida se le escapaba, se le iba, y quería medirla de cerca, ahorrarla [...] aquello le tiraba como si sólo hubiese nacido para ello, una y otra y otra vez” (71-72). El enfrentarse con un toro le devuelve la tranquilidad durante un tiempo: “En verano, aquel año, dos corridas. Curado por adentro. Limpio por dentro, sin guijarro ni pena. Eso creía” (162). También le hace sentirse hombre: “Un hombre necesita de algo grande y oscuro, más fuerte que él, más libre [...] Un hombre se la juega cara a cara con algo mayor que él, o igual que él —mejor mayor—...” (76).

Este personaje encarna lo que Hemingway describía como un torero de verdad en *Death in the Afternoon*. Según el aficionado norteamericano, una buena faena es la que “...takes a man out of himself and makes him feel immortal while it is proceeding, that gives him an ecstasy that is, while momentary, as profound as any religious ecstasy” (206).²⁹⁵ Ésta es la sensación que Manuel busca, la de vivir tan intensamente que se sienta inmortal. Es más, el acto (o el rito) de torear no sólo produce una sensación de vivir plenamente, sino que también ayuda al hombre a purgarse, a curarse de los males del mundo. En *The Sun Also Rises*, Pedro Romero lidia después de una terrible pelea con Robert Cohn (un ex-boxeador) que casi le destroza físicamente. El control ante el toro, el desafío a la muerte, limpia todo lo malo y le devuelve la serenidad: “He was wiping all that (the fight) out now. Each thing he did with this bull wiped that out a little cleaner” (219).²⁹⁶ Es la misma sensación que experimenta Manuel delante del toro, y lo que le hace volver una y otra vez al ruedo.

²⁹⁵ “...le lleva a un hombre fuera de sí mismo y le hace sentirse inmortal mientras está sucediendo, lo cual le lleva a un éxtasis, aunque breve, tan profundo como un éxtasis religioso”.

²⁹⁶ “Estaba borrando todo aquello ahora. Cada cosa que hizo con este toro lo borraba un poco más, lo dejaba más limpio”.

Toda la novela prepara al lector para la muerte de Manuel en la plaza, pero termina con un final inesperado: al prepararse para matar, el diestro pisa la corteza de un trozo de sandía y se cae delante del toro. Pero la única herida que recibe es un esguince de muñeca, nada serio, pero lo suficientemente malo para que no pueda matar a la bestia. Un poco a la manera de un relato de Hemingway, un suceso ridículo rompe la tensión dramática y el resultado es un final absurdo pero a la vez realista. Manuel fracasa no sólo porque no mata al toro sino también porque no muere con el toro en la plaza como su alma pedía. Abandona la plaza y vuelve a su casa del pueblo, acompañado por su soledad.²⁹⁷

La soledad es un tema patente a lo largo de esta novela, la soledad irremediable del hombre entre los demás, la imposibilidad de éste de comunicarse, de integrarse en la sociedad en que vive. Como reconoce la crítica María Dolores de Asís Garrote, en la historia de Manuel Mayor “se recapitula la penetración existencial, donde la soledad, la incomunicación y la muerte revelan su misterio en ese momento único y privilegiado de una corrida de toros” (1990: 291). Al igual que *The Sun Also Rises* de Hemingway, esta novela no es sobre la corrida ni el oficio de torero, sino sobre el hombre en el mundo, su inadaptación, su soledad, su incapacidad de entenderse con los demás. En cada novela se eleva la dignidad del matador ante la muerte a un nivel modélico, pues su actitud en la plaza ofrece un ejemplo de cómo el hombre puede (o debe) comportarse en la vida y luchar contra su soledad.

Hay que añadir que algunas de las descripciones de esta novela también recuerdan al estilo de Hemingway, especialmente en la forma de encadenar una imagen

²⁹⁷ Manuel comparte el protagonismo con los otros dos toreros. El joven Carmelillo es su discípulo y es como él, le sigue, le escucha, le observa y “le tiene ley”. También siente una atracción vital por la naturaleza, y descubre en los toros un sentido trascendental. Pepe Sánchez es el contrapunto de estos dos: torea para el público, el dinero, la fama, sin arriesgar ya su vida, sin buscar más que cumplir con su trabajo y satisfacer a los espectadores. Si Carmelillo es el Pedro Romero de la corrida, Pepe Sánchez es el Belmonte (otro torero que aparece brevemente en *The Sun Also Rises*): en ambas novelas el público paga para ver a estos últimos en el ruedo, pero los años de éxito ya les han hecho prudentes, les han quitado arte. Carmelillo y Pedro Romero son la promesa del futuro.

con otra con el uso abundante de la conjunción copulativa “y”. Por ejemplo, la descripción de Carmelillo ante la vaquilla en el campo: “Aquel momento con tanto sudor y tanto frío en que tiraba la visera y saltaba el vallado e iba al becerro, chaqueta en mano, y el becerrillo le miraba, y no corría aunque tenía todas las ganas del mundo de correr, y le esperaba, y sabía que era ya un hombre porque no corría y sabía esperar, y desde allí le parecía enorme...” (98). Es una forma de describir muy utilizada por Hemingway, por ejemplo, en el capítulo nueve de *In Our Time*: “The second matador slipped and the bull caught him through the belly and he hung on to the horn with one hand and held the other tight against the place, and the bull rammed him wham against the wall and the horn came out, and he lay in the sand, and then got up like crazy drunk and tried to slug the men carrying him away and yelled for his sword but he fainted” (121).²⁹⁸ Además de este parecido estilístico, el uso cuantioso de diálogo y la técnica objetiva utilizada por la novelista española también hacen que la novela se asemeje a las narraciones de Hemingway. María-Elena Bravo ya notó, en su estudio *Faulkner en España*, la influencia que las lecturas del autor sureño ejercieron en la obra de Quiroga, concretamente en *La carreta*. Aunque la estructura de *La última corrida* e incluso algunos aspectos estilísticos son más afines a la narrativa de Faulkner, la manera en la que la escritora plasma el tema de la soledad y la angustia del hombre del siglo XX dentro del ambiente taurino trae a la memoria las varias obras de Hemingway que tratan de los toros, tanto las de ficción (*The Sun Also Rises*, “The Undefeated”) como las de no ficción.

En éstas y otras obras taurinas escritas por los autores españoles de esta época (los cuentos de Aldecoa y Fernández Santos, por ejemplo), se perciben ecos de las

²⁹⁸ “El segundo matador resbaló y el toro le cogió por la barriga y él se agarró al cuerno con una mano y mantuvo la otra apretada contra el sitio, y el toro le estrelló ¡bam! contra el muro y el cuerno salió, y él se quedó tendido en la arena, y luego se levantó como si estuviera loco y borracho e intentó pegarles un tortazo a los hombres que se le llevaban de allí y gritó pidiendo la espada pero se desmayó”.

narraciones y libros que Hemingway escribió sobre la fiesta. Como reconoció Eduardo Tijeras en un artículo publicado unos meses después de la muerte del norteamericano: “todos los jóvenes narradores españoles actuales que han escrito sobre toros, boxeo y hasta pescadores deben algo a Hemingway, por lo menos una nueva visión de tan tradicionales ingredientes” (1962: 417). Efectivamente, en sus relatos el norteamericano no narró historias de grandes toreros ni se centró en los detalles costumbristas de la fiesta como tradicionalmente se ha hecho, sino que destacó sobre todo el tema del hombre en lucha contra la muerte, y la dignidad y valor de ese hombre, el torero, que protagoniza la tragedia que se escenifica en la plaza. No escribió sobre la corrida en términos tópicos sino más bien existencialistas, como también lo hicieron los escritores españoles del medio siglo. El gran torero no era el que lidiaba en las Ventas ni el que ganaba más dinero, sino el que se comportaba con orgullo y coraje cara a la muerte. Grandes son, por lo tanto, no sólo Pedro Romero sino también el fracasado pero valiente Manuel de “The Undefeated”, o el joven Paco de “The Capital of the World”, que pierde su vida al intentar demostrar su valor ante la amenaza de la muerte. Grandes son, a su vez, *Filigranas de Los clarines del miedo*, Manuel y Carmelillo de *La última corrida* o incluso Pastor de “El doble” de Fernández Santos: fracasar o tener éxito con cada toro es lo de menos, lo importante es mantener la dignidad en el oficio y luchar por vencer sobre la muerte. Pero para Hemingway, De Lera y también para Juan Goytisolo, el torero no era el único que se beneficiaba de su triunfo sobre la muerte. El público también participaba en la tragedia y celebraba la victoria de la vida y ésta se sentía más plenamente después de verla medida frente a la muerte. Hemingway sin duda ofreció una nueva visión de la corrida en sus narraciones, visión que no pasó inadvertida para los escritores interesados en el valor literario y existencial de la fiesta nacional.

12.3. Otros escritores

12.3.1. Juan Goytisolo

En *Problemas de la novela* Juan Goytisolo dejó constancia de su admiración por la obra de Hemingway. En uno de los ensayos que habla de la técnica objetiva de la novela contemporánea, nombra a Hemingway como a uno de los autores que mejor utiliza este método: “una cámara ajena a los personajes se limita a la descripción puramente objetiva de sus actos y palabras”, dice de sus narraciones (1956: 34). En otro artículo destaca la unidad estética y social, “la unidad de forma y fondo” lograda en varias obras contemporáneas, entre las cuales nombra *El sol también se pone* de Hemingway (1959: 69-70).²⁹⁹ En una entrevista de 1966 declaró que la obra del norteamericano le sirvió como modelo para sus libros de viajes: “mis maestros no fueron Cela ni la generación del ‘98, sino Brenan y Hemingway” (Pérez, 1984: 12). Varias obras suyas, efectivamente, hacen recordar las narraciones del norteamericano. El crítico José-Carlos Pérez ha identificado una afinidad estilística entre la obra de Hemingway y *Juegos de manos*, primera novela de Goytisolo: “el esquematismo de esta obra recuerda al estilo de Hemingway” (1984: 27). Más llamativa es una de las últimas escenas de esta novela, que parece estar inspirada en el muy conocido cuento de Hemingway, “The Killers”.³⁰⁰ La resignada aceptación de los personajes de cada relato ante su esperada muerte violenta, la soledad patente de esos hombres, el absurdo de la vida y la imposibilidad de comprender el mundo son temas evocados en ambas escenas.

²⁹⁹ Utiliza una traducción incorrecta del título original: en el título de Hemingway el sol se levanta (*rises*) y no se pone.

³⁰⁰ En la novela de Goytisolo, David tiene que matar a un político, pero el miedo le vence y no puede hacerlo. Vuelve a su pensión, se mete en la cama y espera a que los jefes de la pandilla vengan a por él. Uribe acude antes para avisarle que le van a matar, pero no hay manera de hacerle huir. Tiene un sueño profundo y una actitud ya resignada ante lo que sabe que va a pasar. En el cuento de Hemingway, Nick Adams acude a la habitación, también de una pensión, de Ole Anderson para avisarle de que unos matones le van a asesinar, y que debe fugarse de la ciudad. Pero Ole se queda en la cama, resignado a su fin, esperando que lleguen los asesinos. Nick, como Uribe, acaba yéndose, pues no hay manera de convencer a la víctima de que merece la pena intentar salvar la vida.

Esa inalterable aceptación de una muerte sin sentido aparecerá de nuevo en la siguiente novela de Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, aunque en un ambiente bien diferente.³⁰¹

Otra novela de Juan Goytisolo en la que se detectan sus lecturas de Hemingway (especialmente de *The Sun Also Rises*) es *La isla*, publicada en 1961.³⁰² En el grupo de amigos de la protagonista y narradora Claudia (gente rica, aparentemente sin moral ni ideales, que se dedica a la buena vida y nunca trabaja), se pueden observar reminiscencias de la pandilla de amigos, igualmente ricos y sin escrúpulos, de *The Sun Also Rises*. El recuerdo de la guerra, de cuando Claudia era enfermera en un hospital militar y luchaba por sus ideales, evoca la desilusión de Frederic Henry y Catherine en *A Farewell to Arms*, o Jake Barnes en *The Sun Also Rises*. La relación entre Enrique y Claudia también se parece mucho a la de Jake y Brett Ashley en esta novela de Hemingway: en ambos relatos la impotencia sexual de los hombres imposibilita el amor entre los dos, aunque, irónicamente, ese amor parece ser el único verdadero en cada novela. En las escenas en que los personajes van a los toros, la obra taurina de Hemingway también viene a la mente del lector. En Málaga, Claudia asiste a una corrida y después “sentía un gran vacío en el pecho y la frente me pesaba. Lo absurdo de la vida adquiriría por momentos consistencia física” (75). En una novillada en Ronda, también siente “la fatiga nerviosa de las malas corridas —una mixtura indefinible de angustia y de vacío que me empapaba progresivamente el cuerpo” (124). Es una sensación descrita por Hemingway muchas veces en sus tratados taurinos, o sentida por sus personajes en *The Sun Also Rises*: “We had that disturbed emotional feeling that always comes after a bullfight”, dice Jake (164). “These bullfights are hell on one”,

³⁰¹ En *Duelo en el paraíso*, el joven Abel sabe que los demás niños le van a matar pero se entrega a ellos igual, sin huir ni resistirse a su fin.

³⁰² Cito la edición de Seix Barral (Barcelona, 1982).

reconoce a su vez Brett, “I’m limp as a rag” (169).³⁰³ La corrida es vivida y sentida por los personajes, y les ayuda (a Jake y a Claudia) a darse cuenta de lo absurdo, vacuo, anodino de sus vidas.

En el viaje que Claudia y sus amigos hacen a Ronda, ciudad que Hemingway admiró mucho y llamó en varias ocasiones la “cuna” del toreo, aparecen algunas referencias a las obras taurinas del norteamericano. Durante una novillada, un joven novillero, no demasiado bueno, es aplaudido y aclamado por el público porque es rondeño, y Claudia piensa “si Pedro Romero resucitase, no se sentiría muy orgulloso de su paisano” (125). Sin duda se refiere al personaje histórico, personaje que Hemingway ya había resucitado en *The Sun Also Rises* al nombrar a un torero Pedro Romero. Unas páginas más adelante, dos personajes opinan sobre otros diestros que también aparecen en la obra de Hemingway: “‘No es porque sea paisano mío, pero la figura de hoy es Ordóñez’. Laura dijo que prefería a Luis Miguel” (129). En otra conversación Claudia declara “Daría cualquier cosa por ir a las corridas de la feria. El mano a mano Luis Miguel-Ordóñez” (140). La obra que Hemingway escribió sobre el mano a mano entre estos dos maestros, *The Dangerous Summer*, apareció en España en 1960, sólo un año antes de la publicación de esta novela. No está claro por qué Goytisolo se refirió sutilmente a la obra de Hemingway, pero su mención parece ser poco más que una referencia histórica, y si algo hace, es confirmar que el mano a mano entre los dos cuñados era un tema de interés para los aficionados, y no una rivalidad inventada por Hemingway, como algunos críticos dijeron. Así estas referencias reivindican, en cierto sentido, la obra taurina de Hemingway, y conceden credibilidad a sus escritos sobre España.

³⁰³ “Teníamos esa sensación de molesto emocional que siempre viene después de una corrida”. “Estas corridas machacan a una. Estoy hecha un trapo”.

Esta breve consideración de la obra de Juan Goytisolo revela que sus lecturas del norteamericano, especialmente de *The Sun Also Rises*, son perceptibles en los relatos que el español escribió en los años cincuenta y principios de los años sesenta. La última escena de *Juegos de manos*, tan parecida a “The Killers”, apunta a que, en un principio, la obra de Hemingway pudo haberle ofrecido ideas de cómo tratar temas como la muerte y la desesperanza de los jóvenes; temas tan elementales como difíciles de comprender y presentar con autenticidad. Los parecidos entre *La isla* y *The Sun Also Rises* indican que los dos autores compartieron una actitud similar ante la falsedad de la vida de algunos, y que consideraron difíciles, si no imposibles, las relaciones entre hombres y mujeres.³⁰⁴ Una comparación más detenida de ésta y toda la primera obra de Goytisolo con la de Hemingway no sólo revelaría más afinidades (tanto temáticas como estilísticas) entre la narrativa de los dos, sino que también puede que ayudara a que los lectores entendiéramos mejor a estos escritores que, sin abandonar su patria del todo, hallaron en otros países una vida más en armonía con la que ellos deseaban vivir.

12.3.2. Rafael Sánchez Ferlosio

Varios críticos han identificado parecidos entre el estilo directo y objetivo de *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio y el de Hemingway. Francisco Ynduráin, como ya he comentado, reconoció la herencia de Baroja y Hemingway en esta narración que mereció el premio Nadal de 1955 (Cotta, 1961: 8). José Luis Castillo-Puche también ha apuntado a una “indudable influencia hemingwayana” en el estilo de esta novela (1992: 123). Luis Goytisolo está de acuerdo, cree que la influencia de Hemingway es “patente” en el libro de Sánchez Ferlosio, mientras que Josefina Aldecoa afirma que si

³⁰⁴ Hemingway tituló uno de sus colecciones de cuentos *Men Without Women* (*Hombres sin mujeres*). De forma parecida se podría llamar a esta novela de Goytisolo *Mujeres sin hombres*, pues a lo largo de ella se repite la idea de que las mujeres están mejor solas, que el hombre sólo es un estorbo en sus vidas.

bien la obra del norteamericano pudo haber influido en *El Jarama*, también es verdad que esa forma de escribir se aprendió de varios autores. Los críticos, a su vez, observan que algunas novelas españolas de aquella época (*La colmena*, *La noria* y, especialmente, *Los bravos*) también influyeron en la organización y estilo de esta novela, en la que el autor extrema la reducción del tiempo y el espacio, utiliza un protagonismo colectivo y emplea un estilo directo y sencillo, cinematográfico. En una entrevista con el autor publicada después de ganar el Nadal, éste reconoció que su obra era “afín” a la de John Dos Passos, no por su forma de estructurar las novelas sino por “su modo de narrar los hechos”. También se declaró admirador de Cesare Pavese, otro autor que seguramente le enseñó mucho acerca de la representación objetiva de la realidad (Sempronio, 1956: 27).

El Jarama es también afín a la obra de Hemingway, no sólo por la gran cantidad de diálogo y el estilo objetivo que Sánchez Ferlosio emplea para presentar una serie de hechos, sino también por las descripciones precisas —a veces poéticas— de la naturaleza, y por el hecho de que el medio natural sea algo más que el fondo decorativo en el que se desarrolla la narración. Las descripciones del río, el campo, el sol, dibujan no sólo el ambiente sino que también pueden reflejar actitudes y pensamientos de los personajes, o subrayar ciertos aspectos de la acción de la novela. Como dice Darío Villanueva: “El mundo natural, el mundo de los animales puede aclarar aspectos de la vida humana, condicionarlos o al menos adelantarlos” (1993: 144). El río, sobre todo, aparece como protagonista de la novela, de forma parecida al mar en *The Old Man and the Sea* de Hemingway: los dos autores personifican el medio natural y lo utilizan para hablar, en último término, sobre el hombre. Según Villanueva, *El Jarama* habla “de la frustración de unas vidas y también del enfrentamiento eterno del hombre con todo aquello que lo vence: la muerte, el tiempo, la naturaleza como fuerza en lid con él”

(1993: 146). Esto es también el tema clave de la última gran novela de Hemingway, como ya se ha comentado en el análisis de Ignacio Aldecoa.

Como en muchos de los relatos del norteamericano, en la novela de Sánchez Ferlosio en un principio parece que no pasa absolutamente nada. Sólo al leer con cuidado las conversaciones y al prestar atención al ambiente y a los personajes descritos, el lector percibe que la selección de dichos personajes, escenarios y diálogos tiene un propósito. Puede pensarse, nuevamente, en el relato de Hemingway “Big Two-Hearted River”, cuento en el que realmente no ocurre nada: un personaje va solo al campo, a una parte aislada de un río, para pescar. La narración consiste en nada más y nada menos que relatar los detalles de su experiencia, pero dentro de la narración también se observa que el personaje está intentando liberarse de una experiencia trágica cuyo recuerdo le persigue. Dicha experiencia está, además, evocada en las descripciones de la naturaleza. En la novela de Sánchez Ferlosio, las descripciones y los diálogos también aluden a otros temas, los cuales tienen que ver con la vida y la sociedad española de la posguerra.

La presencia de la muerte en *El Jarama* también hace recordar la forma con la que Hemingway trataba el tema. La muerte de Lucita es una tragedia pero es, a la vez, un acontecimiento más del día, de la vida, y está relatada con una naturalidad y una falta de dramatismo que evocan obras del norteamericano, especialmente las primeras. En *Farewell to Arms*, por ejemplo, las muertes de los compañeros de Frederic Henry y las de su mujer y de su hijo son narradas en primera persona pero con una distancia emocional que estremece al lector.³⁰⁵ Si el estilo del escritor norteamericano influyó en el del español es difícil de comprobar, pues el estilo objetivo era una convención

³⁰⁵ La muerte de Lucita al final de esta novela larga y aparentemente sin sorpresas me hace pensar en la declaración de Hemingway a la Vieja Dama en *Death in the Afternoon*: “Madame, all stories, if continued far enough, end in death, and he is no true-story teller who would keep that from you” (122). (“Señora, todas las historias, si continúan lo suficiente, terminan en la muerte, y el que te esconde este hecho no es un verdadero narrador de historias”.)

literaria de aquel entonces, y Sánchez Ferlosio tenía acceso a libros de muchos autores. No obstante, sin duda conoció la obra de Hemingway y es probable que aprendiera de su forma escueta y concisa de narrar. Se observa que los dos autores escribieron sus relatos con un estilo parecido, y que ambos confiaron en que la fiel descripción de los hechos bastaba para revelar toda una historia sobre los hombres y la vida moderna.

