

**El Continuum modernista-postmodernista.
THE GARDEN OF EDEN, clímax de un proceso de cambio literario
(1946-1961)**

*Beatriz Penas Ibáñez
Colegio Universitario de La Rioja*

Hay escritores que al morir dejan tras sí obra que parece a sus lectores monolito erigido *in memoriam*, hecho de una pieza simple y sin fisuras. Son escritores que a lo largo de los años y los textos nos permiten conocer sus obsesiones por medio de la repetición simplificadora de sus recursos literarios. A este mimetismo reductor de técnicas quizá sólo pueda agradecerle el lector la mayor facilidad estética del texto, pero este logro de un estilo cerrado y 'original' se hace a costa de facetas más importantes.

Otros autores, sin embargo, dejan un *opus* literario dividido en el que es posible localizar un punto de ruptura. Se trata de autores cuya obra obedece a un proceso evolutivo de desarrollo del que se desprende la existencia de un antes y un después marcados por alguna obra literaria concreta que se convierte en el punto de partida de lo que ha de reconocerse como una segunda etapa, en la que se observa la actuación creativa (y creadora) de un nivel superior de conciencia, que no tiene porqué implicar un cambio aparente de temas y conflictos. De hecho, Ernest Hemingway, a quien incluyo en este grupo de escritores de ruptura, hace gala de un alto grado de repetición temática a lo largo de toda su producción. Pero, a diferencia de los escritores a los que nos hemos referido al comienzo de este artículo, la repetición¹ va actuando de forma creadora y conducente a un cambio. Así, aunque la obra del escritor parece girar alrededor de un número limitado de temas que reaparecen una y otra vez, su misma repetición en nuevos contextos altera profundamente los sentidos en juego².

René Girard (1984) diría que entre este segundo grupo de autores hemos de buscar a los grandes autores de la literatura universal, que son quienes producen obra con mayor poder de revelación. Girard entiende que se trata de obras que logran revelar el mecanismo mimético que encadena y define al ser humano según su propia definición. Esta capacidad de revelación presta a estas obras una perspectiva superior de conocimiento que ellas ofrecen a quien las estudia. Girard pone como ejemplo a Shakespeare y, también, a Dostoiewsky, de quien Hemingway se declara abiertamente deudor literario.

Ernest Hemingway (1899-1961) escribe a lo largo de cuatro décadas que abarcan desde los años veinte hasta principios de los sesenta. Si el artista es un ente en proceso de desarrollo incardinado en el proceso mismo de cambios socioculturales y si, además, la gran obra de ficción es, no sólo una entidad global, sino también una estructura dinámica que, como la historia individual y la colectiva se mueve hacia la nada y la muerte, habrá en la obra de Hemingway continuidad pero, también, renovación constante.

La historia del cambio literario que se produce entre los primeros y los últimos textos de Hemingway es, primeramente, la historia de los cambios que atraviesa el escritor joven, hombre atrapado en la estructura del deseo de destacarse por medio de un estilo y unas técnicas originales características de su primera etapa creativa hasta llegar a una madurez creativa que le hace escapar de la estructura anterior a través del distanciamiento y contar en sus novelas este proceso de la ilusión a la desilusión. Es, en segundo lugar, la historia de una evolución literaria que abarca cuarenta años fundamentales del siglo XX, los años en que las corrientes modernistas hacen eclosión, se desarrollan y se dejan a sí mismas atrás, como la serpiente que muda la camisa, convertidas en obras del postmodernismo.

Hemingway ha sido claramente reconocido como autor integrante del movimiento modernista. Ello se debe a la abundante crítica ejercitada sobre sus textos de entreguerras, sin embargo no está ampliamente extendido el reconocimiento de su trabajo posterior, que forma parte del postmodernismo. Se trata, pues, de participar en este artículo los datos literarios que hemos recogido de forma que muestren el desarrollo escalonado de cambios de relación que afectan a elementos constantes en su obra³.

Con ello no se trata de confirmar la desaparición de técnicas y elementos típicos del primer ciclo para dar paso a los de la segunda etapa de creación, sino de afirmar la importancia de la repetición de esas técnicas y elementos dentro de un nuevo orden literario en el que cambian el peso específico o dominancia de estos elementos dentro el sistema, y por tanto, su significado.

A modo de introducción, resumo las consecuencias literarias de este cambio experimentado por la literatura hemingwayana como sigue: los textos literarios de Ernest Hemingway en el primer ciclo de su producción obedecen a presupuestos metonímicos y pragmáticos que permiten a Hemingway utilizar su obra con fines concretos: convencer a sus lectores y ganárselos con su pretensión de realismo y objetividad.

Es decir, Hemingway quiere mostrar, a través de escenas realistas y fragmentarias, su visión del mundo, presentar unos hechos que imitan la realidad y hallar la aprobación de sus contemporáneos y de la posteridad. La retórica de Hemingway obedece a estos fines. Son bien conocidos sus recursos: ironía, omisión, *understatement*, metonimia, sinécdoque, focalización externa, narrador testigo, tendencia al perfeccionismo en el uso de procedimientos de mimesis realista, dramatización de

los diálogos y ocultación del narrador. Son técnicas características, principalmente, de sus relatos breves, pero extensibles a todas sus novelas del primer ciclo.