12.3.3. Nino Quevedo

La poco conocida obra del escritor Nino Quevedo se parece mucho a la de Hemingway, tanto por sus temas como por su estilo de narrar. El escritor español se presentó al Nadal de 1959 con *La raya*, novela que recibió buena calificación pero, por lo que parece, no llegó nunca a publicarse. El crítico Rafael Vázquez-Zamora ya observó, no obstante, en esta obra cierta afinidad con la de Hemingway: “En realidad, toda la parte central de esta novela [...] recuerda al mejor Hemingway, aunque Nino Quevedo no es imitativo sino, por el contrario, de una profunda originalidad” (1960a: 26). En 1960 el autor presentó *La noche sin estrellas* al mismo premio y quedó tercero aunque, como Vázquez-Zamora advierte en otro artículo sobre el Nadal, era una de las novelas favoritas del jurado. Este libro narra una historia de amor entre Bernardo, el líder de una banda de maquis, y Zoila, una chica de pueblo que ayuda a los guerrilleros. Después de varios meses de acción por parte de los maquis y de noches de amor entre la pareja en un pajar del pueblo, los soldados matan a Bernardo y a casi todos los de su banda en un final trágico pero aparentemente inevitable. El tema del amor en un ambiente de guerrilleros hace pensar en *For Whom the Bell Tolls* de Hemingway, como varios críticos han reconocido. Ignacio Soldevila, por ejemplo, observa que *Las noches sin estrellas* “tiende más a identificarse con las obras de acción guerrera, dentro de la línea de un Hemingway; en ella la aventura de los guerrilleros está tratada en

contrapunto con una historia amorosa, con el inevitable trágico final” (1980: 311). Pablo Gil Casado es más concreto en su valoración: “tenemos una reminiscencia de *For whom the bell tolls* de Hemingway, por lo menos en el asunto; en el estilo se acerca más a *The Old Man and the Sea*. Nino Quevedo ha escrito un relato de gran concisión, empleando una prosa de frase corta y de aparente (aunque trabajada) simplicidad” (1975: 407). Bernardo y Zoila viven una situación paralela a la de Robert Jordan y María en la novela de Hemingway: sus vidas corren un peligro inminente, pero la causa por la que luchan es buena y necesaria, y no la abandonan. La situación en la que ambas parejas viven les conduce inevitablemente a un final fatal, pero dicha situación también intensifica su sentido del amor. Quevedo escribe, además, con un estilo sobrio y preciso que recuerda al de Hemingway: todo está contado con sencillez y con pocas palabras, desde las escenas de amor hasta las de muerte y acción. Como en la obra de Hemingway, la descripción simple y directa de los hechos basta para provocar la emoción en el lector.

12.4. Hemingway en algunos relatos del medio siglo

El nombre de Hemingway aparece en varias obras del medio siglo, un hecho que confirma la vigencia de su narrativa (y/o su persona) en esta época. El ejemplo más destacado es el cuento de Francisco Candel, “¡Échate un pulso, Hemingway!”, título que este autor dio no sólo a uno de sus relatos sino también a la colección de cuentos que publicó en 1959, y de la que este relato forma parte.³⁰⁶ En este cuento, un grupo de amigos sale una noche en Barcelona “a estilo hombre” para despedirse de uno que se incorpora al ejército. El narrador en primera persona es llamado “Hemingway” por uno de sus amigos porque, como aclara el narrador, “sabe que escribo” (9). El amigo,

³⁰⁶ Cito la edición de Pareja y Borrás (Barcelona, 1959).

Bartrina, continuamente le dice “¡Échate un pulso, Hemingway!”, y “lo echábamos, en cualquier mesa de bar y en cualquier momento...” (9). Este grito de echar un pulso con “Hemingway” alude a la novela *The Old Man and the Sea*, concretamente al recuerdo de Santiago de cuando estuvo un día y una noche entera echando un pulso contra “el negro de Cienfuegos”. Este caso de intertextualidad explícita (marcada) que el lector de Hemingway puede adivinar en el relato se confirma al final, cuando los dos amigos quedan solos, echados en el césped, viendo el amanecer después de la larga noche de fiesta y borrachera. Bartrina le reta una vez más a que eche un pulso, pero el narrador se vuelve más serio y le contesta: “Está bien aquel pulso del Viejo y el Mar, que dura no sé cuántos días”. Bartrina le responde: “A mí, Hemingway no me gusta nada”, un comentario que irrita al narrador, y le incita a echar un pulso: “No sé por qué dice eso si siempre le ha gustado. Hago fuerzas. Él resiste, resiste. Yo hago fuerza, hago fuerza, lleno de rabia y coraje, lleno de rabia y coraje por lo que acaba de decir, y lo gano, lo gano, lo gano”. Bartrina se rinde: “¡Échate un pulso, Hemingway!”, repite una vez más (20).

Este cuento (esta escena en particular) constituye un homenaje a Hemingway y, sobre todo, una defensa de su obra ante los que niegan su valor; ante los que, como Bartrina, critican su narrativa cuando en el fondo la admiran, aunque no lo quieran reconocer. Esta conversación entre los dos personajes hace pensar en el comentario de Castillo-Puche, de que muchos españoles leían su obra y la disfrutaban, pero rechazaban la figura popular de Hemingway y, por eso, también negaban el valor de su literatura. El cuento de Candel reivindica, en cierta medida, la narrativa de Hemingway y también nos ofrece una idea de su popularidad en aquellos años; es decir, un joven español que quiere ser escritor no es llamado por sus amigos “Cervantes” ni “Cela” ni “Gironella” sino “Hemingway”. El relato de Candel es, además, algo hemingwayano. En su

estudio sobre la recepción del autor en España, el crítico Douglas LaPrade observó brevemente que la influencia de Hemingway en esta obra no es sólo evidente en el título de este relato, sino también en el contenido: “The pending military experience recalls the mood of a Nick Adams initiation story, as do the drinking, the men without women, and the association of physical strength with writing prowess...” (1992: 48).³⁰⁷ También puede decirse que la fiesta continua por las calles de Barcelona evoca las noches de juerga de Jake y sus amigos en *The Sun Also Rises*, y que las frases cortas y el lenguaje violento de los jóvenes hacen recordar el estilo y a los diálogos de Hemingway. Asimismo, al final del cuento el narrador cambia de tono de repente y relata la grave enfermedad de Bartrina. Este cambio brusco en la narración trae a la memoria la técnica tan utilizada por el norteamericano de yuxtaponer sucesos felices a acontecimientos terribles, pues el contraste hace que estos acontecimientos resalten. Los demás cuentos de la colección no se parecen tanto al estilo y forma de escribir de Hemingway, hecho este que subraya aún más el carácter de homenaje del cuento “¡Échate un pulso, Hemingway!”.

El nombre de Hemingway también aparece en la novela *No era de los nuestros*, del escritor catalán José Vidal Cadellans.³⁰⁸ El personaje de Miguel Ferrer piensa, en una especie de *fluir de conciencia* que dura dos páginas, en todos los detalles sobre los que el camarero de un bar siempre le pregunta: desde el precio de coste de un kilovatio hasta las opiniones políticas de Jrushev, los prostíbulos de Esmirna, el petróleo o Marilyn Monroe. Hacia el final piensa: “...la calle de Velázquez, Madrid, el Museo del Prado, Eugenio D’Ors, Hemingway, los americanos, los dólares, los trenes y la prohibición de fumar en los coches del metro” (163-164). El pasaje de Vidal Cadellans

³⁰⁷ “La inminente experiencia militar recuerda al ritmo de una historia de iniciación de Nick Adams, como también lo hacen el beber, los hombres sin mujeres, y la asociación de la fuerza física con la destreza de escribir”.

³⁰⁸ Cito la edición de Destino (Barcelona, 1959).

trae a la memoria el estilo encadenado de Hemingway, y la aparición de su nombre en estas páginas parece confirmar la presencia del norteamericano en la mente del autor español a la hora de escribir su obra. Éste, además, reconoció que la obra del premio Nobel había sido importante en su formación como escritor. En una entrevista de 1959, Julio Manegat relata: “Hablamos de escritores y Vidal nos afirma sus preferencias por Faulkner, Kafka, Hemingway, Camus [...] y salen también a relucir las posibles influencias”, y cita al mismo autor, “Al principio sí, creo que me influían Faulkner y Hemingway; ahora creo que no, aunque esto es también difícil de determinar, sobre todo uno mismo” (1959: 2). Además del pasaje ya citado, las referencias en la novela a los jóvenes “perdidos” y el uso de un estilo directo y sencillo también recuerdan a la narrativa de Hemingway.

El nombre del norteamericano también salta a la vista en *Tiempo de silencio*, obra de Luis Martín-Santos que los críticos suelen identificar como el primer indicio de un cambio en las técnicas narrativas de la novela española de ese momento.³⁰⁹ El estilo de esta obra, más afín al de James Joyce, es casi el contrapunto de la estilística hemingwayana pero, no obstante, la literatura del norteamericano es evocada en la narración. Cuando Pedro entra en el café una noche, el narrador reflexiona sobre las tertulias literarias que allí se reúnen, y sobre los consejos que los supuestos maestros dan a sus discípulos “...al decir frases tales como: ‘es completamente imbécil’, ‘No tiene ni idea de escribir’, ‘No ha leído a Hemingway’ crean un humus colectivo de cuya pasta flora inconscientemente todos se alimentan y así nunca alabando, criticando siempre...” (64-65). La inclusión de Hemingway en este comentario apunta a cómo su narrativa fue casi una moda literaria de aquella época, y a que su obra era para muchos el modelo que se debía seguir. Pero esta novela de Martín-Santos marca el comienzo de otro tipo de

³⁰⁹ Cito la edición de Bibliotex, S.L. (2001).

literatura en España que no tiene mucho que ver con la de Hemingway. La técnica objetiva y el estilo claro y sencillo de la novela social del decenio de los años cincuenta fue desapareciendo en los años sesenta mientras los autores experimentaron con otras formas narrativas que les alejaron del tipo de novela que Hemingway escribió. Este comentario en *Tiempo de silencio* no es una crítica a la narrativa del norteamericano sino a los que se creen grandes literatos y, en su pedantería, elogian un tipo de prosa (el de Hemingway y los norteamericanos en general, también alabados por los “maestros” en estas páginas) y critican a los que intentan experimentar con nuevas técnicas y formas de narrar.

Si la aparición del nombre de Hemingway en esta novela de Martín-Santos puede entenderse como una señal del final de un estilo narrativo afín al suyo, se puede citar la presencia de su nombre en un libro de los años cuarenta como señal del comienzo de una literatura realista y objetiva parecida a la del norteamericano. En *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela, escrito en 1946, “el viajero” mira los libros que tiene en su estantería y piensa que “tiene los libros bastante mal ordenados. La *Historia de Galicia* queda entre una *Fisiología e Higiene*, del bachillerato, y el *The sun also rises*, de Hemingway” (23).³¹⁰ Dos años antes de la publicación española de esta novela del norteamericano, Cela la nombra de forma aparentemente casual como uno de los volúmenes de su biblioteca. La admiración y respeto que este escritor español mostró hacia el norteamericano en varias ocasiones en los siguientes años indica que esta alusión a su obra no fue casual sino intencional. En 1946 Hemingway era todavía un autor prohibido por el Gobierno y casi desconocido por el público lector. Es evidente que Cela poseía un ejemplar americano (utiliza el título original) de un libro que todavía no había sido autorizado para su publicación en España. Douglas LaPrade

³¹⁰ Cito la edición de Espasa-Calpe, S.A. (Madrid, 1979).

señala acertadamente que el hecho de que Cela, un censor oficial en esos años, mencionara esta obra quizá pueda entenderse como una sutil protesta contra la censura de los libros extranjeros que en este periodo fue bastante rigurosa (1992: 44). No obstante, como también reconoce LaPrade, Cela no hace más que mencionar el libro, un hecho que por lo menos confirma su interés por la obra de Hemingway en una época en que pocos la conocían. Su comentario, además, presagia en cierta medida el importante papel que esta novela tendría para los escritores de la siguiente generación, pues varios de ellos la nombraron como su obra preferida de Hemingway.³¹¹

* * *

Aunque este breve análisis no hace justicia a la repercusión que la obra de Hemingway tuvo en la literatura española del medio siglo, identifica algunos de los autores cuyos relatos son afines a los suyos, y comprueba que hubo una recepción “productiva” de su narrativa en esta época, pues los escritores españoles sin duda hallaron en ella inspiración para escribir sus propios relatos. La forma con la que Hemingway trató temas como la muerte, la guerra, las relaciones entre las personas, la soledad, la juventud, la naturaleza, etc., tuvo eco en las narraciones de varios autores. En algunos casos la lectura de la obra de Hemingway es evidente en relatos de escritores españoles como, por ejemplo, en las novelas *Gran Sol*, *Los bravos*, *La isla*, *Las mismas palabras*, *Los clarines del miedo* o en los cuentos cortos “El doble” y “Échate un pulso, Hemingway”. En otros, los autores escriben sobre los mismos temas que Hemingway y de una forma que recuerda mucho a su obra (a sus personajes, su actitud ante la muerte, su manera de describir la naturaleza, etc.), pero no está claro si el escritor se inspiró en ella o si el parecido se debe más bien a una semejante forma de

³¹¹ El tema de la relación de Cela con Hemingway es algo confuso. El autor español decía que eran amigos, y que guardaba en su casa una botella de whisky vacía, que había compartido con el norteamericano y que llevaba su firma. Además, en su muerte le dedicó un artículo titulado “En la muerte violenta de un amigo”. No obstante, en la entrevista que Borau Moradell le hizo en 1956 Hemingway dijo que no sabía quién era Camilo José Cela.

pensar y de abarcar los temas, o a una combinación de las dos cosas (así, por ejemplo, *Las afueras*, *La última corrida*, *El Jarama* o *No era de los nuestros*). No obstante, no es necesario hacer declaraciones contundentes acerca de la influencia de Hemingway en uno u otro autor. Este estudio comparativo confirma la vigencia de su narrativa en esta época (la aparición de su nombre en varios libros lo reafirma, si después del estudio de la crítica quedaba alguna duda), la presencia de su obra en la de otros (es decir, la intertextualidad, tanto en un sentido amplio como restringido) y una larga lista de similitudes entre su narrativa y la de los españoles. No hay que olvidar que todos estos autores (Hemingway incluido) empezaron a escribir en una época de posguerra, después de haber vivido la violencia de una guerra y en un momento en que sentían que los valores e ideales propagados por los líderes carecían de sentido, un hecho que puede explicar muchos de los parecidos con la obra de Hemingway, a la vez que desvela por qué la narrativa de éste era tan atractiva para los jóvenes españoles.

También se ha visto que hay importantes diferencias entre la obra de Hemingway y la de la Generación del Medio Siglo. La diferencia más destacable es que a los escritores españoles les interesaba ilustrar en sus obras la realidad de la sociedad española, revelar sus injusticias, miserias e hipocresías, muchos de ellos con una clara intención crítica, cosa que Hemingway no hizo casi nunca. Por eso solían enfocar sus historias en una colectividad en vez de en un personaje principal (otra diferencia con la obra de Hemingway), aunque no por ello hablaron menos de los problemas individuales. Esta falta de una intención crítico-social en los relatos de Hemingway hace que, por lo general, su obra se parezca más a la de los llamados escritores “neorrealistas” que a la de los autores de la novela social propiamente dicha.³¹² Como

³¹² Si la denominación de “generación” para un grupo de escritores de semejante edad o estilo literario es discutible, también lo es la clasificación de “tendencias” dentro del grupo. Sin embargo, es evidente que muchos de los escritores cuya obra se parece más a la de Hemingway son del grupo que varios críticos han denominado como “neorrealista”. Es preferible no encasillar a ningún autor dentro de

el norteamericano, los neorrealistas no adoptaron una actitud claramente crítica con la sociedad, sino que escribieron con un afán de veracidad testimonial, de representar la realidad tal como la observaban y sin emitir juicios sobre ella. Sus obras son, no obstante, más “sociales” que las de Hemingway, simplemente por la elección de escenas y tipos, o por la forma de presentar sus temas. La mayor preocupación estética de estos escritores también les acercan más a la obra del premio Nobel. En las narraciones de Aldecoa, Fernández Santos, Sánchez Ferlosio o los hermanos Goytisolo, por ejemplo, se observa una parecida intención de ilustrar la realidad de la sociedad española con un estilo tan sencillo y escueto que la verdad se desvela asombrosamente ante el lector, sin que hagan falta críticas ni denuncias explícitas.

La obra de Hemingway incidió menos en las novelas de autores como Antonio Ferres o Armando López Salinas (*La mina, La piqueta*), que contienen una denuncia más acusada de la situación de la España de posguerra. La falta de una preocupación social en casi toda la narrativa de Hemingway hizo que su obra no ofreciera tanto a estos autores como sí ofrecía, por ejemplo, la narrativa de su compatriota Steinbeck.³¹³ Por su parte, la obra de Ana María Matute, miembro destacado de esta generación de escritores, tampoco es muy afín a la de Hemingway, sobre todo por su forma de narrar más subjetiva, que le aleja de la línea narrativa de sus compañeros. Es más, su indagación en el mundo infantil y en el mundo de la fantasía le diferencia de Hemingway y le acerca más a Faulkner. Asimismo, la obra de los escritores partidarios

un grupo fijo, pero pueden por lo general considerarse neorrealistas aquellos escritores que no subordinaron la estética a la intención social. En este estudio considero “neorrealistas” no sólo a los que los críticos suelen identificar con esta calificación (Aldecoa, Fernández Santos, Sánchez Ferlosio), sino también a Luis y Juan Goytisolo, Elena Quiroga y Ángel María de Lera (por lo menos en las obras citadas en estas páginas).

³¹³ *The Old Man and the Sea*, no obstante, podría haber inspirado algunos aspectos de las obras de esta tendencia. La novela *Central eléctrica* de Jesús López Pacheco, por ejemplo, no es una obra hemingwayana, pero algunas de las ideas expresadas en ella son afines a las de la narrativa del Nobel. El personaje de Andrés Ruiz, por ejemplo, trae a la memoria el de Santiago o el de Robert Jordan: piensa en la solidaridad entre los hombres y en que el destino del hombre es aguantar fracasos y seguir adelante (Barcelona: Ediciones Destino, 1982: 249).

de un realismo tradicional y decimonónico (Gironella, García Serrano), o la de los que rechazaron el realismo y buscaron otros caminos para la novela española (los escritores de la llamada novela “metafísica” [Manuel García Viñó, Andrés Bosch], y los de la “experimental” [Luis Martín-Santos, Juan Benet]), evidentemente no fue tan receptiva a la narrativa neorrealista hemingwayana.

Si bien la lectura de los libros de Hemingway no dejó huella en todas las obras españolas de la posguerra, también está claro que su influencia no se limitó solamente a la narrativa de los escritores estudiados en estas páginas. En este trabajo he analizado las narraciones de aquellos escritores españoles de la Generación del Medio Siglo que han declarado su deuda con la narrativa de Hemingway, o cuya obra los críticos han vinculado con la del norteamericano. Análisis comparativos entre la obra del autor estadounidense y la de escritores como Juan García Hortelano, Tomás Salvador, Manuel Arce, Camilo José Cela, José Luis Castillo-Puche, Emilio Romero, Julio Manegat, Mercedes Formica-Corsi también prometen ser reveladores. Este trabajo ha señalado varios ejemplos de la recepción productiva de la narrativa de Hemingway por parte de los escritores españoles, y abre la puerta a posteriores estudios sobre este asunto tan interesante como poco estudiado.

V

CONCLUSIONES

Los análisis y la extensa documentación de esta tesis ofrecen varias nuevas perspectivas acerca de la relación de Hemingway con España. La primera y fundamental es que dicha relación es recíproca. Nadie cuestiona la gran influencia que la cultura, lengua y gente españolas tuvieron en la vida y obra de Hemingway, y ahora puede afirmarse que lo inverso también es verdad: tanto la vida como la obra del norteamericano han dejado su huella en España. Este estudio comprueba que esto ocurrió sobre todo a partir de 1953, pues el primer periodo de su relación con España (1923-1939) se caracteriza por el descubrimiento del país por parte del autor y por su progresivo acercamiento a él, pero no tanto por el conocimiento que los españoles adquirieron de su obra y persona. El segundo periodo (1940-1952) representa, en un principio, la ausencia total de Hemingway de la vida y cultura españolas, y es en la segunda mitad de esta época cuando los españoles empiezan a mostrar curiosidad por su obra. Este atisbo de interés se acrecienta sobremanera en 1953 y 1954, cuando el autor publica *The Old Man and the Sea*, gana el Nobel y vuelve a España, con lo que poco después su obra aparece no sólo en las estanterías de las librerías sino también en las revistas y los diarios españoles. Es en esta época (1953-1961) cuando, al lado de la imagen de Hemingway como gran amigo de España y de la fiesta taurina, también empieza a forjarse una imagen literaria de él, y su obra comienza a ser objeto de interés para los críticos y narradores del medio siglo. A través del estudio de los tres periodos detallados en esta tesis, del tercero en particular, se ha podido comprobar que, aunque la obra de Hemingway tardó en llegar a España, tanto la recepción pasiva (o sea, la del público general) como la reproductiva (la de los críticos) y la productiva (la de los escritores) han sido generalmente positivas y, en algunos casos, hasta entusiastas. También se ha observado que la situación política de España en estos tres periodos y la fama popular de Hemingway tuvieron mucho que ver con la manera en que se recibió su

obra. No puede entenderse la recepción de su narrativa en esta época sin antes comprender la situación política española, ya que ésta determinó desde las obras que se publicaron y comentaron hasta la imagen que el público tenía de su persona.

El Gobierno y el público españoles ante el premio Nobel

Desde los años veinte y treinta se observa que la publicación de la obra de Hemingway en la península ibérica no dependía tanto de los intereses literarios del público como de las circunstancias políticas de las diferentes épocas. La inestabilidad de España en los años anteriores a la guerra y la guerra en sí aplazaron considerablemente la llegada de su obra. El comienzo del interés por su narrativa (por lo menos por su obra taurina) que se produjo a principios de los años treinta quedó en nada al estallar la contienda nacional. Parece evidente, además, que no era sólo la inestabilidad política del país en los años treinta lo que atrasó su publicación, sino también el hecho de que, dentro de una España republicana que intentaba progresar, Hemingway alababa los valores tradicionales y el primitivismo del pueblo español, encarnados, según él, en la corrida de toros. Su escaso interés por los problemas sociales seguramente le hizo un autor poco interesante para las editoriales españolas de esta época, que si bien publicaron obras de otros autores norteamericanos como Upton Sinclair o John Dos Passos, no lo hicieron de Hemingway.

El resultado de la Guerra Civil y la implicación física y literaria (me refiero a *For Whom the Bell Tolls*) de Hemingway en ella determinaron sin duda la ausencia de su obra y persona en España en los primeros años de la posguerra. Pero todo indica que estas mismas circunstancias que causaron que su obra fuera prohibida a principios de los años cuarenta también promovieron que ésta se publicara pocos años después. Es decir, si en un primer momento el interés de Hemingway por España fue algo que

mereció la censura del Gobierno, en los años cincuenta su amor por el país se convirtió en un hecho digno de entrevistas y artículos elogiosos en la prensa vinculada al Régimen. Cualquier sentido de indignación o fastidio que los diarios españoles pudieran haber manifestado hacia Hemingway desde que terminó la guerra desapareció casi por completo con las visitas del escritor a España y con su creciente popularidad tras ganar el Nobel en 1954. El recuerdo del Hemingway de la guerra se reemplazó, con cierta premura, por imágenes de sus visitas a Pamplona, Madrid, Zaragoza, Valencia, El Escorial, etc., y con las muchas noticias que se relataban de él, desde las últimas corridas que había visto hasta su homenaje a Baroja en la famosa visita de 1956. En fin, las imágenes de las revistas, los diarios y el NO-DO mostraban al norteamericano como a un gran amigo de España.

Con toda esta atención (especialmente por parte de los medios vinculados al Régimen), la figura de Hemingway se politizó, en cierto sentido, en la España de Franco, pero no de la forma en que, tras la Guerra Civil, muchos hubieran esperado. La imagen que se daba de él no era la de un ex-militante del bando republicano sino, muy al contrario, la de alguien cuyas ideas eran afines a las que podía tener cualquier falangista. Es decir, Hemingway elogiaba, en entrevistas y en sus libros, las costumbres, actitudes y valores más tradicionales de España y seguía las corridas de toros con la misma atención y pasión que los aficionados españoles, a la vez que cerraba la boca ante la situación política; situación contra la que él había luchado pocos años atrás. Aunque durante estos años el autor nunca quiso mezclarse en política, es evidente que estos hechos tenían que ser del agrado del Régimen y de los que lo apoyaban, y decepcionantes para los que esperaban de él una actitud coherente con la que mantuvo en la contienda. Hemingway no apoyó al Gobierno de Franco (y desde luego no era falangista), pero tampoco lo condenó, y el silencio que mantuvo en esta época de

frecuentes visitas a España pudo haber sido mal visto por muchos españoles dentro y fuera del país.

Así pues, la forma con la que el Gobierno español aceptó y celebró la presencia de Hemingway en España tuvo consecuencias positivas y negativas para la recepción de su obra literaria. En cuanto a lo positivo, la atención que recibió en los medios propició que fuera conocido por todo el mundo y que varias de sus obras se publicaran. Este último hecho favoreció, a su vez, que los críticos le dedicaran artículos y estudiaran su obra con libertad, algo que no podían hacer con todos los autores. De esta forma y a diferencia de lo que ocurrió con las primeras publicaciones de la obra de Hemingway en los años cuarenta, las de los años cincuenta contaron con el apoyo crítico necesario para que el público conociera su narrativa y ésta se diseminara por España. No obstante, la alegría con la que la prensa en general y la del Régimen en particular recibieron a Hemingway, así como el continuo interés de éste por la España taurina, provocaron también el rechazo a su obra por parte de algunos lectores y críticos, especialmente el de los más alejados del Gobierno.

Pero no fue la fama popular de Hemingway sino la aparición de *The Old Man and the Sea* en 1953 lo que más motivó a que el público conociera su obra literaria y a que ésta se publicara en la España de Franco. La novela llegó en el momento ideal: en 1953 el Gobierno español finalizaba las negociaciones para un acuerdo político con Estados Unidos y había en España un clima de apertura e interés hacia este país y su cultura. El público, tras años de guerra y aislamiento, estaba interesado en saber más sobre esa nación que tanto aparecía en las noticias y cuya cultura y productos estaban cada vez más presentes en su vida. El noble mensaje de esta novela, el personaje fuerte, positivo, trabajador y honrado, y el estilo bello y sencillo, hicieron de ella una obra que mereció el elogio y la atención de todos. Los censores no opusieron nada a su

publicación, y la Iglesia tampoco pudo objetar nada a esta obra cuyo contenido transmitía los más altos valores cristianos, todos ellos personificados en un pobre pescador que el autor varias veces representa simbólicamente como Cristo. No menos importante, conectaba con el público español; un público que en estos años también era pobre y trabajador, se encontraba aislado en el mundo y destruido por la guerra y, a pesar de todo, seguía adelante. Después de un decenio de literatura y cultura franquistas marcadas por el triunfalismo y la exaltación de valores abstractos, había un deseo de leer a nuevos autores y de oír otros mensajes más concretos y factibles. La obra de Hemingway apareció en toda su sencillez para hablar de valores precisos y apreciables en la vida de cada uno: el trabajo, la relación con el prójimo, la belleza de la naturaleza, etc. El hecho de que Hemingway ganara el Nobel por esta obra confirmó su importancia como escritor y fue este hecho, junto con la publicación de la novela, y no su fama popular, los que iniciaron la publicación y seria consideración crítica de su obra en España.

Aunque es difícil describir la recepción pasiva de su obra, la atención que Hemingway recibió en los medios de comunicación a lo largo de este decenio es indicativa del interés que había en España por su persona y, en cierta medida, por su obra. La relativamente rápida publicación de su narrativa en este periodo también apunta a su buena recepción. La forma en la que *The Old Man and the Sea* se publicó en un diario próximo al Régimen, *El Alcázar*, en 1954 señala, por una parte, la positiva actitud que algunos de los sectores más conservadores mostraron hacia la obra de Hemingway. Por otra, constata que la obra llegó a un público amplio y diverso. Es más, la decisión de publicarla de esta forma también apunta al interés que había por conocer este libro, ya que si los editores decidieron imprimirlo en las páginas del diario fue porque confiaban en que a sus lectores les iba a gustar. Es evidente, además, que en

los años que siguieron a esta publicación el número de lectores de Hemingway creció. Luis de Caralt publicó dos mil ejemplares de *A Farewell to Arms* en 1955 y sólo dos años después hizo una segunda edición de la novela. También sacó a la venta casi todos los cuentos de Hemingway en dos volúmenes, publicados en 1955 y 1956. Los dos mil ejemplares que se publicaron de ambas colecciones debieron haberse vendido bien puesto que, en 1957, Caralt no sólo publicó diez mil ejemplares más de *Las nieves del Kilimanjaro* (la colección de 1955), sino que también publicó, en un volumen, todos los relatos de aquellas dos colecciones. *The Sun Also Rises* también tuvo un gran éxito de ventas en este periodo, ya que en 1960 Ediciones G.P. publicó diez mil ejemplares más de esta obra que José Janés ya había publicado en 1948 (dos mil trescientos cincuenta ejemplares), y cuya versión latinoamericana también parecía circular entre los lectores de la península. Estos números no representan con ninguna exactitud cuántos españoles leían a Hemingway, pero sí indican, inequívocamente, que los lectores de su obra aumentaron en esta época en España. La encuesta realizada por *Índice* entre 1958 y 1961 confirma, además, que los españoles no sólo compraban sus obras sino que también las leían y les gustaban: los resultados muestran que en ese momento Hemingway fue un autor más leído que Faulkner, Delibes o Gironella, por sólo nombrar algunos de los escritores citados en el artículo.

Se observa que la recepción de Hemingway por parte del público español fue diferente a la de otros países europeos. En España el autor fue mucho más popular y conocido que en otros lugares. Incluso en los países donde había vivido cierto tiempo (Francia, Italia, Austria), Hemingway nunca se adentró tanto en la cultura ni en las costumbres como lo hizo en España. Aunque en todas las naciones de Europa la vida aventurera y exótica de Hemingway era más conocida que su propia obra, era en España más que en ningún otro país donde la gente veía al autor en sus ciudades, bosques, ríos,

hoteles, museos, bares, diarios, restaurantes y, especialmente, en sus fiestas. También escribió y opinó más sobre España que sobre otros países y esto inevitablemente provocó el rechazo de algunos lectores, pero también le hizo mucho más conocido y, como dijeron algunos críticos después de la muerte de Hemingway, los españoles empezaron a considerarle como a uno de ellos. La generosidad y amabilidad del autor norteamericano y su sincero interés por España le ayudaron a ganarse la simpatía de todos los que le conocieron personalmente. Los muchos artículos y entrevistas con el autor que aparecieron en los diarios y revistas, su imagen en el NO-DO y sus viajes por los pueblos y ciudades de la península le convirtieron en uno de los estadounidenses más conocidos del momento. Si bien el público le conocía mejor por su afición taurina que por su obra, parece evidente que la recepción pasiva, es decir, la opinión que el público lector tenía de su obra, fue muy positiva.

Otra diferencia entre la recepción de Hemingway en España en comparación con la que tuvo en Europa es que en ningún otro país europeo la política tuvo tanto que ver con la publicación de su obra y con la aceptación de su persona. Si bien es verdad que la Segunda Guerra Mundial afectó a la disponibilidad de sus libros en varios países, o que la ideología política de la antigua Unión Soviética pareció haber influido en la severa crítica a *For Whom the Bell Tolls* que en este país se realizó, Hemingway no participó en los conflictos internos de otros países como sí lo hizo en España. Tampoco escribió sobre otros países de una forma que pudiera hacer de él una figura inquietante para sus políticos.³¹⁴ Este estudio demuestra, sin embargo, que, con la excepción de algunos casos aislados, la postura de Hemingway en la guerra y sus escritos sobre ella no fueron un gran impedimento para que su obra se conociera y se aceptara en España aunque, eso sí, tuvieron que pasar unos cuantos años después de la contienda para que

³¹⁴ Los comentarios que Hemingway hizo en *For Whom the Bell Tolls* acerca de algunos dirigentes soviéticos son la excepción.

esto pudiera ocurrir. Es más, el hecho de que una persona como Hemingway — americano por antonomasia y ferviente apasionado de la cultura española— viajara por España en los años cincuenta sin duda convenía al Régimen de Franco, ya que en esos mismos años éste se esforzaba por parecer abierto y receptivo a países como Estados Unidos. No obstante, si hubo o no una intención expresa por parte del Gobierno de usar su tan conocida figura con fines políticos, no puede confirmarse. De todas formas, no parece descabellado pensar que el retorno de Hemingway a España en 1953 y la publicación de *The Dangerous Summer* en 1960 pudieran tener su repercusión no sólo en la política exterior del Régimen en este periodo sino también, y muy especialmente, en el turismo.

Hemingway ante la crítica

Si la publicación de *The Old Man and the Sea* constituyó un hecho importante para la buena recepción de la obra de Hemingway por parte del público, lo fue aun más para su recepción entre los críticos. Casi todos ellos coincidieron en alabar la novela, e incluso antes de saberse que el autor había ganado el Nobel, críticos como Ricardo Gullón, Francisco Ynduráin, Antonio Vilanova, Enrique Sordo, Rafael Abella, Ignacio Aldecoa y Alberto Clavería escribieron elogiosos artículos en los que afirmaban que se trataba de una obra maestra. El premio sueco ratificó estas valoraciones y estimuló la aparición de más ensayos sobre la obra del norteamericano. Aunque los críticos destacaron diferentes aspectos de la narración, subrayaron sobre todo la humanidad y solidaridad del viejo pescador, su resistencia en el trabajo y el final esperanzador, optimista incluso, de una historia que fácilmente podía haberse convertido en tragedia.

El hecho de que en este momento Hemingway hubiera publicado una novela tan positiva fue muy importante, ya que apuntaba a un significativo cambio en su narrativa.

Como dijo Antonio Rabinad, Hemingway se había “salvado”. Su salvación —su novela de mensaje optimista y de ideales cristianos— le abrió del todo la puerta para entrar en una España que ya había empezado a mostrar señales de interés por su obra y persona. Los críticos comenzaron enseguida a analizar su narrativa anterior, y varios de ellos describieron la evolución de su obra literaria. Estos estudios llevaron a algunos de ellos a reconocer que los mismos valores de *The Old Man and the Sea* estaban presentes ya en *For Whom the Bell Tolls*, novela que, hasta ese momento, no sólo no se había publicado en España, sino que tampoco se había comentado mucho (por lo menos como obra literaria). Si bien es verdad que varios críticos hablaron de este libro sobre la guerra con negatividad, es evidente que pocos dejaron que influyera en la opinión que tenían acerca de las demás obras de Hemingway. El deseo de conocer y estudiar su narrativa fue más fuerte que el deseo de condenar al autor por una novela que, según algunos críticos aseguraban en ese momento, no gustaba al mismo autor.

Las otras obras de Hemingway publicadas en estos años (*A Farewell to Arms* y los cuentos) fueron elogiadas por algunos críticos, pero recibieron menos atención que *The Old Man and the Sea* en las revistas de la época. Esto se debe quizá al hecho de que ya se había publicado mucho sobre su obra cuando el autor ganó el Nobel. Pero también parece evidente que la temática de estos relatos no iba a ser tan fácilmente admitida por todos los lectores. Mientras que la novela protagonizada por Santiago no pudo ofender a nadie, el lenguaje, la violencia, las borracheras, la falta de ideales, las escenas de amor, la brutalidad de las escenas de guerra, la desilusión y el desengaño de los personajes de sus obras anteriores, no iban a ser celebrados por todos los españoles de un periodo en que predominaban los ideales tradicionales y católicos. Los comentarios negativos que esporádicamente aparecieron a lo largo de estos años subrayaron el pesimismo y la falta de moralidad de estas narraciones, y algunos

lamentaron la incapacidad de Hemingway de hallar en ellas el sentido cristiano de la vida. Este hecho resalta aun más el importante papel que *The Old Man and the Sea* desempeñó en la recepción de la obra de Hemingway en España, pues mereció el elogio de críticos de todos los sectores e ideologías. Los críticos que más se dedicaron a su obra, no obstante, alabaron sus primeras narraciones y señalaron que no todo en ellas era negativo: el valor de la vida y la fe en el hombre siempre estaban presentes en su obra.

Tras este análisis de la crítica a la obra de Hemingway, se observa otra vez que su recepción en España fue diferente a la de otros países europeos. Esto se debe sobre todo a que su obra llegó a la península ibérica mucho más tarde que a otros lugares. Los críticos de Francia, Alemania, Inglaterra, Suecia, Noruega, Italia, etc., siguieron la trayectoria literaria de Hemingway desde su principio, y sus opiniones sobre ella no siempre coincidieron con las de la crítica norteamericana. Recibieron la novela protagonizada por Santiago como la culminación de toda su obra, la cual era, por lo general, bastante conocida ya por los lectores. En España, sin embargo, prácticamente ningún crítico había publicado un artículo serio acerca de la obra de Hemingway antes de la aparición de esta novela, y aunque muchos de ellos demostraron conocer bien su narrativa, pocos eran los lectores que podían decir lo mismo. Cuando esta novela apareció en 1953, sólo se habían publicado anteriormente en España *The Torrents of Spring* y *The Sun Also Rises*, y éstas casi no recibieron comentario alguno en las revistas literarias. Los críticos españoles, por lo tanto, iniciaron la apreciación de la obra de Hemingway con su última gran novela, y comentaron todos sus libros anteriores al lado de esta obra maestra. Varios de ellos conocían la crítica internacional publicada sobre ella y, como consecuencia, sus perspectivas resultaron ser poco innovadoras. En sus artículos solían repetir ideas extraídas de los críticos expertos en Hemingway más

que ofrecer nuevas lecturas de su obra. También es verdad que, al considerar novelas menos valoradas como *To Have and Have Not* o *Across the River and Into the Trees* en relación con *The Old Man and the Sea*, los críticos pudieron entender, cuando menos, que estas narraciones, si bien no estaban muy logradas, sí que iban encaminadas hacia la creación de una obra casi perfecta.

Desgraciadamente, los críticos tampoco ofrecieron muchas ideas nuevas con respecto a los libros de Hemingway ambientados en España. No parecían conocer su obra teatral sobre la Guerra Civil, *The Fifth Column*, y casi no comentaron el concepto español de “nada” que aparece en su obra.³¹⁵ Es una lástima, sin duda, que no se comentara más este tema, no sólo porque hubiera ayudado a los críticos a comprender su preocupación por la muerte, sino también porque hubieran desvelado al público que Hemingway conocía a fondo autores como San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila. Los comentarios publicados acerca de *For Whom the Bell Tolls* solían contener reacciones personales y estar más preocupados por la verosimilitud de unos u otros personajes o acontecimientos que por el valor literario de la obra, aunque también es verdad que algunos (Castellet, Soler, Ynduráin) sí lo estimaron como creación literaria. *Death in the Afternoon* casi no recibió atención en los estudios realizados en este decenio, y la crítica de *The Sun Also Rises* no difiere mucho de la publicada por los críticos de otros países. *The Dangerous Summer*, sin embargo, desató una polémica crítica que hubiera sido imposible en cualquier otro lugar. Las opiniones que en ese momento se publicaron deberían ser consideradas por los biógrafos de Hemingway y por los que estudian ésta y sus demás obras taurinas, puesto que ofrecen valiosas perspectivas acerca de la capacidad de Hemingway para escribir sobre las corridas y juzgar a los toreros. Aunque en varios de los artículos se detectan opiniones personales

³¹⁵ Sólo Ynduráin habló del tema de la “nada” en su artículo de 1952. Lo criticó muy brevemente, destacando que Hemingway sólo había entendido el lado negativo y desesperanzador de este concepto.

que poco tienen que ver con el libro en cuestión, estos juicios también ayudan a que se entienda la imagen que los españoles tenían de él, especialmente en el ambiente taurino.

El hecho de que los artículos más negativos que se publicaron en esta época fueran motivados por su obra taurina y, aunque en menor medida, por su novela sobre la guerra, señala que sus libros de tema español tuvieron algunas consecuencias negativas para su recepción. Estas narraciones llevaron a una escritora como Eugenia Serrano a descalificar casi toda su obra, y a críticos taurinos como Gregorio Corrochano o César Jalón (“Clarito”) a desprestigiar no sólo sus obras relacionadas con los toros sino también algunas más. Pero esta tesis muestra que la reacción negativa a estas obras fue, en realidad, menor de lo que podía esperarse.

Aunque los críticos no fueron muy originales en sus valoraciones, su papel como “intermediarios” para la recepción de la obra de Hemingway no debe subestimarse. Por una parte, tuvieron que poner a los lectores al día sobre la obra de Hemingway y toda su generación y, por otra, con sus artículos literarios tuvieron que contrarrestar, por así decirlo, con la imagen taurina del autor que aparecía con frecuencia en los medios de comunicación. Sin la continua y generalmente positiva atención que los críticos dedicaron a su obra a lo largo de los años cincuenta, es dudoso que ésta hubiera llegado a ser tan conocida o comprendida en esta época. Otros intermediarios importantes fueron las editoriales que persistieron en su intento de traer la obra de Hemingway a España, aunque fuera censurada. Huelga decir que, como intermediarios (si así se les puede llamar) los censores oficiales fueron un obstáculo para la recepción de su obra, no sólo porque no permitieron que algunas narraciones se publicaran o se importaran, sino también porque las que recibieron su visto bueno a menudo sufrieron cambios que alteraban considerablemente el texto, como Douglas LaPrade ha estudiado exhaustivamente en su libro.