En este caso se trata de un realismo ingenuo, o a medio desarrollar, que todavía no ha llegado a la madurez que alcanzará en el segundo ciclo. Este realismo *naïf* forma parte de la tradición literaria heredada del concepto de mimesis que se halla en la *Poética* de Aristóteles, para quien el ser es sustantivo, real, y está a la cabeza de la jerarquía ontológica y por su sustantividad permite la imitación que del ser hacen las técnicas del arte. Este tipo de realismo que confía en que el texto literario puede imitar al texto de la vida y dejar el lugar de privilegio al texto de la vida, considerado como la realidad por antonomasia, es ingenuo porque produce un texto literario que no puede cuestionar la posible incapacidad del lenguaje para imitar la realidad.

La estética de la mimesis aristotélica, además, lleva aparejada la necesidad de una jerarquía de límites ontológicos que separan realidad y ficción y hacen del arte la sierva de la naturaleza, y que tiene como preocupación básica que el texto literario se distancie mínimamente del original, es decir, las formas particulares o universales de la naturaleza, como si fuera posible. Esta estética rige los presupuestos artísticos del Hemingway de la primera etapa y produce las constantes literarias arriba apuntadas.

Estas constantes de la obra hemingwayana son válidas para explicar los textos publicados entre 1923 y 1942, el año de publicación de su colección de relatos *Men at War*. Con posteridad a esta fecha, durante casi diez años, no publica otra cosa que despachos de guerra, artículos y alguna colaboración en introducciones a obras de amigos.

El término de la Segunda Guerra Mundial en 1949 marca el final de esta primera etapa de producción. Un año después, en 1950, se produce la publicación de su obra *Across the River and Into the Trees*, que marca una ruptura con todo lo anteriormente publicado. Después de *Across the River and Into the Trees* (1950), se publica *The Old Man and the Sea* (1952), obra que le catapulta hacia el premio Nobel de Literatura 1954 y que fue lo último publicado en vida del autor, que muere en 1961, a excepción de algunos artículos. En 1960 *Life* había publicado en sus números de setiembre un reportaje, titulado *The Dangerous Summer*, que había de esperar hasta 1985 para ser publicado en forma de libro.

Es decir, en vida del autor sólo ven la luz dos narraciones pertenecientes al nuevo ciclo literario del autor, sin embargo, tras la muerte de Ernest Hemingway se ha publicado un conjunto magnífico de obras escritas a partir de 1945, y publicadas póstumamente, que son: *A Moveable Feast* (1964), *Islands in the Stream* (1970), *The Dangerous Summer* (1985) y la última, *The Garden of Eden* (1986). Todas ellas muestran facetas nuevas y mal conocidas por los críticos del autor, que se encuentran ante un universo literario que, por razones de repetición temática, aparenta ser una continuidad debilitada del primer grupo de obras, pero que esconde bajo esta aparente redundancia una nueva forma de hacer y entender las relaciones entre el universo de la ficción y la llamada 'realidad'.

Es precisamente el último título publicado, *The Garden of Eden* (1986), el que desarrolla de forma inequívoca modos y técnicas literarias, propias de la nueva conciencia literaria del segundo ciclo, que barroquizan el texto y alejan a éste de los presupuestos modernistas iniciales. *The Garden of Eden* exhibe todos los rasgos que caracterizan a los textos de metaficción postmodernista, y que se sintetizan en la reduplicación especular del texto en diversos niveles: en el nivel actan-

cial, en el nivel de la narración, en el de la ficción, en el plano de las imágenes, y en el plano físico del texto.

Citamos *The Garden of Eden* como obra ejemplar del segundo ciclo ya que con ella culmina el proceso de paulatino desarrollo de técnicas que se hallan presentes en el resto de los textos del segundo ciclo y que aquí se hallan reunidas para formar una compleja arquitectura que se construye sobre la certeza de que las palabras y las cosas son realidades apartadas que no pueden imitarse unas a otras.

Esta certeza es producto de la propia experiencia del autor que en su práctica literaria ha descubierto que el lenguaje es un sistema independiente y autocontenido capaz de generar únicamente significados lingüísticos que, sólo convencionalmente, llegan a relacionarse con el mundo fenoménico a través de complejos mecanismos lógicos de naturalización que permiten construir y mantener nuestro sentido de la realidad cotidiana. La nueva conciencia lingüística del autor, que conlleva un rechazo de la anterior certeza acerca de la existencia de una 'realidad' objetiva, produce una crisis personal y artística que se traduce en un cambio de visión de la vida y la literatura, así como de las relaciones entre ambas.

Es un cambio que lleva implícita la sustitución del primer realismo hemingwaiano, de raigambre aristotélica, por otro realismo semiótico que debe más a las posturas platónicas. Es decir, abandonada por insuficiente su anterior visión de la realidad, Hemingway llega a nuevas conclusiones en la práctica literaria. De la nueva experiencia del mundo como puesta en escena de un artificio de sistemas semióticos enfrentados se desprende la nueva experiencia de la escritura literaria como la puesta en escena de un conjunto de convenciones literarias en conflicto.