Finalmente, a pesar de la crítica “moral” de la Iglesia que en 1952 etiquetó un libro de Hemingway como de dañosa lectura, los medios ligados a instituciones eclesiásticas no solieron publicar artículos sobre la obra del norteamericano. Los evidentes valores cristianos que se aprecian en *The Old Man and the Sea* sin duda contribuyeron a hacer de Hemingway un autor aceptable para sus lectores. Sólo en la muerte del escritor se leyeron algunos comentarios que lamentaban su poca fe o su incapacidad de descubrir un sentido cristiano para la muerte. Generalmente, no obstante, la prensa vinculada a la Iglesia no hizo mucho caso a Hemingway, es decir, no celebró su figura tanto como lo hicieron los medios del Régimen, pero tampoco la criticó ni condenó su obra.

Los escritores españoles ante la narrativa de Hemingway

La positiva recepción de la obra de Hemingway por parte de la crítica española no sólo contribuyó a que su narrativa fuera bien recibida por el público lector, sino también por los escritores. El hecho de que importantes críticos del momento como Castellet e Ynduráin elogiaron los temas de su obra y la eficacia de su estilo motivó a los jóvenes autores a fijarse en su forma de narrar y en su manera de tratar la realidad. La inclusión de Hemingway en destacados estudios sobre las nuevas técnicas de la novela (como *La hora del lector* de Castellet y *Problemas de la novela* de Goytisolo) también promovió que los escritores estuvieran atentos a su estilo y a los recursos narrativos que empleaba, y que experimentaran en sus obras con métodos parecidos. El entusiasmo de los autores del medio siglo por la obra de Hemingway es innegable: desde mediados de los años cincuenta declararon su admiración por sus relatos y algunos incluso reconocieron su deuda con él.

La buena recepción de su obra entre estos escritores se debe sobre todo a las circunstancias de sus vidas y a sus ideas acerca de la literatura. La visión del mundo que Hemingway ofreció en sus relatos (desde los primeros cuentos de *In Our Time* hasta *The Old Man and the Sea*) correspondía al horizonte, tanto vital como literario, de estos autores que querían separarse del pensamiento y la literatura españoles del decenio anterior, y que buscaban la inspiración en autores extranjeros. Las historias que Hemingway escribió sobre jóvenes desilusionados con la guerra e insatisfechos con los tiempos de paz, sobre personas que lucharon por hallar, en un mundo roto, un sentido a la vida, concordaban con las experiencias de vida de estos escritores. Desde un punto de vista literario, la narrativa de Hemingway también correspondía a sus expectativas. Ellos anhelaban escribir sobre la realidad del momento con verdad, precisión y claridad, sin barroquismos ni embellecimientos, y el estilo sencillo pero exacto de Hemingway, objetivo hasta el extremo y a la vez poético y bello, se les presentaba como un modelo digno de seguir. De todas maneras, este estilo que en los años veinte era innovador, treinta años más tarde, cuando los escritores de la Generación del Medio Siglo empezaron a publicar sus obras, dicho estilo estaba ya muy extendido por toda Europa y Estados Unidos, y ya se le podría considerar como una convención literaria. Así pues, aunque las tendencias literarias y la experiencia vital de la generación los años cincuenta favorecieron la buena recepción de la obra de Hemingway por parte de estos escritores, es difícil decir hasta qué punto su estilo de escribir incidió en el de ellos. El cine neorrealista y la lectura de otros autores (Pavese, Hammet, Dos Passos, Baroja, etc.) también influyeron en el desarrollo del estilo objetivo de la narrativa española de esta época.

Por ello, puede decirse que, en España, de forma parecida a muchos otros países europeos, la repercusión de la obra de Hemingway ha sido más sutil que la de otros

escritores. Críticos de Noruega, la antigua Yugoslavia y Francia, por ejemplo, afirmaron que más que influir en la narrativa de sus respectivos países, el norteamericano “confirmó” y “reforzó” las ideas estilísticas que los autores ya tenían acerca de una forma directa y objetiva de escribir. Lo mismo puede decirse para los escritores españoles, ya que más que introducir en el panorama literario un estilo nuevo y nunca antes visto, la obra de Hemingway les aseguró que esa forma de escribir, no ajena a la tradición realista española, era la idónea para sus fines literarios en ese momento. Hay que reconocer, sin embargo, que algunos de los aspectos de la narrativa española del medio siglo parecen haberse aprendido de la obra del Nobel. La descripción encadenada, por ejemplo, o el uso de la naturaleza no sólo como telón de fondo sino también como un ente vital y una parte integral del hombre; la manera de minimizar las tragedias o de describir los desastres con cierto distanciamiento, a veces con ironía, inevitablemente traen a la memoria del lector las técnicas de Hemingway. El estoicismo casi extremo de personajes fuertes, solitarios, inadaptados y a menudo fracasados evoca a los personajes de los primeros cuentos de Hemingway, o de *The Sun Also Rises* y *A Farewell to Arms*. Otras obras españolas que reconocen el valor de la solidaridad humana o de la grandeza de un hombre que lucha hasta la derrota hacen recordar sus novelas más recientes, *For Whom the Bell Tolls* y, especialmente, *The Old Man and the Sea*. El tratamiento desdramatizado de la muerte, la aceptación impávida de ésta como parte inherente de la vida y la escenificación de estas cuestiones existenciales en el contexto de la corrida de toros también hacen sospechar que el autor español escribió su obra teniendo la de Hemingway muy presente.

En fin, muchos de los temas y técnicas que en los años cincuenta los críticos identificaron y elogiaron en la obra de Hemingway también fueron apareciendo a lo largo de esta época en los relatos de estos escritores. Este hecho no significa que la obra

del norteamericano influyera en cada narración parecida a una suya, sino que confirma que Hemingway y los autores españoles compartieron una misma forma de contemplar y analizar la realidad a través de la literatura. Pero la vigencia de la obra de Hemingway en los mismos años en que estos escritores empezaron a publicar sus primeros libros causó palmariamente que muchos de ellos aprendieran de su ejemplo. Dentro de una España destruida, pobre, confusa y contradictoria, la narrativa de Hemingway ofreció a los españoles un mundo en el que se apreciaban los valores más básicos de la vida, y en el que se podía hallar una forma de actuar digna a pesar del sinsentido de todo. El esfuerzo en el trabajo, la lucha honrada, la solidaridad, el amor por la vida y la fe en la capacidad del hombre por sobrevivir son actitudes que ayudan a que los personajes hemingwayanos sigan adelante en los momentos difíciles, y mantengan la esperanza de un mundo mejor. Hemingway aprendió mucho sobre esto en sus visitas a España, especialmente al observar la valentía del matador ante la cara de la muerte y, de alguna manera, años más tarde devolvió esta lección a jóvenes escritores como Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Luis Goytisolo y Elena Quiroga, entre muchos otros.

Últimas consideraciones

Al centrarse este estudio en el aspecto menos conocido de la relación de Hemingway con España (es decir, no se ha estudiado España vista e interpretada por Hemingway sino, al contrario, Hemingway y, concretamente, su obra, contemplados y comprendidos por los españoles) se ha probado que en la época de los años cincuenta hubo un especial interés por la narrativa del autor norteamericano, que también coincidió con el momento de máxima curiosidad por su persona. En el contexto de una España que salía de su aislamiento político y cultural y en la que empezaba a ser patente una presencia extranjera que antes le había sido negada, la obra de Hemingway

(especialmente su última novela) conectó con el público y los críticos y, al mismo tiempo que fue aceptada por los sectores ligados al Régimen, también respondió a las expectativas literarias de los jóvenes escritores inconformes con la situación política de su país y con el estado de las letras españolas.

Esta tesis revela, a su vez, que la obra de Hemingway está íntimamente emparentada con la literatura española. Constatada ya por varios estudios la deuda que la narrativa del premio Nobel tiene con ésta, este análisis demuestra que su obra no sólo está vinculada a la literatura española que le precedió, sino también a la que le siguió. Además, aunque es difícil de definir, se percibe que Hemingway forma parte integral de una hermosa y compleja relación entre varias generaciones de escritores españoles. Es decir, una novela como *Los bravos* de Jesús Fernández Santos no sólo está muy cerca de la obra de Hemingway tanto en estilo como en temática, sino que también evoca en algunas de sus escenas a *For Whom the Bell Tolls*. A la vez, este libro de Fernández Santos lleva la huella de Pío Baroja, escritor que fue declarado “maestro” por ambos autores. Hay así un interesante triángulo de relaciones literarias —temáticas, estilísticas e incluso geográficas— entre la obra de estos tres narradores. Puede darse un paso más y considerar la novela *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio. En ella el autor parece haberse inspirado en ciertos aspectos de *Los bravos*,³¹⁶ y también pueden reconocerse reminiscencias de la narrativa del norteamericano (como asimismo pueden identificarse en la novela de Fernández Santos). La relación se complica a la vez que se enriquece.

Es evidente que el identificar influencias y fuentes no es muy esclarecedor cuando se quieren describir conexiones literarias de este tipo. Lo que quiero destacar es que el lugar que Hemingway ocupa en el desarrollo de la novela española de la segunda mitad del siglo XX no debe desestimarse. Su obra determinó, de alguna manera, la

³¹⁶ Varios críticos aseguran que la estructura y lenguaje de esta novela estaban inspirados en *Los bravos* de Fernández Santos (Villanueva, 1993: 64).

narrativa que se creó en España y, a su vez, fue un apoyo para que dicha narrativa entroncara con la tradición literaria española, ya que su propia obra es afín a ella. Puede repetirse, en este sentido, la pregunta que se planteaban críticos como Edward Stanton, Ramón Buckley y Carlos G. Reigosa: ¿Por qué no considerar a Hemingway como a un autor español? (Reigosa, 2001: 18). Esta tesis y varios estudios anteriores demuestran que esta idea no es tan disparatada como podría parecer a primera vista. No obstante, hay que reconocer que la relación de Hemingway con España no era como la de Vladimir Nabokov con Estados Unidos, ni como la de T.S. Eliot con Inglaterra.³¹⁷ Como decía su biógrafo Carlos Baker, Hemingway era “ciudadano del mundo” y, a la vez, siempre muy norteamericano. En palabras del escritor español Tomás Salvador, “El más europeo de todos [los escritores de su generación] fue Hemingway, sin dejar por eso de ser típicamente americano” (1961b: 7); o, como escribió el narrador Ignacio Aldecoa, el autor de *A Farewell to Arms* era “un novelista profundamente americano, en el mejor y más noble sentido de la palabra” (1954: 268).

A mi parecer, la presencia del nombre de Hemingway debería ser obligada en estudios acerca de la literatura del toreo o de la Guerra Civil, así como también debería reconocerse y seguir estudiándose su lugar en el desarrollo de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX. Pero para considerarle como a un escritor español habría que dar un paso que me parece algo atrevido al tratarse de un autor cuya obra contiene no sólo mucho de España sino también de Cuba, África, Michigan, Florida, París, Italia y Suiza, por sólo nombrar algunos de los lugares que han influido en su obra. Tiene mucha razón, no obstante, Carlos G. Reigosa al declarar que los españoles debían dar a Hemingway “un hueco en el espacio literario de ese mismo mundo que él vivió y describió” (2001: 18). Esta tesis demuestra que, sin ser español, el autor

³¹⁷ Mientras que Nabokov y Eliot vivieron años en estos países, Hemingway jamás vivió en España, ni escribió en español. Sabía mucho sobre España, pero siempre fue viajero, nunca ciudadano.

norteamericano ocupa un sitio destacado en la literatura española del siglo XX, no sólo por lo que escribió sobre España sino también por lo que toda su obra significó para el público, los críticos y los escritores españoles de la época de la posguerra. Pero precisamente por eso no hay que ofrecer a Hemingway ningún “hueco en el espacio literario” de España sino reconocer el que tiene, el que creó con su obra y su persona, especialmente en el decenio de los años cincuenta. Sin adoptarle como un escritor español y sin negar su fama popular y su afición por los toros, es hora de reconocer que entre los muchos “Hemingways” que hay en España, uno de ellos es enormemente literario. La relación del autor con la literatura española es amplia y profunda, merecedora de muchos más estudios que indaguen en su alcance.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Aldecoa, Ignacio (1996): *Cuentos completos*, 4ª edición, Madrid: Alfaguara.

—— (1996): *Gran Sol*, 15ª edición, Barcelona: Noguer.

Blasco Ibáñez, Vicente (1998): *Sangre y arena*, Madrid: Alianza.

Cadellans, José Vidal (1959): *No era de los nuestros*, Barcelona: Destino.

Candel, Francisco (1959): *¡Échate un pulso, Hemingway!* Barcelona: Pareja y Borrás.

Cela, Camilo José (1979): *Viaje a la Alcarria*, 12ª edición, Madrid: Espasa-Calpe.

Fernández Santos, Jesús (1971): *Los bravos*, Barcelona: Salvat.

—— (1976): *En la hoguera*, Madrid: Magisterio Español.

—— (1985): *Cuentos completos*, Madrid: Alianza.

Goytisolo, Juan (1975): *Juegos de manos*, 5ª edición, Barcelona: Destino.

—— (1982): *La isla*, Barcelona: Seix Barral.

Goytisolo, Luis (1979): *Las afueras*, 2ª edición, Barcelona: Argos Vergara.

—— (1987): *Las mismas palabras*, Madrid: Alfaguara.

Hemingway, Ernest (1966): *The Old Man and the Sea*, New York: Charles Scribner's Sons.

—— (1968): *For Whom the Bell Tolls*, New York: Charles Scribner's Sons.

—— (1986): *The Sun Also Rises*, New York: Charles Scribner's Sons.

—— (1994): *El viejo y el mar*, traducción de Lino Novás Calvo, Barcelona: RBA.

—— (1996): *Across the River and Into the Trees*, New York: Simon & Schuster.

—— (1996): *Death in the Afternoon*, New York: Simon & Schuster.

—— (1996): *Green Hills of Africa*, New York: Simon & Schuster.

—— (1996): *To Have and Have Not*, New York: Simon & Schuster.

—— (1997): *The Dangerous Summer*, New York: Simon & Schuster.

—— (1998): *The Complete Short Stories*, New York: Simon & Schuster.

—— (1998): *The Torrents of Spring*, New York: Simon & Schuster.

Lera, Ángel María de (1968): *Los clarines del miedo*, Barcelona: G. P.

López Pacheco, Jesús (1982): *Central eléctrica*, Barcelona: Destino.

Martín- Santos, Luis (2001): *Tiempo de silencio*, Bibliotex.

Quevedo, Nino (1961): *Las noches sin estrellas*, Barcelona: Destino.

Quiroga, Elena (1984): *La última corrida*, Madrid: Castalia.

Sánchez Ferlosio, Rafael (1984): *El Jarama*, Barcelona: Orbis.

ESTUDIOS SOBRE HEMINGWAY Y SU ÉPOCA PUBLICADOS POR CRÍTICOS ESPAÑOLES O EN PRENSA ESPAÑOLA

- D. A. (1961): "Hemingway: su muerte es la noticia", *El Ruedo*, XVIII, núm. 889 (6 julio), 6.
- Abella, Rafael (1953): "Ernest Hemingway. Un americano del norte", *Destino*, núm. 844, (10 octubre), 16-18.
- (1954): "La última cita con la muerte de Ernest Hemingway", *Destino*, núm. 860 (30 enero), 24.
- Adell, Alberto (1965): "El aprendizaje de Ernest Hemingway", *Revista de Occidente*, III, núm. 25 (abril), 120-126.
- Aguado, Emiliano (1954): "Hemingway, Premio Nobel", *El Alcázar* (4 noviembre), 19.
- Álamo, Lucio del (1960): "Hemingway tiene su saldo en contra", *Informaciones*, núm. 11.193 (22 noviembre), 8.
- Alardi (1960): "*El peligroso verano*, tema de la más variada actualidad", *El Alcázar*, XXIV, núm. 7.619 (16 noviembre), 28.
- Alborg, Juan Luis (1960): "Proyección social y personalidad en la novela norteamericana", *La Estafeta Literaria*, núm. 188 (1 marzo), 1-2, 8-10, 5.
- Alcalá (1961): "Lo que pasa y lo que dicen desde Madrid", *Destino*, núm. 1227 (11 febrero), 26.
- Aldecoa, Ignacio (1954a): "Hemingway y sus mitos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 50 (febrero), 268-269.
- (1954b): "Los novelistas jóvenes americanos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 53 (mayo), 235-236.
- (1961): "Un mar de historias", *Oficema*, 77.
- Alfaro, J.R. (1960): "El caso Hemingway y la rivalidad entre Ordóñez y Luis Miguel", *Informaciones*, 11.196 (25 noviembre), 14.
- Álvarez, Carlos Luis (1961): "Los personajes heridos de Hemingway", *La Estafeta Literaria*, núm. 222 (1 agosto), 5.
- Amado, Antonio (1961): "Comentario a un libro, al margen de una polémica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 136 (abril), 70-72.
- Amorós, Andrés (1982): "Los toros en la literatura: ensayo, novela, teatro y poesía", *Los toros* (VII) de José María Cossío, Madrid: Espasa-Calpe, 213-300.

-
- (1993): *Escritores ante la fiesta (De Antonio Machado a Antonio Gala)*, Egatorre.
- (1998): “Don Ernesto y la tauromaquia”, *ABC Cultural*, núm. 348 (3 julio), 20.
- Anónimo (1933): Reseña de *Death in the Afternoon*, *El Sol* (30 marzo), 2.
- Anónimo (1948): “Cuatro títulos, cuatro autores... Hemingway”, *Triunfo*, núm. 138 (6 octubre), 27.
- Anónimo (1951): “Hemingway da curiosos consejos a los novelistas”, *Índice*, núm. 44 (15 octubre), 6.
- Anónimo (1953a): “Sobre las campanas”, *Pueblo*, XIV, núm. 4261 (16 mayo), 3.
- Anónimo (1953b): “Cosas de Hemingway y sus amigos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 46 (octubre), 153.
- Anónimo [Efe.] (1954a): “Ernest Hemingway y su esposa resultan ilesos de un accidente aéreo”, *Pueblo*, XV, núm. 4.477 (25 enero), 16.
- Anónimo (1954b): “Hemingway escribió 17 veces su novela *Adios a las armas*”, *Destino*, núm. 886 (31 julio), 25.
- Anónimo (1954c): “Hemingway obtiene el Premio Nóbel de literatura”, *ABC* (29 octubre), 38.
- Anónimo [Efe.] (1954d): “*El viejo y el mar* es la novela que ha valido a Hemingway el Nóbel de literatura 1954”, *Pueblo*, XV, núm. 4.714 (29 octubre), 16.
- Anónimo (1954e): “Ya tenemos Nóbel de literatura 1954”, *Pueblo*, XV, núm. 4.715 (30 octubre), 10.
- Anónimo (1954f): “Hemingway, Premio Nóbel 1954”, *Ínsula*, núm. 107 (noviembre), 2.
- Anónimo (1956a): “Consejos sanos”, *Destino*, núm. 998 (22 septiembre), 32.
- Anónimo (1956b): “Permítame que le rinda este sencillo homenaje a usted...”, *El Alcázar* (13 octubre), 11.
- Anónimo (1956c): “Esta mañana se celebró el sepelio de Pío Baroja”, *Pueblo*, XVII, núm. 5.339 (31 octubre), 5.
- Anónimo (1959a): “La estancia de Hemingway en España”, *Pueblo*, XX, núm. 6.139 (28 mayo), 21.
- Anónimo (1959b): “Don Ernesto trabaja”, *Pueblo*, XX, núm. 6.161 (23 junio), 19.
- Anónimo (1960): “Hemingway, Ordóñez, Luis Miguel... y Manolete”, *Dígame*, núm. 1.090 (22 noviembre), 7.

-
- Anónimo (1961a): "Hemingway muere en el Valle del Sol (USA)", *El Alcázar*, año XXV, núm. 7.814 (3 julio), 3 y 6.
- Anónimo (1961b): "Ha muerto un admirador de España", *Arriba*, II época, núm. 8.929 (4 julio), 9.
- Antolín Rato, Mariano (2001): "Crepúsculo de un guerrero", *ABC Cultural*, núm. 495 (21 julio), 11.
- Aparicio López, Octavio (1953): "¡Corre, que te cogen!", *El Español*, núm. 242 (19-25 julio), 60-63.
- Aranda Herrera, Joaquín (1954): "Hemingway, Premio Nóbel", *La Actualidad Española*, núm. 149 (11 noviembre), 16-17.
- (1955): "La novela de Ernest Hemingway", *Estudios Americanos*, núms. 40-41 (enero-febrero), 63-72.
- (1961a): "Hemingway en Zaragoza", *El Heraldo de Aragón*, núm. 22.173 (4 julio), 11.
- (1961b): "El otro Hemingway", *Heraldo de Aragón*, núm. 22.175 (6 julio), 9.
- Armiñan, Jaime de (1961): "Adiós a Hemingway", *Arriba España*, XXV, núm. 7.532 (4 julio), 12.
- (1961): "Cuando estalle el cohete...", *Diario de Barcelona*, año 171, núm. 160 (7 julio), 7.
- Ayala, Francisco (1944): *Histrionismo y representación*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Barea, Arturo (1941): "Not Spain but Hemingway", en *The Literary Reputation of Ernest Hemingway in Europe*, ed. Roger Asselineau, New York: New York University Press, 1965, 197-201.
- Barrena, Carlos (1959): "Ernest Hemingway ha llegado a Bilbao para asistir a las corridas", *El correo español. El pueblo vasco* (19 agosto), 12.
- Barrio Marco, José Manuel (1990): *Ernest Hemingway. Su dinámica narrativa*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.
- Bartrés, J. Raimundo (1958): "De Poe a Hemingway pasando por Baroja", *Atlántico*, núm. 9 (marzo), 63-72.
- Blanco Tobio, [Manuel] (1960): "Hemingway y los toros", *Pueblo*, XXI, núm. 6.534 (3 septiembre), 3.
- (1961a): "Muere Ernest Hemingway al disparársele un rifle", *Pueblo*, XXII, núm. 6.792 (3 julio), 1.

-
- (1961b): “Duelo nacional en Estados Unidos por Hemingway”, *Pueblo*, XXII, núm. 6.793 (4 julio), 5.
- Bonet, Laureano (1970): “Los dos rostros de Ernest Hemingway”, *Revista de occidente*, núm. 89 (agosto), 176-199.
- Borau Moradell (1956): “Hemingway descubre, entusiasmado, el paisaje aragonés”, *Heraldo de Aragón*, núm. 20.646 (14 octubre), 9.
- Bryce Echenique, Alfredo (2001a): “El hombre, la leyenda y el estilo”, *ABC Cultural* (30 julio), 19.
- (2001b): “Mi vida con Hemingway”, *Hemingway desde España*, ed. Carlos G. Reigosa, Madrid: Visor, 93-102.
- Calvo Serer, Rafael (1962): “La literatura universal sobre la guerra de España”, *La Estafeta Literaria*, 240 (1 mayo), 1, 6.
- Campos de España, Rafael (1960): “A Dios, lo que es de Dios, y a Don Ernesto...”, *El Ruedo*, XVII, núm. 856 (17 noviembre), 17.
- Capellán, Ángel (1977): “Ernest Hemingway cincuenta años después de *Fiesta*”, *Ínsula*, XXXII, núm. 363 (febrero), 1, 12.
- (1985): *Hemingway and the Hispanic World*, Ann Arbor: UMI Research Press.
- “Carlos” (1954): “Hemingway” (en la columna “¡Diga! ¡Diga!”), *El correo español. El pueblo vasco* (20 octubre).
- Carvajal, Gonzalo (1959): “Un gran aficionado llamado Ernesto Hemingway”, *Pueblo*, XX, núm. 6.156 (18 junio), 17.
- (1960): “Hemingway: ‘muchacha broma pesada en eso de mi muerte’”, *Pueblo*, XXI, núm. 6.514 (11 agosto), 11.
- (1961): “Hemingway será enterrado mañana...”, *Pueblo*, XXII, núm. 6.793 (4 julio), 5.
- Casares, Carlos (1999): *Hemingway en Galicia*, Vigo: Galaxia.
- Casavella, Francisco (1999): “Un telegrama, una sogá y las colinas de África”, *ABC Cultural*, núm. 396 (10 julio).
- Casielles, M. (1961): “Hemingway, un apasionado de la fiesta de los toros”, *Arriba España*, XXV, núm. 7.532 (4 julio), 12.
- Castañares, Curro (1960): “Hemingway, buen escritor y ‘extravagante’ aficionado”, *Ya*, núm. 6.980 (25 noviembre), 6.

-
- Castellet, José María (1954): "Hemingway, Premio Nobel 1954", *Revista*, núm. 134 (4-10 noviembre), 1.
- (1955): "Prólogo para lectores europeos", *La novela moderna en Norteamérica de Frederick J. Hoffman*, Barcelona: Seix Barral.
- (1957a): "El diálogo en los relatos de Ernest Hemingway", *Revista*, núm. 271 (junio), 15.
- (1957b): *La hora del lector*, Barcelona: Seix Barral.
- (1958): *La evolución espiritual de Hemingway*, Madrid: Cuadernos Taurus.
- Castillo-Puche, José Luis (1954): "Hemingway, quinto Nóbel yanqui", *Ateneo*, núm. 70 (15 noviembre), 20-22.
- (1956a): "Hemingway recorre de nuevo las tierras de España", *La Estafeta Literaria*, núm. 64 (6 octubre).
- (1956b): "Hemingway se despide con un 'hasta pronto'", *La Estafeta Literaria*, núm. 71 (24 noviembre), 1.
- (1956c): "Papa Hemingway", *La Gaceta Ilustrada* (1 diciembre), 15-16.
- (1959a): "Ernest Hemingway: a los sesenta años como en plena juventud", *La Estafeta Literaria*, núm. 170 (1 junio), 1-2.
- (1959b): "Carta de Castillo Puche al alcalde de Murcia", *Pueblo*, XX, núm. 6.234 (17 septiembre), 1, 9.
- (1960a): "El verdadero Hemingway y su mito", *La Estafeta Literaria*, núm. 184 (1 enero), 16-19.
- (1960b): "Siete vidas como...", *Pueblo*, XXI, núm. 6.511 (8 agosto), 2.
- (1960c): "Hemingway, en *Pueblo*", *Pueblo*, XXI, núm. 6.521 (19 agosto), 1-2.
- (1961a): "También los robles caen", *Pueblo*, XXI, núm. 6.792 (3 julio), 5.
- (1961b): "'De profundis' por Hemingway". *La Estafeta Literaria*, núm. 228 (1 noviembre), 16-17.
- (1968): *Hemingway. Entre la vida y la muerte*, Barcelona: Destino.
- (1992): *Hemingway: Algunas claves de su vida y de su obra*. Madrid: Libertarias.
- Cela, Camilo José (1961): "En la muerte violenta de un amigo", *Papeles de Son Armadans*, IX, núm. 64 (julio), 3-6.

-
- “Clarito” [César Jalón] (1960): “El Premio Nobel de entre barreras y su mal oído”, *Informaciones* (17 noviembre), 6.
- Clavería, Alberto (1954): “Arte y artesanía en Hemingway”, *Correo Literario*, V, núm. 89 (1 febrero), 1, 14.
- Clementson, Carlos (2001): “Hemingway y el Ruedo Ibérico”, *Hemingway desde España*, ed. Carlos G. Reigosa, Madrid: Visor, 51-80.
- Corbalán, Pablo (1954): “Hemingway, solidario”, *Informaciones* (suplemento del sábado, 13 noviembre), 5.
- (1956): “Hemingway vino a los toros”, *El Noticiero Universal* (2 octubre), 7.
- Corrochano, Gregorio (1961): “Por quién doblan las campanas. En la muerte de Hemingway”, *Blanco y Negro* (15 julio), 30-35.
- (1999): *Cuando suena el clarín*, publicado en *Tauromaquía*, Madrid: Espasa Calpe.
- Cortés Cavanillas, Julián (1961): “Italia asocia a Hemingway con España”, *ABC*, núm. 17.255 (4 julio), 42. También aparece en *Diario de Barcelona*, año 171, núm. 157 (4 julio), 20.
- Delgado, José (1937): “Dos camaradas de América: Hemmingway y John Dos Passos”, *Ahora* (25 abril), 11 y 8.
- Echevarría, Adolfo (1957): “Hemingway desprecia las películas que hacen con sus novelas”, *Informaciones* (27 diciembre), 8.
- Editorial (1959): “Las barbas de ‘Papa’”, *Pueblo*, XX, núm. 6.129 (18 mayo), 3.
- Editorial (1961a): “Responso y alabanza de Hemingway”, *La Vanguardia Española*, núm. 29.572 (4 julio), 1.
- Editorial (1961b): “Todo el bronco sabor de la existencia”, *ABC*, núm. 17.255 (4 julio), 41.
- Elizalde, I., S.J. (1961): “Hemingway ante la muerte”, *Ecclesia*, XXI, núm. 1044 (15 julio), 18-19.
- Enguídanos, Miguel (1959): “Carta de los Estados Unidos”, *Papeles de Son Armadans*, núm. 34 (enero), xix-xxx.
- Freyss, Jean-Paul (1958): “El momento actual de las letras Americanas”, *La Estafeta Literaria*, núm. 114 (1 febrero), 3.
- Frost, Lesley (1946a): “La novela norteamericana” (I), *Ínsula*, núm. 4 (15 abril), 4.
- (1946b): “La novela norteamericana” (II), *Ínsula*, núm. 5 (15 mayo), 7.

-
- Fuente, Pablo de la (1961): "Recuerdo de Hemingway", *Ínsula*, núm. 178 (septiembre), 13.
- F. G. (1961): "Ha fallecido Hemingway", *Dígame*, núm. 1.122 (4 julio), 1-2.
- García, padre Félix (1961): "País para vivir", *ABC*, núm. 17.266 (15 julio), 1.
- García López, Ricardo: véase "K-Hito".
- García Márquez, Gabriel (1981): "Mi Hemingway personal", *El País*, año VI, núm. 1.627 (29 julio), 7-8.
- García Serrano, Rafael (1959): "Aquí, Don Ernesto, crítico de toros...", *Arriba*, núm. 8.269 (21 mayo), 17.
- "Pasodoble para Hemingway" (1961): *Arriba* (9 julio), 6-7.
- Gómez-Santos, Marino (1959a): "La cogida de Antonio Ordóñez", *Pueblo*, XX, núm. 6.141 (1 junio), 5.
- (1959b): "Hemingway envía un mensaje a un carterista...", *Pueblo*, XX, núm. 6.232 (15 septiembre), 1, 15.
- (1959c): "A Hemingway le devuelven su pinza-billetero", *Pueblo*, XX, núm. 6.238 (22 septiembre), 1, 11.
- (1959d): "'Premio Hemingway' para escritores españoles", *Pueblo*, XX, núm. 6.241 (25 septiembre), 1, 11.
- González, Antonio (1961): "El doctor Medinaveitia médico de cabecera y amigo entrañable de Hemingway", *Pueblo*, XXI, núm. 6.797 (8 julio), 11.
- González-Ruano, Cesar (1961): "Hemingway, novela de sí mismo", *Informaciones*, núm. 11.384 (4 julio), 12.
- (1961): "La importancia de llamarse Ernesto", *ABC*, núm. 17.255 (4 julio), 42-43.
- González Ruiz, Nicolás (1952): "Estudio preliminar", *6.000 novelas. Crítica moral y literaria*, Madrid: Acción Católica.
- (1961): "Un estilo periodístico", *Ya*, XXVII, núm. 7.167, (4 julio), 6.
- Gullón, Ricardo (1951): "La irrupción de la literatura norteamericana", *Ínsula*, núm. 69 (15 septiembre), 1, 6, 7.
- (1952): "Las novelas de Hemingway", *Ínsula*, VII, núm. 83 (15 noviembre), 5.
- (1956a): "Una antología de premios Nobel", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 82 (octubre), 118-120.

-
- (1956b): “Carta de España: Hemingway y Baroja”, *Asomante*, XII, núm. 4 (octubre-diciembre), 99-100.
- (1960): “The Old Man and the Business”, *Ínsula*, núm. 168 (noviembre), 7.
- Gurpegui, José Antonio (1999): “El principio del *iceberg*”, *ABC Cultural*, núm. 348 (3 julio), 19.
- Hernández, Rafael (1933): “Míster Ernest Hemingway, el amigo de España”, *La Libertad* (24 septiembre), 7.
- Horno Liria, Luis (1961): “Hemingway”, *El Heraldo de Aragón*, núm. 22.173 (4 julio), 11.
- Iglesias Laguna, Antonio (1968): “El extranjero Hemingway”, *La Estafeta Literaria*, 405 (1 octubre), 33.
- Iribarren, José María (1970): *Hemingway y los sanfermines*, Pamplona: Gómez.
- Jalón, Cesar: véase “Clarito”.
- Jones, William C. (1961): “Vida, obra y pensamiento de Ernest Hemingway”, *La Estafeta Literaria*, núm. 22 (1 agosto), 12-14.
- Josephs, Allen (1977): “Hacia un estudio de la España de Hemingway”, *Ínsula*, XXXII, núm. 363 (febrero), 1, 15.
- Jurado, María Rosario (1974): “*The Old Man and the Sea* o la evolución del fatalismo en Hemingway”, *Filología Moderna*, XIV, núms. 50-51, 439-459.
- “K-Hito” [Ricardo García López] (1960): “Hemingway se equivoca”, *Ya*, núm. 6.982 (27 noviembre), 1960.
- G. L. (1959): “Hemingway se despidió de Ordóñez...”, *El Alcázar*, año XXIII, núm. 7.151 (18 mayo), última página.
- La Rosa, Tristán (1954): “Hemingway, Premio Nobel”, *Destino*, núm. 900 (6 noviembre), 33.
- (1961): “Hemingway”, *Destino*, núm. 1.249 (15 julio), 17.
- Leguineche, Manu (2001): “Hemingway, corresponsal de guerra”, *Hemingway desde España*, ed. Carlos G. Reigosa, Madrid: Visor, 109-123.
- León, Juan (1960a): “Sin salir del burladero”, *Arriba*, núm. 8.729 (10 noviembre), 23.
- (1960b): “Pregón de toros”, *El Ruedo*, XVII, núm. 855 (10 noviembre), 3.
- (1960c): “Pregón de toros”, *El Ruedo*, XVII, núm. 856 (17 noviembre), 10.

-
- Lladós Sort, A. (1960): “Radio Estocolmo dijo esta mañana que había muerto Ernest Hemingway en España”, *Pueblo*, XXI, núm. 6.511 (8 agosto), 2.
- Lorenzo, Emilio [Anónimo] (1955): “Hemingway, Premio Nóbel de literatura”, *Arbor*, núm. 109 (enero), 102-106.
- Lorenzo, Pedro (1961): “Noticia de la vida y la obra de Ernesto Hemingway”, *Blanco y Negro*, núm. 2.566 (8 julio), 28-36.
- Luca de Tena, Torcuato (1961): “La polémica inacabada (Corrochano-Hemingway)”, *La Vanguardia Española* (26 octubre), 11.
- Lucientes, Francisco (1960): “‘El peligroso verano’, último libro de Hemingway”, *La Gaceta Regional*, (1 septiembre), 6.
- (1961): “Duelo nacional por la muerte de Hemingway”, *Arriba España*, XXV, núm. 7.533 (5 julio), 3.
- E.M. (1961): “Murió la muerte por él tan descrita”, *Diario de Barcelona*, año 171, núm. 157 (4 julio), 18.
- Madriaga, Salvador (1961): “The World Weighs a Writers Influence: Spain”, *Saturday Review*, XLIV (29 julio), 18.
- Marra-López, J.R. (1961b): “Hemingway. La última singladura”, *Ínsula*, núm. 178 (septiembre), 13, 16.
- Martínez Berganza, Alfonso (1961): “Adiós a las armas”, *Pueblo*, XXII, núm. 6.792 (3 julio), 3.
- Masoliver, Juan Ramón (1961): “Doblan por ti”, *La Vanguardia Española*, núm. 29.572 (4 julio), 12.
- Massip, José María (1961): “A Hemingway le tendremos que recordarlo conmovidos por lo que amó a España y a los españoles”, *ABC*, núm. 17.255 (4 julio), 39. El mismo artículo aparece en *Diario de Barcelona*, año 171, núm. 157 (4 julio), 19.
- Medina, Tico (1959): “Hemingway conoce a los carteristas a una legua pero...”, *Pueblo*, XX, núm 6.234 (17 septiembre), 11.
- (1960a): “Don Ernesto, a París” (en su columna “Un reportero en la calle”), *Pueblo*, XXI, núm. 6.566 (11 octubre), 5.
- (1960b): “Alonso Martínez Berganza, Premio Hemingway de periodismo”, *Pueblo*, XXI, núm. 6.629 (23 diciembre), 5.
- Meouchi M., Edmundo (1953): “La novela ‘yanqui’ en España”, *Correo Literario*, núm. 84 (15 noviembre), 12.

-
- Monleón, José (1961): "Hemingway", *Triunfo*, número especial del Festival de Cine de San Sebastián (julio).
- M[orales], R[afael] (1955): "Reseñas: Ernest Hemingway *Las nieves de Kilimanjaro*", *Ateneo*, núm. 89 (1 octubre), 26.
- Moreno de Páramo, Ismael (1953): "Norteamérica no ocupa el centro de la novela", *Correo Literario*, núm. 73 (1 junio), 12.
- Neville, Edgar (1960): "Carta abierta a Hemingway", *ABC*, núm. 17.056 (11 noviembre), 46.
- (1961a): "Adiós a Hemingway", *ABC*, núm. 17.257 (6 julio), 48.
- (1961b): "Otra vez Hemingway", *ABC*, núm. 17.266 (16 julio), 63.
- Nieto, Ramón (1962): "La agonía de los héroes", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 150 (junio), 381-393.
- Novás Calvo, Lino (1933): "Dos escritores norteamericanos", *Revista de Occidente*, XXXIX (enero-febrero-marzo), 92-103.
- Olano, Antonio D. (1956): "E.H. Un torero fracasado", *Pueblo*, XVII, núm. 5.318 (6 octubre).
- (1959a): "Ernest Hemingway vino a Madrid para aplaudir a su socio: Ordóñez", *Pueblo*, XX, núm. 6.127 (15 mayo), 5.
- (1959b): "Hemingway y Ordóñez, clientes 'por delegación', se llevan el libro de Royo", *Pueblo*, XX, núm. 6.149 (10 junio), 20.
- (1959c): "Antonio Ordóñez apadrinó ayer en Ciudad Real a Antonio Ordóñez", *Pueblo*, XX, núm. 6.208 (18 agosto), 8.
- (1960a): "Está camino de Madrid", *Pueblo*, XXI, núm. 6.511 (8 agosto), 2.
- (1960b): "Hemingway 'resucitó' en la plaza de toros de Málaga", *Pueblo*, XXI, núm. 6.512 (9 agosto), 11.
- (1960c): "El Nobel y el fotógrafo", *Pueblo*, XXI, núm. 6.573 (19 octubre), 8.
- (1988): *Dinastías. Dominguín, Ordóñez, Rivera*, Madrid: Promociones CH.ASS.
- Orts-Ramos, Tomás: véase "Uno al Sesgo"
- Otero, C[arlos]-P[eregrín] (1957): "El veredicto final de William Faulkner", *Papeles de Son Armadans*, V, núm. 14 (mayo), 229-233.
- Pacheco, Manuel (1961): "Poema para la muerte de Ernesto Hemingway", *Papeles de Son Armadans*, IX, núm. 64 (julio), 69-70.

-
- Palau, José (1953): “Gaceta cinematográfica: *Las nieves de Kilimanjaro*”, *Destino*, núm. 845 (17 octubre).
- Palomares, Alfonso S. (2001): “Hemingway, periodista”, *Hemingway desde España*, ed. Carlos G. Reigosa, Madrid: Visor, 125-137.
- Paniagua, Domingo (1961): “Hemingway Periodista”, *Panorama* (suplemento dominical de *Arriba*, 9 julio), 6.
- Pascual, Ángel María (1946a): “*Fiesta*”, *Arriba España*, II, (28 junio), 2.
- (1946b): “*Fiesta*”, *Arriba España*, II, (30 junio), 2.
- Paz, Hipólito (1957): “El americano y su sentido del tiempo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 91 (julio), 152-156.
- Peraldo, José Julio (1957): “Literatura europea, literatura americana”. *La Estafeta Literaria*, núm. 107 (7 diciembre), 5.
- Pérez Gállego, Cándido (1961): “Aportación española al estudio de Hemingway”. *Filología Moderna* 2 (octubre), 57-67.
- (1967): *El héroe solitario en la novela norteamericana*, Madrid: Prensa Española.
- (1992): *Literatura norteamericana. Una visión crítica*, Madrid: Palas Ateneas.
- (1998): “La explosión del instante”, *ABC Cultural*, núm. 348 (3 julio), 17.
- Pérez Navarro, Francisco (1955): “*El viejo y el mar* y la crítica inglesa”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 65 (mayo), 251-252.
- Pérez Ruiz, Emilio (1960): “Agradecimientos de las asociaciones taurinas”, *Pueblo*, XXI, núm. 6.525 (24 agosto), 11.
- Pierni, Franco (1960): “Luis Miguel replica a Hemingway”, *Gaceta Ilustrada*, núm. 213 (5 noviembre), 53-54.
- Posada, Simón (1961): “Ernest Hemingway”, *El Alcázar* (7 julio), 10.
- Rabinad, Antonio (1955): “Prólogo” a *El viejo y el mar* publicado en *Los Premios Nobel de Literatura II*, Barcelona: José Janés, 1915-1918.
- Reigosa, Carlos G. (2001a): “Homenaje a Hemingway”, Introducción a *Hemingway desde España*, ed. Carlos G. Reigosa, Madrid: Visor, 11-13.
- (2001b): “Mirando hacia atrás sin Hemingway y sin Orson Welles”, *Hemingway desde España*, ed. Carlos G. Reigosa, Madrid: Visor, 15-24.