El resultado de esta nueva forma de entender la literatura es la metaficción en la novela. La metaficción ya no establece un diálogo de representación con los hechos 'reales' sino con el lenguaje de ficción de la novela realista que sustentaba tal visión de la realidad. Es decir, Hemingway en su segundo ciclo dialoga con las convenciones literarias que dirigieron la producción de su primera etapa literaria, y lo hace introduciendo aquéllas en el nuevo marco cognitivo y literario que desarrolla tras la segunda guerra mundial. Este diálogo entre convenciones queda plasmado explícita e implícitamente en *The Garden Of Eden* gracias a los procedimientos técnicos de reduplicación que definen estructuralmente a esta novela en sus diversos niveles:

I. En el nivel actancial aparecen las técnicas del personaje dúplice y del personaje desdoblado:

El texto del segundo ciclo construye un personaje protagonista más complejo que el del primer ciclo, pero el personaje del primer ciclo establece la base del diálogo o referencia. Esta mayor complejidad es producto de una forma más rica de usar los espacios narrativos que en la etapa anterior.

El personaje del primer ciclo utiliza el espacio textual de forma poco dinámica, sólo se desarrolla a través de actividad externa, pero no asistimos a su evolución psicológica. El texto hace llegar al lector un personaje uniforme, estático y negativo que ocupa la totalidad sintagmática del espacio narrativo.

Decimos que es negativo, no por comparación a un esquema moral absoluto, sino por su ausencia de los rasgos positivos que el narrador atribuye a un personaje, el torero, cuyos rasgos están marcados positivamente desde la perspectiva del narrador y que son: el honor, la bravura, el coraje, y la capacidad de afirmar el yo personal en la lucha y la libertad. Así lo demuestra reiteradamente la lectura de

Death in the Afternoon (1932), en donde se afirma que éstos son rasgos positivos que han de caracterizar al torero según las reglas teóricas de la tauromaquia.

Es preciso puntualizar que esta *Langue* o teoría taurómaca luego se actualiza en faenas e individuos concretos que a menudo distan del ideal y que Hemingway también sabe recoger en su obra de primer ciclo. La distancia que separa al buen torero del mal torero es la misma que separa al toro bravo del toro querencioso, es decir, se trata de la distancia que separa ideal y práctica. El capítulo trece de *Death in the Afternoon* da amplia cuenta de ese fenómeno negativo de apego a la querencia que afecta a menudo al segundo coprotagonista de la corrida, el toro.

Sobre el modelo ideal desarrollado en *Death in the Afternoon*, Hemingway diseña sus otros textos narrativos del primer ciclo como espacio de actualización de personajes que se alejan del ideal que mantiene la tradición caballeresca. Debilitados por una situación de trampa, estos personajes se ven obligados a luchar en situaciones de acorralamiento análogo al que padece el toro querencioso. Nick Adams es, indudablemente para la crítica, el personaje prototipo dentro de los protagonistas del primer ciclo, y su carácter se modela sobre rasgos que se definen ampliamente dentro del ámbito de la corrida de toros según la descripción que de ella hace *Death in The Afternoon*.

Es decir, el estudio de los elementos literarios presentes en los primeros textos del autor es inseparable del estudio detallado de este texto central o metatexto del primer ciclo, *Death in the Afternoon*. Como metatexto aporta el nivel sistémico del personaje y permite completar, así, el sistema actancial propio de la obra primera de Hemingway en un conjunto de rasgos positivo-negativos definitorios de sus personajes. La escuela semiótica de Tartu, y particularmente Lotman (1970), denominan *archipersonaje* a este conglomerado de rasgos que es forma y matriz de los diferentes personajes de la obra.

La existencia de este título de referencia metatextual obligada conduce a postular dentro del primer ciclo un primer nivel donde se produce la ruptura del límite que separa el texto particular de cada libro del texto general de la obra en conjunto. Síntoma de esta ruptura es el hecho de que, en el primer ciclo, el personaje no se localiza dentro de los límites de cada relato particular, sino que es necesario completarlo con la lectura del resto de las narraciones y hacer referencia a un texto externo -*Death in the Afternoon* - que se erige en metatexto y metasistema (Lotman, 1970 y 1979) de la producción del ciclo inicial.

Dicha producción, formada por el conjunto de textos publicados con anterioridad a 1950, compone toda ella una unidad textual que se articula en segmentos textuales perfectamente conectados por relaciones de complementariedad. Ello trae consigo que el plano abstracto o *langue* del texto haya de quedar fuera de la sintagmática textual del relato o narración particular y que el texto particular se asemeje a una superficie o plano bidimensional sin profundidad, que denominamos plano de actualización o *parole* textual. Por eso, los aspectos que explican en profundidad la obra y los personajes del primer ciclo de Ernest Hemingway son abstractos y han de hallarse en el conjunto teórico formado por la unidad textual superior.

Por el contrario, los textos posteriores a 1950, más modernos, introducen novedades que nos conducen a considerarlos un conjunto de unidades textuales de mayor autonomía, en este aspecto, que los primeros ya que desarrollan sus personajes en más niveles de profundidad. Veamos cómo se consigue dotar de otras facetas al personaje: primero, haciendo que el personaje del segundo ciclo no sólo

se perciba en un plano de superficie, el primer plano narrativo o *foreground*, segundo, haciéndole ganar otra dimensión en el segundo plano del texto, la dimensión de el Doble. El Doble puede ser desarrollado por dos tipos de personaje, a los que denominamos, en un caso, personaje dúplice (A) y en otro, personaje desdoblado (B).