-
- Reta, Javier Esteban (1967): "Ernest Hemingway, autor de los actuales 'sanfermines'", *La voz de España* (7 julio), 24 y 15.
- Royo, Rodrigo (1956): "Las pequeñas confesiones de Hemingway", *Arriba* (5 octubre).
- S. (1956): "Información de libros. *Los asesinos por Ernest Hemingway*", *Índice*, núm. 90 (junio), 24.
- Salvador, Tomás (1960): "Hemingway y los toreros", *Arriba*, núm. 8.729 (10 noviembre), 23.
- (1961a): "Adiós al vagabundo escritor", *La Vanguardia Española*, núm. 29.574 (6 julio), 11.
- (1961b): "Peligroso verano", *Panorama* (suplemento de *Arriba*, 9 julio), 7.
- Sampelayo, Juan (1953): "Perfil de la novela norteamericana. Conversación con Francisco Yunduráin", *Ateneo*, núm. 28 (14 febrero), 17.
- San Juan, José María (1967): *Acción, periodismo y literatura en Ernest Hemingway*, Madrid: Punta Europa.
- Santos, Dámaso (1959): "Hemingway y Pasternak, desde España", *Pueblo*, XX, núm. 6.175 (10 julio), 17.
- (1960): "Hemingway y Manolete", *Pueblo* (8 diciembre), 3.
- Sentís, Carlos (1961): "Pocos creen en la muerte 'accidental' de Hemingway", *Informaciones*, núm. 11.384 (4 julio), 2-3.
- (1961): "El último centauro de la generación perdida", *La Vanguardia Española*, núm. 29.572 (4 julio), 12.
- Serna, Víctor de la (1954): "'Papa' no volvería a escribir *Por quién doblan las campanas*", *Ateneo*, núm. 70 (15 noviembre), 22-23.
- Serrano, Eugenia (1961a): "Por quién suenan los whiskys. La lección del americano", *Pueblo*, XXII, núm. 6.804 (17 julio), 3.
- (1961b): "Otra vez Hemingway: para los que oyen campanas", *La Estafeta Literaria*, núm. 231 (15 diciembre), 11.
- Soler, María de los Ángeles (1959): "Hemingway y la victoria de la juventud", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 109 (enero), 49-58.
- Sordo, Enrique (1953a): "El Premio Pulitzer, 1953", *Revista*, núm. 59 (28 mayo -3 junio), 10.
- (1953b): "El retorno de Hemingway", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 45 (septiembre), 358-361.

-
- (1956): “Adiós a las armas. Novela de Hemingway”, *Revista*, núm. 202 (febrero), 14.
- (1961): “Hemingway: riesgo, amor y muerte”, *Revista Gran Vía*, núm. 482 (7 julio), 10.
- Suárez, Gonzalo (2001): “Hemingway, al otro lado”, *El Cultural* (20-26 junio), 12-13.
- Sueiro, Daniel (1959): “Hemingway o la solidaridad”, *ABC* (19 agosto), 5.
- Tijeras, Eduardo (1962): “Deuda con Hemingway”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 147 (marzo), 414-417.
- Tudela, Mariano (1960): “Carta a Ernest Hemingway”, *El Ruedo*, XVII, núm. 856 (17 noviembre), 3.
- (1961a): “En la muerte de Hemingway”, *El Ruedo*, XVIII, núm. 889 (6 julio), 7.
- (1961b): “De Hemingway a Larreta”, *La Estafeta Literaria*, núm. 222 (1 agosto), 6.
- “Uno al Sesgo” [Tomás Orts-Ramos] (1933): “Ernest Hemingway: *Death in the Afternoon*”, *La Fiesta Brava*, VIII (7 abril), 3-4.
- Uria, Fernando (1958): “Consejos de Hemingway a los escritores jóvenes”, *La Hora*, núm. 87 (3 abril), 21.
- Valencia, Antonio (1960): “De *Arcangel*, a propósito de Hemingway”, *Marca*, XIX, núm. 5.855 (29 noviembre), 3.
- (1961): “Ahora doblan por Hemingway”, *Arriba España*, XXV, núm. 7.534 (6 julio), 8.
- Valverde, José María (1953): “El último libro de Hemingway: Premio ‘Pulitzer’ 1953”, *Índice*, núms. 65-66 (julio-agosto), 3-4.
- (1959): *Historia de la literatura universal III*, Barcelona: Noguer.
- Vázquez-Zamora, Rafael (1961a): “Hemingway terminó su novela”, *Destino*, núm. 1.248 (8 julio), 18-20.
- (1961b): “Ernest Hemingway, el novelista de la Resistencia”, *España Semanal*, núm. 632 (30 julio), 9.
- Vidal-Quadras, José A. y Miguel Veyrat (1961): “Hemingway. El novelista que persiguió a la muerte”, *La Actualidad Española*, núm. 496 (6 julio), 19-21.
- Vilanova, Antonio (1953a): “*El viejo y el mar* de Ernest Hemingway”, *Destino*, núm. 824 (23 mayo), 22.

-
- (1953b): “Al otro lado del río de Ernest Hemingway”, *Destino*, núm. 825 (30 mayo), 21.
- (1954): “Las novelas cortas de Hemingway”, *Destino*, núm. 868 (27 marzo), 22.
- Vilar, Sergio José (1961): “Ernest Hemingway. Cara a cara con la muerte”, *Revista Gran Vía*, núm. 482 (7 julio), 11.
- Villar Raso, Manuel (1976): *Imagen de España en la literatura norteamericana. De la mitificación a la desmitificación*, tesis inédita, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras.
- Warleta Fernández, Enrique (1954): “Hemingway, traducido”, *Índice*, núms. 74-75 (abril-mayo), 33.
- Ximénez de Sandoval, Felipe (1960): “Españolada y españolería”, *Arriba*, núm. 8.733 (15 noviembre), 8.
- Ynduráin, Francisco (1952a): “La novela norteamericana en los últimos treinta años”, *Arbor*, núm. 77 (mayo), 67-68.
- (1952b): “España en la obra de Hemingway”, *Universidad (Zaragoza)*, núms. 3-4 (julio-diciembre), 189-208.
- (1952c): “La literatura norteamericana: notas de un lector”, *Ínsula*, núm. 83 (15 noviembre), 3, 8.
- (1953): “Novela y novelistas norteamericanos. Un panorama dominado por dos grandes figuras: Faulkner y Hemingway”, *Índice*, núm. 60 (febrero-marzo), 1-2.
- (1954): “Hemingway, espectador de la muerte”, *Nuestro Tiempo*, núm. 6 (diciembre), 10-20.
- Zardoya, Concha (1956): *Historia de la literatura norteamericana*, Barcelona-Madrid: Labor.
- Zavaleta, Carlos (1958): “La novela de Hemingway”, *Estudios Americanos*, núms. 82-83 (julio-agosto), 47-52.
- Zumadle, Ignacio (1957): “Una novela de guerra”, *Nuestro tiempo*, núm. 36 (junio), 749-753.
- Zúñiga, Ángel (1961): “Hemingway, o la vitalidad sin freno”, *La vanguardia española*, núm. 29.572 (4 julio), 13.

ESTUDIOS SOBRE LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO Y LA POSGUERRA ESPAÑOLA

Aldecoa, Ignacio (1957): “Prólogo. El amanecer de un narrador” en *La tierra* de Ramón Nieto, Madrid: Agora.

Aldecoa, Josefina (1995): “Introducción” a *Cuentos* de Ignacio Aldecoa, Madrid: Cátedra.

— (1996): “Tusitala, el narrador de historias”, prólogo a *Cuentos completos* de Ignacio Aldecoa, Madrid: Alfaguara.

Anónimo (1951): “El séptimo premio ‘Nadal’”, *Destino*, núm. 701 (13 enero), 16.

Anónimo (1955): “Ignacio Aldecoa programa para largo”, *Destino*, núm. 956 (3 diciembre).

Anónimo (1956): “Luis Goytisolo, el más joven del equipo”, *Destino*, núm. 1005 (10 noviembre), 40.

Anónimo (1957): “*La paz empieza nunca*. Preguntas a Emilio Romero, Premio Planeta 1957”, *Índice*, núm. 108 (diciembre), 8.

Anónimo (1959): “*Cabeza rapada* de Jesús Fernández Santos”, *Papeles de Son Armadans*, núm. 38 (mayo), 231-233.

Arroita-Jáuregui, Marcelo (1953): “Los libros de la quincena: *Nosotros, los Rivero*”, *Correo Literario*, núm. 72 (15 mayo), 4.

Asís Garrote, María Dolores (1996): *Última hora de la novela en España*, Madrid: Pirámide.

Baquero Goyanes, Mariano (1960): “Realismo y fantasía en la novela española actual”, *La Estafeta Literaria*, núm. 185 (15 enero), 1-2, 10-11.

Belmonte Serrano, José (1988): “Periodismo y literatura en Castillo-Puche”, *Estudios sobre José Luis Castillo-Puche*, eds. Cecilia Belchí Arévalo y María Martínez del Portal, Madrid: Academia Alfonso X El Sabio.

Benet, Juan (1987): *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid: Alianza.

— (1996): *Páginas impares*, Madrid: Alfaguara.

Benítez Claros, Rafael (1961): “Nuestra pobre novela realista”, *La Estafeta Literaria*, núm. 219 (15 junio), 1, 8-11.

Bertrand de Muñoz, Maryse (1995): “Un primer paso hacia nuevas técnicas narrativas: *Las afueras* de Luis Goytisolo”, *Luis Goytisolo: El espacio de la creación*, ed. Manuel Ángel Vázquez Medel, Barcelona: Lumen.

-
- Besas, Peter (1985): *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*, Denver: Arden Press.
- Bonet, Laureano (1988): *La revista Laya. Estudio y antología*, Barcelona: Península.
- Buckley, Ramón (1968): *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona: Península.
- Buckley, Ramón y John Crispin (1973): *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid: Alianza.
- Caballero Bonald, José Manuel (2001): *La costumbre de vivir*, Madrid: Alfaguara.
- Carr, Raymond y Juan Pablo Fusi Aizpurúa (1979): *España, de la dictadura a la democracia*, Barcelona: Planeta.
- (1981): *Spain: Dictatorship to Democracy*, London: HarperCollins.
- Castañar, Fulgencio (1977): “La novela social durante la II República”, *Tiempo de Historia*, núm. 36 (noviembre), 60-69.
- Castellet, José María (1952): “Notas sobre la situación actual del escritor en España”, *Laya*, núm. 20 (agosto-octubre), 10-17.
- Cotta, Rafael (1961): “El realismo de la novela española y de la norteamericana: Vistos y analizados por el profesor Ynduráin”, *La Estafeta Literaria*, núm. 215 (abril), 8, 23.
- Díaz, Elías (1983): *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid: Tecnos.
- Diez de Revenga, Francisco Javier (1988): “Castillo-Puche en la narrativa del medio siglo”, *Estudios sobre José Luis Castillo-Puche*, eds. Cecilia Belchí Arévalo y María Martínez del Portal, Madrid: Academia Alfonso X El Sabio.
- Fernández Almagro, M. (1961): “El atentado por Tomás Salvador”, *ABC*, núm. 17.266 (16 julio).
- [F]ernández [F]igueroa, J. (1960): “El vagabundo pasa de largo de Emilio Romero”, *Índice*, núm. 133 (enero), 23.
- Fiddian, Robin (1979): *Ignacio Aldecoa*, Boston: Twayne Publishers.
- Fuentes, Juan Francisco y Javier Fernández Sebastián (1997): *Historia del periodismo español: prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*, Madrid: Síntesis.
- García Pavón, F. (1961): “Semblanzas españolas. Ignacio Aldecoa, novelista, cuentista”, *Índice*, núm. 146 (febrero), 4.

-
- García Viñó, Manuel (1972): *Ignacio Aldecoa*, Madrid: EPESA.
- Gil Casado, Pablo (1975): *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona: Seix Barral.
- Gironella, José María (1952): “¿Por qué no se conoce la novela española?” *Correo Literario*, III, núm. 57 (1 octubre), 1, 10.
- Goytisolo, Juan (1956): “Problemas de la novela”, *Destino*, núm. 983 (9 junio), 33-34.
- (1959): *Problemas de la novela*, Barcelona: Seix Barral.
- Herrero, Pedro Mario (1957): “Entrevista a Rafael García Serrano”, *La Estafeta Literaria*, núm. 78 (12 enero), 5.
- Jiménez, Salvador (1958a): “Josefina Rodríguez... pero no toda”. *La Estafeta Literaria*, núm. 116 (15 febrero), 5.
- (1958b): “Ramón Nieto... pero no todo”, *La Estafeta Literaria*, núm. 121 (22 marzo), 4.
- Lasagabaster, Jesús María (1978): *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo*, Madrid: S.G.E.L.
- López Pacheco, Jesús (1959): “Las afueras”, *Acento Cultural* (enero), 39-40.
- P.M.H. (1957): “Sánchez Silva, Premio Nacional de Literatura de Bellas Artes”. *La Estafeta Literaria*, núm. 80 (26 enero), 4.
- Manegat, Julio (1959): “José Vidal Cadellans: Nadal 1958”, *La Estafeta Literaria*, núm. 161 (15 enero), 1-2.
- Marra-López, José R. (1959): “Resurrección y auge del cuento: ante 5 libros”, *Ínsula*, núm. 155 (octubre), 4.
- (1961a): “Diálogo con Ángel María de Lera”, *Ínsula*, núm. 171 (febrero), 4.
- Martín Gaité, Carmen (1971): “Prólogo” a *Los bravos de Jesús Fernández Santos*, Barcelona: Salvat.
- (1994): *Esperando el porvenir*, Madrid: Siruela.
- Martín Garzo, Gustavo (2001): “El fracaso de la Hermosura”, *Babelia* (17 marzo), 5.
- Martín Nogales, Luis (1984): *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid: Cátedra.
- Martínez Cachero, José María (1997): *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid: Castalia.
- Matute, Ana María (1996): “Prólogo”, *Gran Sol*, Barcelona: Noguer, 9-15.

-
- Medina, Tico (1959): "Premio Nadal 1958", *La Estafeta Literaria*, núm. 112 (18 enero), 1-2.
- Morales Ladrón, Marisol (1998): *Tradición y recepción de la obra de James Joyce en la narrativa de Luis Martín Santos*, tesis inédita, Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares.
- Morillas Ventura, Enriqueta (1992): "Las reflexiones de Lino Novás Calvo", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 21, 401-414.
- (1997): "Las reflexiones de Lino Novás Calvo", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, II, núm. 26, 172-185.
- Muñiz, Mauro (1956a): "Jesús Fernández Santos, Premio 'Gabriel Miró'", *La Estafeta Literaria*, núm. 48 (16 junio), 4.
- (1956b): "*Gran Sol*, última novela de Ignacio Aldecoa, es una narración vivida en los mares del norte", *La Estafeta Literaria*, núm. 51 (7 julio), 4.
- Nora, Eugenio de (1962): *La novela española contemporánea (1927-1960)*, Madrid: Gredos.
- Pedraza Jiménez, Felipe y Milagros Rodríguez Cáceres (2000): *Manual de literatura española XIII. Posguerra: narradores*, Pamplona: CÉNLIK.
- Peraldo, José Julio (1959): "Francisco García Pavón: Antología de cuentistas españoles contemporáneos", *La Estafeta Literaria*, núm. 167 (15 abril), 15.
- Pérez, José-Carlos (1984): *La trayectoria novelística de Juan Goytisolo: El autor y sus obsesiones*, Zaragoza: Oroel.
- Permanyer, Luis (1962): "Luis Permanyer presenta a Tomás Salvador", *Destino*, núm. 1.321 (1 diciembre).
- P[orcel] P[ujol], B[altasar] (1958): "Una novela del mar", *Papeles de Son Armadans*, núm. 26 (mayo), 235-236.
- Preston, Paul (1994): *Franco, Caudillo de España*, Barcelona: Grijalbo.
- (1995): *Franco*, London: Fontana Press.
- Rico Manrique, F. (1958): "El cuento en Luis Goytisolo". *La Estafeta Literaria*, núm. 138 (19 julio), 4.
- Roberts, Gemma (1978): *Temas existenciales en la novela española de posguerra*, Madrid: Gredos.
- Rubio, Fanny (1976): *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid: Turner.

-
- Sánchez Arnosi, Milagros (1979): "Introducción" a *En la hoguera* de Jesús Fernández Santos, Madrid: Editorial Magisterio Español, S.A.
- Sánchez Arranda, J.J., y C. Barrera del Barrio (1992): *Historia del periodismo español*, Pamplona: Universidad de Navarra.
- Sánchez Vidal, Agustín (1984): "La literatura entre pureza y revolución. La novela", *Historia y crítica de la literatura española VII. Época contemporánea 1914-1939*, ed. Francisco Rico, Barcelona: Crítica.
- Sanz Villanueva, Santos (1972): *Tendencias de la novela española actual*, Madrid: EDICUSA.
- (1980): *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid: Alhambra.
- Sastre, Luis (1959a): "La vuelta de Ignacio Aldecoa", *La Estafeta Literaria*, núm. 169 (15 mayo), 23-24.
- (1959b): "Estilo Directo", *La Estafeta Literaria*, núm. 175 (15 agosto), 3.
- (1961 y 1962): "¿Cuáles son las diez mejores novelas del siglo XX?" *La Estafeta Literaria*, núm. 223 (15 agosto), 14-15. Aparece la misma encuesta con otras personas en el núm. 230, (1 diciembre), 8-9; núm. 239, (15 abril 1962), 14-15; núm. 246 (1 agosto 1962), 18-19.
- Schulte, Henry F. (1968): *The Spanish Press: 1470-1966*, Urbana: University of Illinois Press.
- Seator, Lynette Hubbard (1975): "The Antisocial Humanism of Cela and Hemingway", *Revista de Estudios Hispánicos*, IX, núm. 3 (octubre), 425-439.
- Sempronio (1956): "Rafael Sánchez Ferlosio, en la vida y en la novela", *Destino*, núm. 962 (14 enero), 27.
- Signes, Miguel (1959): "Camilo José Cela. En su forja de Palma de Mallorca", *Destino*, núm. 1.154 (19 octubre), 22-23.
- Siles Artes, José (1962): "Influencia de la literatura española en la norteamericana", *La Estafeta Literaria*, núm. 233 (15 enero), 20.
- Sobejano, Gonzalo (1975): *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid: Prensa Española.
- Soldevila, Ignacio (1980): *La novela desde 1936*, Madrid: Alambra.
- Sureda y Coll, E.F. (1961): "Rodrigo Rubio premio 'Gabriel Miró' 1961, ya no es un valor ignorado", *La Estafeta Literaria*, núm. 222 (1 agosto), p. 6.

-
- Vázquez-Prada, Fernando (1960): “Entrevista con Tomás Salvador”, *Arriba* (16 octubre).
- Vázquez-Zamora, Rafael (1959a): “La vida de los libros. Jesús Fernández Santos: *Cabeza rapada*”, *Destino*, (21 febrero), 32.
- (1959b): “La vida de los libros. Ignacio Aldecoa: *El corazón y otros frutos amargos*”, *Destino*, núm. 1.144 (11 julio), 36.
- (1960a): “Las novelas del premio”, *Destino*, núm. 1.170 (9 enero), 24-25.
- (1960b): “La vida de los libros. Jesús Fernández Santos: *Los bravos*”, *Destino*, núm. 1.183 (9 abril), 37.
- (1961): “Panorama del Nadal 1960”, *Destino*, núm. 1.223 (14 enero), 24-29.
- Vilanova, Antonio (1955a): “*El fulgor y la sangre* de Ignacio Aldecoa”, *Destino*, núm. 918 (12 marzo), 27-28.
- (1955b): “*Los bravos* de Jesús Fernández Santos”, *Destino*, núm. 923 (16 abril).
- (1955c): “*Proceso personal* de José Suárez Carreño”, *Destino*, núm. 930 (4 junio), 29.
- (1959): “*Cabeza rapada* de Jesús Fernández Santos”, *Papeles de Son Armadans*, núm. 12, 231.
- Villanueva, Darío (1993): *El Jarama de Sánchez Ferlosio: su estructura y significado*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela

ESTUDIOS SOBRE HEMINGWAY Y SU ÉPOCA

- Ahnebrink, Lars (1965): "Hemingway in Sweden". *The Literary Reputation of Ernest Hemingway in Europe*, ed. Roger Asselineau, New York: New York University Press, 151-175.
- Asselineau, Roger (1965): "French Reactions to Hemingway's Works between the Two World Wars", *The Literary Reputation of Ernest Hemingway in Europe*, ed. Roger Asselineau, New York: New York University Press, 39-72.
- (1992): "Hemingway's Reputation in France Since his Death in 1961", *The Hemingway Review*, Special European Issue (Summer), 75-80.
- Axton, Marie (1992): "Hemingway's Literary Reputation in England", *The Hemingway Review*, Special European Issue (Summer), 4-13.
- Azevedo, Carlos (1992): "Hemingway in Portugal", *The Hemingway Review*, Special European Issue (Summer), 36-41.
- Azevedo, Milton M (2000): "Shadows of a Literary Dialect", *The Hemingway Review*, 20, núm. 1 (Fall), 30-48.
- Baker, Carlos (1961): "Citizen of the World", *Hemingway and his Critics: An International Anthology*, New York: Hill and Wang.
- (1969): *Ernest Hemingway: A Life Story*, New York: Charles Scribner's Sons.
- (1973): *Hemingway: The Writer as Artist*. Princeton: Princeton University Press.
- Beegel, Susan F. (2002): "Santiago and the Eternal Feminine: Gendering *La Mar* in *The Old Man and the Sea*", *Hemingway and Women*, eds. Lawrence Broer y Gloria Holland, Alabama: University of Alabama Press.
- Bravo, María-Elena (1985): *Faulkner en España*, Barcelona: Península.
- Brenner, Gerry (1990): "From 'Sepi Jingan' to 'The Mother of the Queen': Hemingway's Three Epistemological Formulas for Short Fiction", *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*, ed. Jackson J. Benson, Durham & London: Duke University Press, 156-171.
- Broer, Lawrence R. (1973): *Hemingway's Spanish Tragedy*, University of Alabama Press.
- Bury, John (1959): "Hemingway in Spain", *Contemporary Review*, núm. 1.118 (February), 103-105.
- Conrad, Barnaby (1989): *Hemingway's Spain*, San Francisco: Chronicle Books.

-
- Cowles, Virginia (1941): *Looking for Trouble*, London & New York: Harper & Brothers.
- Fellner, Harriet (1986): *Hemingway as Playwright: The Fifth Column*, Ann Arbor: UMI Research Press.
- V.G. (1948): "Pamplona vista por Somerset Maugham", *Pregón* (diciembre), 25-26.
- García Santa Cecilia, Carlos (1995): *La recepción de James Joyce a través de la prensa española (1920-1975)*, tesis inédita, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.
- Geismar, Maxwell (1971): *Writers in Crisis: The American Novel 1925-1940*, New York: E.P. Dutton & Co.
- Gleaves, Edwin S. (1971): "Hemingway and Baroja: Studies in Spiritual Anarchism", *Revista de Estudios Hispánicos*, 5, núm. 3 (octubre), 363-375.
- Hanneman, Audre (1967): *Ernest Hemingway. A Comprehensive Bibliography*, Princeton: Princeton University Press.
- Heller, Arno (1992): "The Fading of a Legend: Hemingway's Reception in Germany and Austria", *The Hemingway Review*, Special European Issue (Summer), 27-35.
- Hoffman, Steven K (1979): "Nada and the Clean, Well-Lighted Place: The Unity of Hemingway's Short Fiction", *Ernest Hemingway*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House (1985), 173-192.
- Josephs, Allen (1994): *For Whom the Bell Tolls: Ernest Hemingway's Undiscovered Country*, New York: Twayne Publishers.
- Kazin, Alfred (1984): "Hemingway the Painter", *Ernest Hemingway*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House (1985), 193-209.
- La Prade, Douglas Edward (1991): *La censura de Hemingway en España*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (1992): "The Reception of Hemingway in Spain", *The Hemingway Review*, Special European Issue (Summer), 42-50.
- (2001): "Hemingway, la censura franquista y el turismo", *Hemingway desde España*, ed. Carlos G. Reigosa, Madrid: Visor, 139-154.
- Levin, Harry (1961): "Observations of the style of Hemingway", *Hemingway and his Critics: An International Anthology*, ed. Carlos Baker, New York: Hill and Wang.
- Lombardo, Agostino (1992): "Hemingway in Italy", *The Hemingway Review*, Special European Issue (Summer), 14-19.

-
- Lundén, Rolf (1992): "Hemingway in Sweden Since 1965", *The Hemingway Review*, Special European Issue (Summer), 51-62.
- Michener, James A. (1985): "Introduction" to *The Dangerous Summer* by Ernest Hemingway, New York: Simon and Schuster, 3-40.
- Nepomuceno, Eric (1978): *Hemingway: Madrid no era una fiesta*. Madrid: Atalena.
- Oliver, Charles M. (1999): *Ernest Hemingway A to Z*, New York: Checkmark Books.
- Olson, Barbara (1997): *Authorial Divinity in the Twentieth Century. Omniscient Narration in Woolf, Hemingway and Others*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- Papajewski, Helmut (1965): "The Critical Reception of Hemingway's Works in Germany since 1920", *The Literary Reputation of Ernest Hemingway in Europe*, ed. Roger Asselineau, New York: New York University Press, 73-92.
- Parker, Stephen Jan (1965): "Hemingway's Revival in the Soviet Union", *The Literary Reputation of Ernest Hemingway in Europe*, ed. Roger Asselineau, New York: New York University Press, 177-195.
- Plimpton, George (1963): "An Interview with Ernest Hemingway", *Ernest Hemingway*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers (1985), 119-136.
- Praz, Mario (1965): "Hemingway in Italy", *The Literary Reputation of Ernest Hemingway in Europe*, ed. Roger Asselineau, New York: New York University Press, 93-125.
- Radeljkovic, Zvonimir (1992): "Hemingway in Yugoslavia", *The Hemingway Review*, Special European Issue (Summer), 63-74.
- Reid, John T. (1937): "Spain as Seen by Some Contemporary American Writers", *Hispania* 10 (May), 139-150.
- Reynolds, Michael S. (1981): *Hemingway's Readings 1901-1940: an inventory*, Princeton: Princeton University Press.
- (1989): "'Homage to Switzerland': Einstein's Train Stops at Hemingway's Station", *Hemingway's Neglected Short Fiction*, ed. Susan F. Beegel, The University of Alabama Press, 255-262.
- Robinson, Daniel (2000): "'We Didn't Come Here to Talk about Sunsets, Kiddo': 'Pauline Snow' and the Apprenticeship of Ernest Hemingway". *The Hemingway Review*, 19, núm. 2 (Spring), 88-99.
- Ryan, Frank L. (1980): *The Immediate Critical Reception of Ernest Hemingway*, Washington, D.C.: University of America Press.
- Sanders, David (1960): "Ernest Hemingway's Spanish Civil War Experience", *American Quarterly*, 12, núm. 2 (Summer), 133-143.

-
- Sheehan, Robert L. (1969): "Gironella and Hemingway: Novelists of the Spanish Civil War", *Studies in Honor of Samuel Monefiore Waxman*, ed. Herbert H. Golden, Boston: Boston University Press.
- Skard, Sigmund (1965): "Hemingway in Norway", *The Literary Reputation of Ernest Hemingway in Europe*, ed. Roger Asselineau, New York: New York University Press, 127-149.
- Stanton, Edward E. (1989): *Hemingway and Spain: A Pursuit*, Seattle: University of Washington Press.
- (1997): *Hemingway y el País Vasco*, IVAL/CDU ("Unamuno y su tiempo").
- (2001): "El triángulo español de Hemingway", *Hemingway desde España*, ed. Carlos G. Reigosa, Madrid: Visor, 81-91.
- Stephens, Robert O. (1977): "Introduction", *Ernest Hemingway: The Critical Reception*, Burt Franklin & Co, ix-xxxv.
- (1983): "Hemingway's British and American Reception: A Study in Values", *Hemingway: A Revaluation*, ed. Donald R. Noble, New York: Whitston, 83-87.
- Straumann, Heinrich (1965): "Introduction", *The Literary Reputation of Ernest Hemingway in Europe*, ed. Roger Asselineau, New York: New York University Press, 3-7.
- Trilling, Lionel (1939): "Hemingway and his Critics", *Ernest Hemingway*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House (1985), 7-15.
- Vargas Llosa, Mario (1990): "La fiesta compartida" en *La verdad de las mentiras*, Barcelona: Seix Barral, 249-258.
- Warren, Robert Penn (1966): "Ernest Hemingway", *Ernest Hemingway*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House (1985), 35-62.
- Welland, Dennis R. (1965): "Hemingway's English Reputation", *The Literary Reputation of Ernest Hemingway in Europe*, ed. Roger Asselineau, New York: New York University Press, 9-38.
- Winther, Per (1992): "Hemingway in Norway Since 1964", *The Hemingway Review*, Special European Issue (Summer), 20-26.
- Young, Philip (1961): *Ernest Hemingway*, Madrid: Gredos.
- Zapf, Hubert (1990): "Reflection vs. Daydream: Two Types of the Implied Reader in Hemingway's Fiction", *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*, ed. Jackson J. Benson, Durham: Duke University Press.

ESTUDIOS SOBRE LA TEORÍA LITERARIA LA LITERATURA COMPARADA

Acosta Gómez, Luis A. (1989): *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid: Gredos.

Block, Haskell M. (1958): "The Concept of Influence in Comparative Literature", *Yearbook of Comparative and General Literature*, 30-37.

Bloom, Harold (1994): *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York: Riverhead Books.

——— (1997): *The Anxiety of Influence*, New York: Oxford University Press.

Bobes Naves, Jovita (1983): "Intertexto e Intertextualidad en Valle-Inclán y Baroja", *Archivum XXXIII*.

Bürger, Peter (1987): "Problemas de investigación de la recepción", *Estética de la recepción*, ed. José Antonio Mayoral, Madrid: Arco/Libros, 177-211.

Corstius, Jan Brandt (1968): *Introduction to the Comparative Study of Literature*, New York: Random House.

Etiemble, [René] (1985): "Literatura Comparada", *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid: Taurus, 279-303.

Fokkema, Douwe Wessel y Elrud Ibsch (1995): *Theories of Literature in the Twentieth Century*, London: C. Hurst & Company.

García Berrio, Antonio (1989): *Teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra.

Guillén, Claudio (1971): *Literature as System*, Princeton: Princeton University Press.

——— (1985): *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica.

Holub, Robert C. (1984): *Reception Theory: A Critical Introduction*, New York: Methuen, Inc.

Ingarden, Roman (1989): "Concreción y reconstrucción", *Estética de la recepción*, Ed. Rainer Warning, Madrid: Visor, 35-53.

Iser, Wolfgang (1978): *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

——— (1989): "El proceso de Lectura", *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 149-164.

Jauss, Hans Robert (2000): *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona: Península.

-
- (1975): “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, *Estética de la recepción*, Madrid: Arco/libros, 59-85.
- (1982): *Toward an Aesthetic of Reception*, traducido por Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Martínez Fernández, José Enrique (1997): “De la influencia literaria a la huella textual”, *Exemplaria*, I, 179-200.
- (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra.
- Moog-Grünwald, María (1984): “Investigación de las influencias y de la recepción”. *Teoría y praxis de la literatura comparada*, ed. Manfred Schmeling, traducido por Igancio Torres Corredor, Barcelona: Alfa, 69-100.
- Morales Ladrón, Marisol (1999): *Breve introducción a la literatura comparada*, Alcalá: Universidad de Alcalá.
- Plett, Heinrich F. (1991): “Intertextualities”, *Intertextuality*, ed. H.F. Plett, Berlin/New York: Walter de Gruyter & Company, 3-29.
- Riffaterre, Michael (1989): “Criterios para el análisis del estilo”, *Estética de la recepción*, ed. Rainer Warning, Madrid: Visor, 89-109.
- Stierle, Karlheinz (1987): “¿Qué significa ‘recepción’ en los textos de ficción?”, *Estética de la recepción*, ed. José Antonio Mayoral, Madrid: Arco/Libros, 87-143.
- Vodicka, Felix (1989a): “La concreción de la obra literaria”, *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 63-80.
- (1989b): “La estética de la recepción de las obras literarias”, *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 55-62.
- Weisstein, Ulrich (1975): *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Planeta.

ÍNDICE DE NOMBRES

A continuación se recogen todos los nombres exceptuados aquellos que forman parte de títulos de revista o libros. El nombre de Ernest Hemingway como, virtualmente, se repite en cada página, se ha anotado de forma temática, para complementar el índice general. Los nombres de personajes se escriben en cursiva.

- Abel*: 417.
 Abella, Rafael: 166, 186, 207, 233, 440.
Aceituno: 407, 409.
 Adell, Alberto: 17, 245.
 Aguado, Emiliano: 177-178, 180, 256, 266, 277.
Ahab: 375.
 Ahnebrink, Lars: 39.
 Álamo, Lucio del: 17, 245-246, 294, 300.
 Alas, Leopoldo: véase: Clarín.
 Alcalá: 166, 194-295.
 Aldecoa, Ignacio: 14, 118-119, 172, 198-199, 233, 335, 339, 343, 344, 345, 346, 349, 352, 362-381, 406, 413, 420, 429, 439, 447, 449.
 Aldecoa, Josefina: 169, 337, 338, 339, 344-345, 418-419.
 Alegría, Ciro: 121.
 Alfaro, J.R.: 284.
 Álvarez, Carlos Luis: 165, 205, 212, 222, 318-319, 321.
 Amado, Antonio: 298-300.
Amelia: 400.
 Amorós, Andrés: 405.
Amparo: 386-387.
Anchorena, Severiano: 379-380.
Anderson, Ole: 415
 Anderson, Sherwood: 54, 62, 83, 357.
 Antolín Rato, Mariano: 81.
Antonio: 404.
 Aparicio, Juan: 158.
 Aparicio, Octavio: 158-159.
 Aragonés, Juan-Emilio: 205.
 Aranda Herrera, Joaquín: 168, 181-182, 186, 216, 224-226, 233, 238, 241, 251, 266-267, 268, 272, 275, 279, 280, 306, 317, 326, 327.
 Arcipreste de Hita: 16, 50.
 Armiñán, Jaime de: 268, 315-316, 326.
 Artaud, Antonin: 76.
Ashley, Lady Brett: 404, 416-417.
 Asís Garrote, María Dolores: 8, 120, 348, 412.
 Asselineau, Roger: 28, 29, 31, 34, 39, 40, 42, 44, 55.
 Auguste, Inglés: 270.
Aurelia: 404.
 Ayala, Francisco: 17, 105-106, 272.
 Azevedo, Carlos: 33, 40.
 Azevedo, Milton: 353.
 Azorín: 61, 154.
 Baker, Carlos: 49, 51, 102, 156, 160, 198, 255, 356, 449, 192, 212.
 Baquero Goyanes, Mariano: 205.
 Barrera, Carlos: 153.
 Bardem, Juan Antonio: 72.
 Barea, Arturo: 15, 28, 104-105, 271, 272.
 Baring, Maurice: 76.
Barkley, Catherine: 234, 276, 416.
Barnes, Jake: 97, 279, 403, 404, 408, 416-417, 424.
 Baroja, Pío: 14, 16, 17-18, 50, 61, 78, 99, 111, 118, 148, 154, 165, 168, 242-247, 250, 277, 319, 327, 334, 340, 342, 343, 352, 353, 365, 382, 383, 396, 418, 434, 445, 448.
 Barthes, Roland: 351.
 Bartrés, J. Raimundo: 244-245, 168.
Bartrina: 423-424.
 Beach, Sylvia: 52.
 Beegel, Susan F.: 367, 374.
Belmonte: 412.
 Benet, Juan: 23, 353, 405, 430.
 Bernanos: 347.
Bernardo (Las afueras): 398
Bernardo (Las noches sin estrellas): 421-422.
 Berto, Giuseppe: 38.
 Bertrand de Muñoz, Maryse: 399
 Besas, Peter: 71.
 Blanco Tobío, Manuel: 285-286, 309, 328.
 Blasco Ibáñez, Vicente: 50, 352, 409.
 Bobes Naves, Jovina: 352.
 Borau Moradell: 153, 246, 250, 280, 348, 427.

- Borrás de Quadras, Manuel: 81.
 Bravo, María-Elena: 7, 23-24, 115, 248, 339, 345, 365, 413.
 Broer, Lawrence: 16, 49, 50, 360.
 Bromfield, Louis: 76.
 Brontë, Charlotte: 76.
 Bryce Echenique, Alfredo: 22.
 Buck, Pearl S.: 76, 140, 165.
 Buckley, Ramón: 55, 329, 449.
 Bunin, Ivan: 130.
 Burgum, Edwin: 103.
 Byron, Lord George Gordon: 39, 310.
 Caballero Bonald, José Manuel: 154, 348-349.
 Cagney, James: 71.
 Caldwell, Erskine: 89, 209, 213.
 Calvino, Italo: 121.
 Calvo Serer, Rafael: 269-270.
 Camorra, Alfonso: 302.
 Campos de España, Rafael: 275, 291-292, 306.
 Camus, Albert: 39, 76, 78, 121, 322, 339, 425.
 Candel, Francisco: 15, 422-424.
 Capellán, Ángel: 16-17, 50, 59, 61, 150, 179, 284, 360, 405-406.
 Capote, Truman: 121, 339.
 Caralt, Luis de: 126, 131-135, 205, 214, 219, 235, 236, 437.
Carmelillo: 410, 412, 413, 414.
 Carr, Raymond: 70, 72.
 Carvajal, Gonzalo: 147, 274.
 Casares, Carlos: 21, 50.
 Casielles, M.: 274, 295-296, 316, 324, 326.
 Castañar, Fulgencio: 54.
 Castañares, Curro: 295.
 Castellet, José María: 73, 116, 166, 169, 184-185, 187, 189-191, 200, 208, 209-215, 217, 220, 222, 226, 228, 236, 237, 239-240, 242, 247, 251, 256, 266, 272, 278, 280, 318, 442, 444.
 Castillo-Puche, José Luis: 13-14, 15, 17-18, 147, 148, 154, 160, 164-165, 167, 184, 186, 205, 208, 215-222, 226, 242, 258, 262-263, 277, 300-302, 303, 306, 308, 309, 318, 319, 320, 326, 341-344, 345, 365, 382, 418, 423, 430.
Castro, Paulino: 372, 375-376.
 Cela Trulock, Jorge: 344.
 Cela, Camilo José: 19-20, 23, 74, 75, 76, 117, 168, 235, 322, 342, 343, 344, 383, 399, 415, 423, 426-427, 430.
 Cervantes, Miguel de: 16, 50, 154, 352, 423.
 Chaplin, Charlie: 71, 392.
 Clarín: 396.
Claudia (La isla): 406-407.
Claudina: 398.
 Clavería, Alberto: 167, 187, 192-195, 201, 233, 261, 439.
Cohn, Robert: 411.
Contramaestre (Afá): 370.
 Corbalán, Pablo: 178-180, 280.
 Córdoba, Jesús: 159.
 Córdoba, Santiago: 324.
 Corrochano, Gregorio: 168, 260, 286, 288-290, 299, 301, 324, 443.
 Cortés Cavanillas: 309-310, 313, 316.
 Cossío, José María: 405.
 Cotta, Rafael: 17, 245, 340, 418.
 Cowley, Malcolm: 198.
 Crawford, Joan: 71.
 Crispin, John: 55.
 Cristo: 368-369, 436.
 Crosby, Bing: 71.
 D.A.: 295, 324.
 D'Ors, Eugenio: 424.
David: 415.
 Davis, Bette: 71.
 Delgado, José: 61.
 Delibes, Miguel: 74, 75, 117, 137, 437.
 Descartes, René: 78.
 Díaz, Elías: 69, 70, 73.
Domingo: 400.
 Dominguín, Luis Miguel: 111, 136, 283-285, 289-290, 291, 300, 417.
Don Augusto: 398.
 Donne, John: 267, 385.
Doña Magdalena: 398.
 Dos Passos, John: 54, 61, 76, 89, 92, 121, 181, 193, 209, 247, 248, 335, 337, 339, 350, 396, 401, 419, 433, 445.
 Dostoievski, Fiodor Mijailovich: 322.
 Dreisser, Theodor: 54.
 Durruti, Buenaventura: 20.
 E.M.: 315.