El personaje tipo A es un personaje dúplice y ubicuo que ocupa dos posiciones desde una misma *dramatis persona*, es positivo y negativo — Utilizamos ambos términos, positivo y negativo, en el mismo sentido canónico que les damos en el primer ciclo, es decir, el canon sigue estableciéndolo el paradigma de cualidades teóricas que definen a los protagonistas de la lidia—. Ejemplo, Richard Cantwell en *Across the River and Into the Trees* (1950) y Santiago en *The Old Man and the Sea* (1952) son personajes eminentemente positivos en el primer plano del texto, que ocupa la práctica totalidad de la superficie textual, pero esta superficie tiene fisuras, lugares donde acertamos a ver en profundidad una faceta menos desarrollada, y negativa, del protagonista que queda en segundo plano o casi obliterada.

Es decir, estos textos del segundo ciclo establecen la oposición positivo-negativo en el interior de cada texto particular, sin necesidad de referencia a un texto externo, y así, se autocontienen, facilitan la auto-referencia y establecen sus propios límites con más autonomía que los textos individuales del primer ciclo.

El resultado de esta nueva autocontención, propia del segundo ciclo, es una obra más independiente del entorno como lo demuestra el hecho de que la tendencia del primer ciclo es hacia la proliferación de colecciones de relatos cortos con un mismo protagonista, Nick Adams, mientras que el segundo ciclo tiende a la elaboración de narraciones más largas.

El personaje tipo B se desarrolla de forma distinta, para el personaje desdoblado o tipo B del segundo ciclo existen dos *dramatis personae*, perceptibles como dos ‘personajes’ aparentemente diferentes, para ocupar cada lugar, negativo o positivo, del personaje único que componen en el texto. Cada ‘personaje’ fruto de la técnica desdobladora del texto, se ve reflejado por su doble contrario -es decir, su opuesto positivo o negativo-. Así cada uno de los dobles refleja lo que puede llegar a ser el contrario como si de una imagen especular se tratase.

Por ejemplo, la novela del segundo ciclo *Islands in the Stream* (1970) ofrece una primera parte titulada “Bimini”, en la que el protagonista, Thomas Hudson, es un personaje positivo y creador, acompañado de su doble negativo, Roger Davis, que es un artista frustrado. En la tercera parte, titulada “At Sea”, apreciamos un protagonista, Hudson, deteriorado hasta el punto de ser similar al personaje de Davis en la primera parte. Este es sólo un caso dentro del sistema de múltiples relaciones de desdoblamiento de personajes que caracterizan estructuralmente a esta novela.

La solución de *The Garden of Eden* (1986) al problema específico del segundo ciclo, es decir, simultanear en el texto el personaje positivo con el negativo, es innovadora sobre el mismo esquema B del personaje desdoblado. En este caso cada doble es por añadidura dinámico y relativo. Una vez ocupa la posición positiva y otra vez la negativa, de acuerdo con el lugar relativo que ocupa frente a los otros dobles, es un personaje sin carácter, una refracción sin personalidad, sin posición fija, que se somete a fluctuaciones más que a desequilibrios. Estas fluctuaciones se ven provocadas, a su vez, por los movimientos y cambios de los contrarios. Refracción y fluctuación se asimilan a dos fenómenos, el espejo y el mar, que tienen lugar destacado dentro de la novela *The Garden of Eden*.

La imagen del espejo y la del mar acompañan a estos personajes exclusivos del segundo ciclo, unas veces como elementos del entorno del escenario que los rodea (uso 'real') y otras veces como metáfora del autor acerca de sus personajes (uso figurado).

1.- El espejo tiene un doble uso, real y figurado. Catherine se mira continuamente al espejo tras cada ruptura de un límite o cambio en su aspecto que no la lleva al descubrimiento de su propio "yo" sino a una mayor semejanza con David⁴. Cuando David entra en la misma dinámica de Catherine, que le lleva a mirarse al espejo y a asemejarse a la imagen que ella desea de él, se produce, en consecuencia, la sustitución del personaje original por una copia de sí mismo, que provoca a su vez el cambio del otro, Catherine, y así repetida la serie de cambios encadenados acaba anulando todo el sentido de la larga serie de procedimientos miméticos establecidos entre Catherine y David.

Al final, el original queda reducido a una mera imagen parlante desde el espejo: "He asked the mirror. 'How do you feel? Say it'". El espejo le responde desde su propia imagen: "You liked it", he said" (Hemingway 1986 : 84).

Hay dos personajes, uno fuera y otro en el espejo, pero ninguno tiene la 'realidad' objetiva a que aspiraban los personajes del primer ciclo. El personaje del espejo es una imagen -desdoblada- del personaje, que es, a su vez, una imagen alejada y falsamente especular de la realidad humana. Surge aquí el tema del diálogo entre dos convenciones, conflicto entre dos formas de entender las relaciones de mimesis en el texto. El texto destruye desde su interior la teoría del reflejo mimético propia del primer ciclo, más ingenua y aristotélica, y propone una teoría desilusionada y reveladora del deseo mimético que está más en la línea de la mimesis platónica para la cual el arte sólo produce reflejos que son a su vez meros reflejos de otros reflejos vivos y efímeros de las ideas eternas e inalcanzables por el intelecto humano.