- Echevarría, Adolfo: 152, 281.
 Elizalde, I.: 168, 269, 325, 327.
 Emerson, Ralph Waldo: 92.
 Enguidanos, Miguel: 247.
Enrique: 416.
 Estaños, Juan de: 78
 Farrel, James: 209.
 Faulkner, William: 7, 13, 20, 22, 23-25, 39, 57-58, 76, 86, 92, 121, 137, 140, 157, 163, 181, 184, 185, 191, 193, 196, 209, 247-248, 250, 325, 339, 344, 345, 346-347, 353, 365, 396, 401, 405, 413, 425, 429, 437.
Fermín: 391-393.
 Fernández de la Reguera, Ricardo: 23.
 Fernández Figueroa, Juan: 166.
 Fernández Santos, Jesús: 119, 339, 346, 362, 381-395, 406, 413, 414, 429, 447, 448.
 Fernández Sebastián, Javier: 67.
Ferrer, Miguel: 424.
 Ferres, Antonio: 337, 429.
 Fiddian, Robbin: 335, 365, 369, 375.
 Fitzgerald, Francis Scott: 76, 209, 337, 396, 401.
 Franco, Francisco: 11, 20, 65, 66-68, 69, 71, 74, 79-81, 84, 90, 106, 113-114, 116, 124-125, 130, 145-145, 170, 178, 284, 300, 317, 434, 435, 439.
 Frost, Lesley: 92-93.
 Frost, Robert: 92.
 Fuente, Pablo de la: 162, 319-320, 326.
 Fuentes, Juan Francisco: 67, 178.
 Fusi Aizpurúa, Juan Pablo: 70, 72.
Gallardo, Juan: 409.
 Ganivet, Ángel: 322.
 García Berlanga, Luis: 72.
 García Hortelano, Juan: 119, 337, 347, 430.
 García López, Ricardo (K-Hito): 292.
 García Lorca, Federico: 50.
 García Márquez, Gabriel: 22.
 García Santa Cecilia, Carlos: 7, 23-24.
 García Serrano, Rafael: 150-151, 160, 232, 276, 277, 300, 303, 306, 312, 326, 339, 342, 344, 430.
 García Viñó, Manuel: 235, 430.
 García, Padre Félix: 311.
 Geismar, Maxwell: 228.
 Gil Casado, Pablo: 54, 55, 74-75, 77, 118, 422.
 Gironella, José María: 20-21, 74, 137, 154, 342, 347-348, 423, 430, 437.
 Gleaves, Edwin S.: 18
 Goethe, Johann Wolfgang von: 318.
 Gómez de la Serna, Gaspar: 343.
 Gómez-Santos, Marino: 159-160, 302.
 González Ruiz, Nicolás: 88-89, 174, 313, 327.
 González-Ruano, César: 231, 309-310, 312, 327.
Gordon, Bill: 403.
 Goya, Francisco: 14, 50.
 Goytisolo, Juan: 118, 119, 335, 336, 347, 406, 414, 415-418, 429, 444.
 Goytisolo, Luis: 205, 339, 346-347, 353, 362, 395-405, 406, 418, 429, 447.
 Guelbenzu, José María: 345-346.
 Guillén, Claudio: 87, 332, 349, 350, 351.
 Gullón, Ricardo: 17, 96-99, 100, 102, 106, 107-108, 162, 173, 174, 191, 232, 238, 243-244, 275, 284, 286-288, 299, 305, 329, 439.
 Hammet, Dashiell: 213, 350, 445.
 Hamsun, Knut: 130.
 Hanneman, Audre: 55, 280.
Harry: 276, 377, 389-390.
 Hausner, John E.: 79.
 Heller, Arno: 36, 37.
Hemingway ("¡Échate un pulso, Hemingway!"): 422-423.
 Hemingway, Ernest: bibliografía sobre, 13-22; y los censores, 80-88, 124-136, 443; en Europa, 28-45, 52-53, 173, 427-438, 441, 445-446; y la Generación Perdida, 57, 92-93, 121-122, 189, 209, 247-249, 333-338; y la Guerra Civil, 51, 61, 65, 78, 102-106, 145-146, 149, 157-158, 159-160, 178, 187, 189, 203-204, 253-273, 304-305, 317, 347-348, 433-434; y la crítica eclesiástica, 88-90, 174, 176-177, 444; influencia de, 37-40, 45, 339-355, 362-430, — 444-448; y la literatura española, 13-22, 179, 201-202, 242-247, 250, 298-299, 327-330, 333-349, 362-430, 444-450; muerte de, 308-330; en el NO-DO, 154-157- 159, 273, 434, 438; y política española, 50-51, 66-69, 79-81, 106-107, 124-126,

- 157-160, 175-176, 178, 311, 432-439, 447-448; publicado en España, 52-57, 62-63, 65, 78-88, 122-138; y los toros, 49-50, 59-61, 112, 152, 154-157, 164, 273-306, 323-324, 359-360, 405-415, 417, 442-443, 446; viajes a España, 48-51, 110-113, 159-160, 255.
- Across the River and Into the Trees*: 36, 98, 125, 163, 165, 187, 191, 197, 211, 238-240, 288, 442.
- Asesinos, Los*: 110, 134, 163, 236, 250.
- "Big Two-Hearted River": 378, 383, 396, 403, 420.
- "Capital of the World, The": 134, 163, 237, 323, 407, 414.
- "Clean Well-Lighted Place, A": 353, 388, 400.
- Dangerous Summer, The*: 26, 110, 111, 136, 151, 153, 161, 162, 169, 208, 245, 251, 253, 255, 260, 273, 278, 283-301, 303, 304, 305, 324, 329, 344, 417, 439, 442.
- Death in the Afternoon*: 35, 49, 51, 56, 57-61, 63, 99, 101, 110, 137, 228, 241, 254, 277, 278, 280-282, 290, 294, 301, 304, 305, 377, 407, 408, 409, 411, 420, 442.
- Farewell to Arms, A*: 18, 29, 30, 32-33, 44, 45, 52, 54-55, 80, 93, 97, 110, 127, 131-133, 134, 137, 163, 166, 189, 190, 191, 200, 205, 209, 210, 212, 219, 221, 230, 233-235, 249, 250, 261, 276, 279, 288, 294, 319, 325, 356-357, 394, 402, 416, 420, 437, 440, 446, 449.
- Fifth Column, The*: 102-103, 127, 136, 269, 397, 442.
- "Fifty Grand": 59, 78, 86-87, 365.
- For Whom the Bell Tolls*: 17, 19, 20-21, 28, 35-36, 43, 45, 97-98, 100, 103-106, 128-129, 131, 136, 137, 145, 146, 149-150, 161, 167, 171, 178, 179, 181, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 200-203, 208, 210-211, 221, 225, 228, 242, 244, 251, 254-273, 278, 286, 287, 288, 291, 304-305, 314, 316, 325, 328-329, 347-348, 352-353, 377, 383-390, 397, 401, 421-422, 433, 438, 440, 442-443, 446, 448.
- Green Hills of Africa*: 19, 35, 126, 226, 240-241, 317, 355, 402, 403.
- In Our Time*: 29, 32, 42, 45, 106, 133, 134, 249, 317, 358, 394-395, 397, 399, 409, 413, 445.
- "Killers, The": 238, 325, 415-416, 418.
- Nieves del Kilimanjaro, Las*: 110, 133-135, 167, 235, 250, 325, 437.
- Old Man and the Sea, The*: 12, 36-37, 45, 65, 93, 96, 98, 110, 122, 123-124, 126, 128, 129-131, 136, 137, 148, 161, 163, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172-206, 208, 210, 211-212, 214, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 227-228, 231, 234, 238, 239, 240, 242, 248, 249, 258, 261, 264, 266, 271, 277, 279, 288, 293, 294, 296, 310, 314-315, 316, 317, 318-319, 322, 323, 325, 330, 338, 344, 348, 349-350, 362-363, 365-378, 381, 419, 422, 423, 429, 432, 435-436, 439-441, 442, 444, 445, 446.
- Quinta columna, La*: 134.
- "Short Happy Life of Francis Macomber, The": 98, 133, 237, 276, 288, 317.
- "Snows of Kilimanjaro, The": 93, 97, 98, 137, 171, 183, 221, 235-236, 237, 238, 249, 258, 259, 276, 288, 317, 377, 389-390.
- Sun Also Rises, The*: 19, 29, 30, 33, 42, 45, 49, 52, 65, 78-79, 83-85, 91, 93-96, 97, 102, 123, 126, 129, 132, 136, 137, 148, 149, 157, 163, 171, 191, 205, 210, 211, 221, 249, 254, 261, 277-279, 288, 293, 303, 305, 312, 317, 319, 324, 328, 397, 403, 404, 408, 409, 411, 412, 413, 416-418, 424, 426, 437, 441, 442, 446.
- To Have and Have Not*: 35, 82, 97, 126-127, 136, 191, 210, 213, 241-242, 288, 377, 390, 442.
- Torrents of Spring, The*: 29, 56, 62, 78, 82-83, 89-90, 168, 177, 313, 441.
- "Undefeated, The": 60, 78, 83-84, 89, 134, 316, 365, 391-393, 413, 414.
- Hemingway, Mary: 308.
- Hemingway, Patrick: 302.

- Henry, Frederic*: 200, 234, 356-357, 401, 416, 420.
 Hernández, Rafael: 60.
 Herrera Petreire, José: 17.
 Hitler, Adolf: 35, 66, 67.
 Hoffman, Frederic: 211-212.
 Horno Liria, Luis: 317.
Inés: 387.
 Iribarren, José María: 137, 158.
 Ivens, Joris: 51.
 Izcaray, Jesús: 75.
 Janés, José: 62, 78, 83, 84, 85-86, 95, 130, 131, 132, 238, 437.
 Jauss, Hans Robert: 9, 41-42, 43, 45.
 Jiménez Martos, Luis: 205.
 Jiménez, Salvador: 339.
 Jones, William C.: 165, 318.
 Jonsson, Thorsten: 39.
Jordan, Robert: 93, 179, 189, 200-201, 210-211, 228, 261, 267, 268, 269, 383-385, 387, 388-389, 401, 422, 429.
 Joyce, James: 7, 13, 22-25, 92, 121, 346, 353, 396, 425.
 Jrushev: 424.
Julia: 404.
 Kafka, Franz: 76, 121, 339, 425.
 Koestler, Arthur: 270, 347.
 Kraft, Guillermo: 128.
 Kristeva, Julia: 351.
 La Rosa, Tristán: 187, 195, 322.
 Laforet, Carmen: 74, 117, 137.
 LaPrade, Douglas: 14-15, 22, 33, 62, 76, 79-81, 83-84, 85, 89, 94, 107, 124-125, 126, 127, 131, 132, 133, 134, 156, 202, 240, 258, 285, 310, 327-328, 424, 426-427, 443.
 Larra, Mariano José de: 322.
 Larsen, Gunnar: 39.
Laura: 417.
 Laxness, Halldor K.: 176.
 León, Juan: 274, 286, 290-291, 292, 300-301.
 Lera, Ángel María de: 337, 405-410, 414, 429.
 Lewis, Sinclair: 54, 140, 185.
 Link, Hannelore: 8.
 Lins, Osman: 164.
 Ljungquist, Walter: 39.
 Lombardo, Agostino: 27, 31, 38.
 London, Jack: 54.
 López Pacheco, Jesús: 119, 335, 398, 400, 429.
 López Salinas, Armando: 119, 339, 429.
 Lorenzo, Emilio: 182-184, 235, 280.
 Lorenzo, Pedro de: 324.
 Luca de Tena, Torcuato: 290.
 Lucientes, Francisco: 285-286.
Lucita: 420.
Luisón María: 379-380.
 Luna, Duque de: 285.
 Lundkvist, Artur: 39.
 Madariaga, Salvador de: 15, 50, 61, 341.
 Malraux, André: 269-270, 347.
 Manegat, Julio: 425, 430.
 Mann, Thomas: 339, 396.
 Manolete: 168, 283-288, 290-296, 298-301, 305, 324.
Manolín: 179, 188, 314, 371.
Manuel: 391-393, 414.
 Marañón, Gregorio: 61.
María: 267, 268, 269, 384, 422.
 Marías, Julián: 342, 343.
 Marichalar, Antonio: 58.
 Marra-López, J.R.: 223, 234, 238, 240, 261, 279, 280, 319-320, 337, 406.
Martín: 371.
 Martín Gaité, Carmen: 70, 76, 119, 121, 339, 364.
 Martín Garzo, Gustavo: 378.
 Martín Nogales, Luis: 363, 364.
Martín, Macario: 372, 373.
 Martín-Santos, Luis: 7, 8, 23-25, 353, 425-426, 430.
 Martínez Berganza, Alfonso: 303-304, 309.
 Martínez Cachero, José María: 56, 72, 337.
 Martínez Fernández, José Enrique: 8, 349, 351.
 Martínez Ménchen, Antonio: 23.
 Martínez Ruiz, José: véase: Azorín.
 Masoliver, Juan Ramón: 232, 315.
 Massip, José María: 223, 247, 309-310, 316.
 Matute, Ana María: 23, 335, 381, 429-430.
 Maugham, Somerset: 76.
 Mauriac, Francois: 130.
 Maurier, Daphne du: 76.

- Mayor, Manuel*: 410-412, 414.
Médico: 383-386, 387.
 Medina, Tico: 147, 274, 304, 339.
 Medio, Dolores: 75.
 Melville, Herman: 76, 145, 198.
 Mérimée, Prosper: 348.
Miguel: 387-390.
 Milestone, Lewis: 71.
 Miller, Arthur: 116.
 Miranda, Sebastián: 148.
 Miró, Joan: 50.
 Monleón, José: 168, 324-325.
 Monroe, James: 258.
 Monroe, Marilyn: 424.
 Moog-Grünwald, María: 8-9.
 Mora Guarnido, José: 79.
 Morales Ladrón, Marisol: 7, 24-25, 349.
 Morales, Rafael: 167, 205, 235.
Morgan, Harry: 377, 390.
 Morillas Ventura, Enriqueta: 20, 22.
 Neville, Edgar: 231, 292-293, 311, 312, 316, 319.
 Nieto, Ramón: 235, 339.
 Nieves Conde, José Antonio: 72.
 Nora, Eugenio de: 8, 272, 382, 386.
 Novás Calvo, Lino: 20, 47, 57-59, 366.
 O'Neill, Eugene: 116, 140, 185.
 Olano, Antonio: 147, 148.
 Oliver, Charles: 282.
 Omre, Arthur: 39.
 Ordóñez, Antonio: 111, 136, 147, 148, 155, 168, 283-285, 289-290, 300, 304, 306, 308, 324, 326, 343, 417.
Orozco, Simón: 367-378.
 Ortega y Gasset, José: 50, 53, 61, 201-202, 327.
 Orts, Tomás ("Uno al sesgo"): 59-60.
 Oteyza y García, Joaquín de: 128.
Pablo: 228, 266, 387.
 Pacheco, Manuel: 168, 322.
Paco: 164, 407, 414.
 Paniagua, Domingo: 205, 231, 312.
 Papajewski, Helmut: 30.
 Pardo Bazán, Emilia: 50.
 Parker, Stephen Jan: 32, 36, 44.
 Pascual, Ángel María: 94-95, 96.
Pastor: 392-393, 414.
 Pavese, Cesare: 76, 121, 322, 382, 391, 396, 401, 419, 445.
 Pedraza Jiménez, Felipe: 75.
Pedro: 425.
 Peraldo, José Julio: 205.
 Pérez, José-Carlos: 415.
 Pérez de Ayala, Ramón: 50, 61.
 Pérez Gállego, Cándido: 16.
 Pérez Galdós, Benito: 16, 150, 277.
 Pérez Navarro, Francisco: 161, 197-198.
 Pérez Ruiz, Emilio: 303.
 Pessoa, Fernando: 76.
 Picasso, Pablo: 330.
 Pierini, Franco: 284-285.
Pilar: 179, 228, 266, 269, 377.
 Pinilla, Ramiro: 23.
 Plett, Heinrich F.: 351.
 Poe, Edgar Allan: 17, 168, 244.
 Pompanini, Sylvana: 154.
 Posada, Simón: 314-315, 318.
 Pound, Ezra: 52, 357.
 Pratolini, Vasco: 339.
 Praz, Mario: 38, 45.
 Preston, Paul: 67, 68, 69, 79, 113-114.
 Priestley, John Boynton: 121.
 Primo de Rivera, Miguel: 50, 51, 53, 54, 63, 84.
 Puente, José Vicente: 298.
 Quevedo, Francisco: 150, 154, 277, 352.
 Quevedo, Nino: 421-422.
Quijote: 201, 235, 289.
 Quintanilla, Luis: 50.
 Quiroga, Elena: 23, 405-406, 410-414, 429, 447.
 Rabinad, Antonio: 130-131, 215, 440.
 Radeljkovic, Zvonimir: 32, 39-40, 45.
Rafael (Las mismas palabras): 401-404.
Rafael (Filigranas): 406-409, 414.
 Reigosa, Carlos G.: 6, 21-22, 113, 329-330, 449-450.
 Reymont, Ladislao: 130.
 Reynolds, Michael: 50.
 Rico, Francisco: 54.
 Rico Manrique: 396.
 Ridruejo, Dionisio: 343.
Roig: 398.
 Rojas, Fernando de: 179.
 Romero, Emilio: 74, 303, 339, 430.
 Romero, Enrique: 78.
 Romero, Luis: 75, 399.
Romero, Pedro: 411, 412, 414, 417.

- Roosevelt, Franklin D.: 51.
 Rovina, Raul: 274.
 Royo, Rodrigo: 149-150, 153, 339, 342, 344, 348.
 Rubio, Fanny: 86, 158, 162, 165, 166, 167.
 Rubio, Rodrigo: 339.
 Rueda, Santiago: 79, 82, 87, 128, 133, 137.
 Ruiz Giménez, Joaquín: 73.
Ruiz, Andrés: 429.
 Sacristán Luzón, Manuel: 169.
 Saint-Exupéry, Antoine de: 76.
 Salvador, Tomás: 233, 284, 297, 312, 315, 339, 344, 430, 449.
 Sampelayo, Juan: 340.
 San Juan de la Cruz: 16, 154, 277, 442.
 San Juan, José María: 15, 208, 230, 248, 251, 273-274.
San Lucas: 369.
 Sánchez Aranda, J.J.: 68.
 Sánchez Arnosí, Milagros: 381.
 Sánchez Ferlosio, Rafael: 14, 77, 118-119, 335, 347, 352, 399, 418-421, 429, 448.
 Sánchez Vidal, Agustín: 54-55.
Sánchez, Pepe: 410, 412.
 Santa Teresa de Ávila: 442.
Santi: 404.
Santiago: 37, 161, 174, 179, 182, 184, 192, 194, 195, 197, 198, 201, 204, 219, 221, 227, 314, 319, 366-376, 423, 429, 440, 441.
 Santos, Dámaso: 275, 284, 296-297, 305.
 Sanz Villanueva, Santos: 8, 72, 74, 77, 117, 118-119, 406.
 Saroyan, William: 339.
 Sartre, Jean-Paul: 39, 78, 121, 201-202.
Sas, Joaquín: 370.
 Sastre, Luis: 205, 343, 363.
 Schulte, Henry F.: 114.
Scripps: 90.
 Seator, Lynette Hubbard: 19-20.
 Sentís, Carlos: 313, 315.
 Serna, Víctor de la: 167, 186, 261-262, 263.
 Serrano, Eugenia: 147, 165, 235-236, 256, 257-260, 261, 272, 287, 305, 309, 319, 327, 341, 342, 347, 443.
 Sheehan, Robert L.: 20-21.
 Sherman, Paul: 198.
 Sinclair, Upton: 54, 433.
 Skard, Sigmund: 31, 39.
 Sobejano, Gonzalo: 8, 119, 337.
Socorro: 384.
 Soldevila, Ignacio: 118, 334, 406, 421-422.
 Soler, María de los Ángeles: 162, 200-203, 208, 215, 233, 251, 256, 266, 272, 442.
Sordo, El: 149.
 Sordo, Enrique: 161, 166, 187-189, 191, 208, 215, 216, 219-222, 226, 233, 235, 238, 240, 318, 320, 439.
 Stanton, Edward: 21, 50, 51, 329, 449.
 Stein, Gertrude: 49, 52, 193, 210, 211, 338, 357.
 Straumann, Heinrich: 211-212.
 Suárez Carreño, José: 23, 75.
 Sueiro, Daniel: 151, 215.
 Sureda y Coll, E.F.: 339.
 Svevo, Italo: 76.
 Tijeras, Eduardo: 162, 171, 215, 322-323, 414.
 Tolstoi, León: 78, 137.
 Truman, Harry S.: 68.
 Tudela, Mariano: 165, 291-292, 301, 306, 324.
 Unamuno, Miguel de: 50, 78, 154, 243, 258.
Uribe: 415.
 Valencia, Antonio: 215, 231, 264-265, 298, 301, 316-617.
 Valle-Inclán, Ramón María: 50, 243, 277, 352.
 Valverde, José María: 163, 180-181, 193, 215, 227-228, 246, 247, 323.
 Vargas Llosa, Mario: 22.
 Vázquez-Zamora, Rafael: 157, 166, 205, 222, 241, 280, 321, 341, 379, 391, 421.
Ventura, Domingo: 377.
 Veyrat, Miguel: 168, 269, 325-326.
Víctor: 398.
 Vidal Cadellans, José: 339, 352, 424-425.
 Vidal-Quadras, José A.: 168, 269, 325-326.
Vieja Dama

- Vilanova, Antonio: 166, 196-197, 236-237, 239, 256, 382, 439.
Vilar, Sergio José: 166, 320-321.
Villanueva, Darío: 78, 419-420, 448.
Vittorini, Elio: 38.
Warleta Fernández, Enrique: 122-123, 163.
Warren, Robert Penn: 359.
Welles, Orson: 21.
Werther: 318.
West, Ray B.: 98.
Williams, Tennessee: 76, 116, 121.
Wilson, Colin: 212.
Wilson, Edmund: 103.
Ximénez de Sandoval, Felipe: 232, 253-254, 300, 306.
Yogi: 90.
Ynduráin, Francisco: 17, 64, 96, 99-103, 105-106, 107, 116, 163, 167, 173, 174, 185, 186, 187, 191-192, 205, 212, 231, 232-233, 234, 238, 239, 241-242, 245, 251, 255, 265, 272, 274-275, 279, 281-282, 325, 340, 418, 439, 442, 444.
Young, Philip: 190, 198, 200, 314, 318.
Zardoya, Concha: 212, 228-229, 242, 251.
Zavaleta, Carlos: 168, 208, 212, 226-227, 238, 240, 242, 248, 251, 268-269, 279, 280.
Zoila: 421-422.
Zumalde, Ignacio: 143, 171, 233-234.
Zunzunegui, Juan Antonio: 74.
Zúñiga, Ángel: 256, 264, 315.
Zurito: 391-392, 393.
Zweig, Stefan: 322.