Este tema del conflicto de dos formas de mimesis se halla en otras obras del segundo ciclo de Ernest Hemingway además de en *The Garden of Eden*. En *Islands in the Stream* (1970), por ejemplo, donde el espejo es natural, la laguna. Antes de morir el protagonista, Thomas Hudson, echa una mirada vertical al cielo y otra horizontal a la laguna. Con este barrido visual alcanza dos planos separados, cielo y laguna en la que se refleja el cielo⁵. Su retina refleja la imagen percedera de la laguna del mismo modo que la laguna refleja el cielo, y piensa que le gustaría haberlos pintado en un cuadro, que sería la imagen (pictórica) de la imagen (retínica) de una imagen (la laguna que refleja el cielo). Se trata del efecto caja china dentro del espejo. En *The Garden of Eden*, Catherine sirve de espejo natural a David:

'I wish you could see yourself', Catherine said.

'I'm glad I can't.

'I wish you'd looked in the glass'.

'I couldn't'.

'Just look at me. That's how you are and I did it and there's nothing you can do now. That's how you look'. (Hemingway 1986 : 177).

Comparemos estos ejemplos con *Across the River and Into the Trees* (1950), donde se produce, en versión estática propia del tipo A de personaje del segundo ciclo, una primera aproximación al tema del reflejo especular en forma de descripción de un cuadro que representa icónicamente a Renata y que ésta le regala a

Dick Cantwell antes de su partida con el fin de permanecer cerca de él de alguna manera.

2.- El mar es la otra representación icónica del personaje *B*, una metáfora dinámica de sus estados anímicos; marea alta y marea baja equivalen a felicidad y tristeza. El bien se representa como pleamar, el mal como bajamar. Estos cambios dinámicos son producto de un movimiento cíclico natural causante del cambio en el tiempo. Catherine, morena, es una imagen especular de la noche, la bajamar, la tristeza y el mal. Catherine, rubia, es la imagen especular de la mañana, la pleamar, la felicidad y el bien. El personaje fluctúa, el bien y el mal le suceden. El personaje no es un fin, es un medio artificial, una metáfora de la vida y la naturaleza, que no ha de sujetarse, según la estética hemingwayana del segundo ciclo, a imperativos naturalistas, sino a la propia dinámica semiótico-figurativa de la escritura del texto.

II. En el nivel de la narración, vemos que la narración primaria es espejo de sí misma y de otras narraciones a las que refleja y, además, contiene.

The Garden of Eden asocia dos modos narrativos -la narración primaria y las secundarias-, que se superponen y confunden hasta borrar los límites entre ellos. El texto recurre al tópico del personaje-escritor. David Bourne, el protagonista masculino, es escritor y está casado con la protagonista femenina -Catherine-. Una de las narraciones que él escribe es la historia de la pareja que ambos forman. También escribe otras tres narraciones cortas, que son relatos basados en recuerdos de su niñez. El texto primario titulado *The Garden of Eden*, fruto de la actividad narradora de Ernest Hemingway contiene estos textos -secundarios- fruto de la actividad narradora de David Bourne. Uno de los textos secundarios, sin título, al que se alude como 'The Long Narrative', es la historia de David y Catherine, un relato autobiográfico de David Bourne que coincide con lo que los lectores saben de los personajes a través de la lectura del texto primario, así la narración se refleja a sí misma narcisísticamente. Para reforzar este efecto, el texto hace de David Bourne -personaje ficticio- un sujeto biográfico similar a Ernest Hemingway -personaje real. Las experiencias que atraviesa Bourne repiten escenas de la vida de Hemingway familiares a sus lectores, por ejemplo, la situación central: el escritor pobre casado con una mujer rica; o, léase, la historia de un matrimonio que termina en separación; o la vida de dos turistas acomodados en la costa francesa. No sólo eso, además, *The Garden of Eden* utiliza como parte del universo de la ficción un segmento del universo real, es decir, la historia del desarrollo literario de técnicas y criterios artísticos verdaderamente utilizados por Hemingway en su juventud. El texto consigue este objetivo mediante el personaje del escritor joven: David Bourne es un escritor de relatos principiante, con las mismas preocupaciones y métodos modernistas de escritura que Ernest Hemingway en los años anteriores a la segunda guerra mundial.

The Garden of Eden es, por consiguiente, doblemente especular:

$$\frac{\textit{The Garden of Eden} (1)}{\textit{The Garden of Eden} (2)} = \frac{\text{“The Long Narrative”}}{\textit{The Garden of Eden} (2)}$$

Así la obra es reflejo de sí misma, se contiene a sí misma como hecho sincrónico.

The Garden of Eden es reflejo de sí misma como producto sincrónico de un desarrollo diacrónico de técnicas narrativas, que conducen de los relatos cortos iniciales a la narración larga que es *The Garden of Eden* 1 y 2. De este modo la obra literaria cumple la doble función de conservar en su interior los textos del tipo anterior, modernista, y enmarcarlos en texto postmoderno, es decir, establecer un espacio de continuidad con el primer ciclo y a la vez permitir la innovación propia del segundo ciclo.

ESQUEMA DE LA SINCRONIA DEL TEXTO TITULADO THE GARDEN OF EDEN

Si a este esquema le incorporamos unos vectores que indiquen el movimiento del marco interno (2) al marco externo (1) obtendremos el diagrama de un desarrollo diacrónico que parte de las tres *short stories* y conduce a las novelas. Este desarrollo se corresponde de hecho y a su vez con el proceso de cuarenta años de creación literaria de Ernest Hemingway, quien comenzó escribiendo relatos que luego integrarían los libros de colección de relatos editados en las dos primeras décadas de su producción literaria. Sin embargo, en las dos últimas décadas de su vida, es decir, en los años cuarenta y cincuenta de este siglo, se centra de forma casi exclusiva en la escritura de narrativa larga.

III. En el nivel de la ficción, *The Garden Of Eden* duplica la ficción e invierte los términos realidad-ficción en una metalepsis que viene a alterar a) la jerarquía de planos textuales y b) la jerarquía ontológica en que se sustenta el primer ciclo -modernista- del autor.

¿Cómo altera *The Garden of Eden* la jerarquía de planos textuales?

El principio convencional que facilita la lectura de la literatura realista consiste en asumir que el universo en la ficción, modelizado a partir del universo real en esencia, es, un sustituto accidental, aunque efectivo temporalmente, de éste. Este criterio encuentra su raíz en la tradición aristotélica, que sitúa a la realidad objetiva y al ser en la cabeza de la jerarquía ontológica, la cual está organizada de forma unidireccional y en sentido descendente, y que, en consecuencia, sitúa el universo creado por la ficción literaria en una posición secundaria y dependiente de la realidad primaria natural.

Se trata de una definición conocida del arte como sierva de la naturaleza. La evolución acelerada de las ciencias humanas que se produjo a finales del siglo pasado cuestionó esta unidireccionalidad de sentido. Las nuevas teorías convienen en someter a sistema y relativizar todos los absolutos, en consecuencia, el arte y demás instituciones sociales, incluido el lenguaje natural, se definen hoy como estructuras modelizadas y modelizantes, simultáneamente producto y productoras de la realidad⁶.

La literatura moderna se hace eco de la nueva visión de la realidad, no imita a la vida en el mismo sentido que los textos pre-modernos. Los textos modernos buscan la verdad literaria en tanto que verdad artística, es decir, la fidelidad a una es-

estructura estética y significante más que la fidelidad a la experiencia convencional. El texto de la realidad y el texto del arte se independizan entre sí como copias para establecer una relación de común dependencia de un tercer texto *-langue -* del que son actualizaciones concretas- *parole -*. Es decir, ni la existencia ni el arte son realidades últimas y esenciales, ninguno de estos fenómenos es independiente de la capacidad de producir textos que caracteriza al pensamiento humano.

En esta perspectiva el arte parece aventajar a la existencia en una cualidad, la capacidad de durar. La existencia es individual y perecedera, el arte es social y perdurable. La realidad literaria, en el nuevo esquema, está en posición de ofrecer mejor relevo a la realidad existencial, pues la vida parece insignificante frente al arte cuando la muerte significa olvido y el arte clásico promete ser imperecedero. La modernidad subvierte la jerarquía realista en un nuevo creacionismo por el cual la existencia imita al arte, no viceversa, y se convierte en signo.

En la modernidad que culmina en postmodernidad, el arte y la existencia son signos dentro de un universo de signos y, como tales, no caben dentro del esquema realista aristotélico. Si cupieran, se hallaría una situación paradójica en la que el texto del arte ocuparía el lugar de privilegio que anteriormente estaba ocupado por la naturaleza mientras el texto de la vida como existencia pasaría a ocupar el lugar tradicionalmente sostenido por la ficción.

Se produce, ya como muestra de plena postmodernidad, ruptura y subversión de los límites de la estructura jerárquico-ontológica anterior. La nueva disposición de los mismos elementos anteriores ha de producir necesariamente la progresiva ficcionalización de la realidad y la “a-realización” de la ficción que aprecio en los textos del segundo ciclo literario de Ernest Hemingway

The Garden of Eden logra esa metalepsis a través del juego de los dos tipos de ficción ya detallados: la ficción primaria postmodernista que defino como (*The Garden of Eden* (1)) y la ficción secundaria modernista que definimos como (*The Garden of Eden* (2) y los tres relatos o *short stories*).

En *The Garden of Eden* la ficción primaria ocupa, en términos relativos con respecto a la ficción secundaria, la misma posición jerárquica que el texto de la existencia real ocupa con respecto al texto literario. Es decir, los personajes de la ficción primaria ocupan la posición estructural de los seres de carne y hueso, y los personajes de la ficción secundaria ocupan la posición de los personajes de la ficción primaria.

Hemingway, de acuerdo con su nuevo esquema subversor de los límites ontológicos, hace de los personajes de la ficción primaria caricaturas y concede mayor peso y credibilidad a los personajes de los relatos de la ficción secundaria, con las siguientes consecuencias:

1. Depreciación de la primera realidad.

“So they [Marita y Catherine] were friends; whatever friends are, David thought and tried not think but talked and listened in the unreality that reality [el universo de *The Garden of Eden* (1)] had become “ (Hemingway 1986 : 193).

“Reality” _____ has become _____ “Unreality”

2. Apreciación de la ficción de la segunda realidad de los relatos (a uno

de los cuales se alude en la siguiente cita como 'The Story') :

“ He had been happy in the country of the story and knew that it was too good to last and now he was back from [la realidad del relato secundario que está escribiendo] what he cared about into [la realidad del relato primario en el que él mismo está inscrito por la actividad creativa de Hemingway] the overpopulated vacancy of madness that had taken, now, the new turn of exaggerated practicality . He was tired of it [la loca realidad primaria en que a los ojos del personaje se ha convertido la acción de los personajes de *The Garden of Eden* (1)] and was tired of Marita's collaborating with her enemy“ (Hemingway 1986: 193).

3. Confusión de marcos Realidad/Ficción , que se aprecia en el siguiente párrafo:

“ They [Marita y Catherine] seemed , when he [David Bourne] saw them playing , to be actual human beings doing something normal and not figures in some unbelievable play he had been brought unwillingly to attend “. (Hemingway 1986: 195).

La confusión de planos es producto de la doble perspectiva, que tienen, por un lado, el lector, y, por otro, el personaje David Bourne.

Bourne “vive” a los ojos del lector en el plano que hace de los tres personajes habitantes de una misma ficción. Pero los ojos del personaje añaden una segunda distancia, él percibe a las muchachas no como a iguales sino como personajes, aun más, las percibe como personajes deficientes, pobres reflejos de seres humanos.

Es decir, desde su perspectiva de narrador de ficciones secundarias, David aprecia en Catherine y Marita ciertos rasgos de teatralidad , que les restan realismo y credibilidad y las hace inferiores en ese aspecto a los productos de su propia creación literaria, que es realista y sigue los modelos del mismo Ernest Hemingway al inicio de su carrera literaria. Por ello es posible afirmar que David Bourne es un doble de Hemingway, su refracción dentro del texto que él mismo produce. *The Garden of Eden* se presenta como un conjunto de duplicaciones entre las cuales sobresale el juego de planos ficticios que se establece entre la ficción primaria y la ficción secundaria.

El lector sabe que las muchachas son personajes ficticios. Lo sorprendente para él es que un personaje llegue a extraer conclusiones similares sobre ellas. La perspectiva de David afirmando la falta de reconocibilidad de rasgos humanos en sus compañeras de ficción no es la misma que la del lector humano para quien el mismo David es una imitación, pero indudablemente, el hecho de que el personaje alcance un grado de conciencia que le permite distanciarse de los personajes que le rodean le acerca a la perspectiva humana y, consecuentemente, contribuye a difuminar los límites que tradicionalmente han definido los planos de realidad y ficción.

Sin duda, el personaje David Bourne debe mucho al rol de escritor que se le asigna en la novela. Es precisamente su papel de escritor el que le permite distanciarse de los demás personajes en una perspectiva externa a ellos y, por tanto, el rol del personaje escritor es un recurso que Hemingway explota constructivamente con la función de aportar a la novela otro plano más. El nuevo plano se suma a la

ficción primaria en calidad de ficción secundaria.

La existencia de esta suma de planos es la condición primera e imprescindible de esta novela, en otras palabras, se trata de la matriz estructural de la obra ya que da juego al sistema de paralelismos y contrastes en que ambos marcos se insertan.

IV. La duplicación especular de las imágenes: metáfora micro/macro-estructural.

Lotman (1970) y Lodge (1981) coinciden con Jakobson en que los procedimientos metonímicos (entre los cuales se cuentan la sinécdoque, la omisión y la elipsis características del primer ciclo hemingwaiano) son particularmente característicos de los textos realistas. Pero estos semiólogos van más allá hasta afirmar que *todo texto* es necesariamente elíptico en primero o segundo grado.

Todo texto es, según los principios abstractos de la semiótica una construcción simbólica parcial y representativa de la totalidad del universo cultural en que se ha producido. Esta abstracción permite concretar el grado en que cada texto utiliza el carácter metonímico general del arte y su carácter metafórico. Jakobson afirma que todo texto participa de ambas funciones, aunque sea el texto realista el que pone en primer plano (*foreground*) el recurso metonímico y el texto romántico o el simbolista el recurso o vía metafórica (Jakobson y Halle 1980 : 92).

En la producción literaria de Hemingway constatamos una evolución de estilo y de técnicas de construcción literaria que desemboca en una última fase creativa ya muy distanciada, literariamente hablando, de los presupuestos iniciales que guiaron la elaboración de los relatos cortos y las primeras novelas de Ernest Hemingway. Quizá es útil, por tanto, establecer una frontera entre ambas etapas de creación. A partir de nuestro estudio del conjunto de la obra hemingwaiana, establezco como fecha orientativa el año 1.950, que es el año de publicación del libro titulado *Across the River and Into the Trees*.

A partir de entonces, los textos del segundo ciclo hemingwaiano abandonan la economía realista que actuaba en el nivel lingüístico y en el nivel literario de los textos del primer ciclo. Resumimos, a continuación, aquellos aspectos característicos que definen la obra inicial de nuestro autor, obra que es la más estudiada y mejor conocida y, quizá también, la que ha creado el tópico crítico acerca de Ernest Hemingway que ha mantenido en la sombra su obra posterior.

Si el nivel lingüístico del primer ciclo omite la proliferación de elementos inútiles a través de su estilo sintético y evita el adorno verbal así como la profusión de tropos a los que desdeña y considera "interior decoration", el nivel literario economiza en el plano de las situaciones y de los roles de los personajes.

Otra de las novedades de nuestro estudio es sostener que, además de la economía de situaciones y roles que se produce en el nivel literario de superficie, existe una economía más profunda, que ayuda a explicar la elección de las situaciones y los personajes en las obras de Hemingway. Es ésta una teoría de la economía profunda del texto hemingwaiano que postula para su primer ciclo una sola situación, asunto y personaje. La situación central en estos primeros textos puede resumirse en un término tomado del argot taurino, 'la querencia'.

La elección de este término por nuestra parte no es aleatoria ya que lo considero un término adecuado por su capacidad de incluir aspectos o ámbitos de significado más extensos que los que cubre en el contexto taurino.

Estos aspectos de significado más general pueden resumirse como característicos de todas aquellas situaciones cerradas y opresivas que limitan el campo de ac-

ción de un ser y que pueden describirse en términos generales como el refugio, cuando se trata de lugares que ofrecen protección, o como trampa, en el caso de presentar peligro.

En cuanto a los personajes del primer ciclo, también he hallado concomitancias que superan la diversidad de todos ellos y los resumen en un personaje básico o modelo subyacente de personajes aparentes. Los rasgos fundamentales de este modelo o archipersonaje lo caracterizan como actante móvil negativo, es decir, como matriz de personajes diferentes que tienen en común su comportamiento de carácter reactivo, similar al del toro querencioso que es remiso a la hora de atacar y sólo lucha cuando la situación le obliga a tomar actitud defensiva.

La similitud entre el comportamiento de un toro en busca de su querencia y el comportamiento de tipos humanos se ve refrendada, como veremos más adelante, por las palabras de Hemingway en *Death in the Afternoon*, donde se hace de los toros personajes a los que el autor describe cuidadosamente.

Hemingway distingue allí entre dos grandes grupos de toros, los toros bravos nobles y los toros querenciosos. Los primeros forman parte del escaso grupo de los valientes, mientras que los segundos se alinean entre las filas más numerosas de los apoquinados. Que Hemingway aplicó este mismo sistema clasificatorio para organizar a sus personajes humanos no es difícil de ver si se estudian sus textos a esta luz.

En otro orden de cosas, es propio también encontrar que los textos del primer ciclo se organizan sobre asuntos que, aunque aparentemente variados y diferentes, son sustancialmente un único asunto que viene a tratar de la lucha violenta, de la violencia que se ejemplifica en las situaciones que conducen de la vida a la muerte y que resumen los procesos inherentes a la naturaleza en contraste con la cultura.

Se trata de procesos generales que, sin embargo se describen literariamente en la obra a través de la selección de casos particulares y concretos de violencia grande o pequeña, familiar o social, ilegal o legalmente estatalizada. Es decir, la descripción de casos parciales y la suma posterior de éstos permite componer un mosaico en el que quedan representados los distintos comportamientos individuales y simbolizados los procesos de comportamiento sociales del país americano formado por un conglomerado de culturas de diferente origen encontradas.

Es lo mismo que decir que el primer ciclo literario de este autor se construye sobre los principios convergentes de la sinécdoque (metonimia), la omisión, el *understatement* y el principio del iceberg⁷. Se trata de conceptos diferentes, que coinciden en su base sintética, mostrar una parte por el todo para así evitar la redundancia y la repetición superficiales.

Sin embargo, el segundo ciclo, que abarca la producción de los años 1950 y se extiende hasta 1961, fecha del fallecimiento de Ernest Hemingway en tristes circunstancias, se construye sobre principios contrarios, que afectan al nivel literario tanto como al lingüístico. En el nivel lingüístico -microestructural- proliferan los tropos barroquizantes: la metáfora, el retruécano, el símbolo, la alegoría y el quiasmo. En el nivel literario también logra barroquizarse el texto por los procedimientos reduplicativos y especulares a los que hemos aludido anteriormente en nuestro análisis de *The Garden of Eden* que ahora seguiremos detallando.

El cambio de principios y técnicas que constato tiene una función. Mientras que el primer ciclo busca abreviar la expresión para darle la mayor energía posible, el segundo ciclo utiliza la metáfora en primer plano, uno de los medios más eficaces para transmitir una emoción, según palabras de Michel Le Guern⁸.

Este cambio profundo en la literatura Hemingwaiana se corresponde con una serie de cambios fundamentales en el entorno del artista. La Segunda Guerra mundial mantuvo a Ernest Hemingway ocupado en el campo periodístico de su carrera, al finalizar la guerra, Hemingway abandona su primer compromiso con la objetividad del narrador testigo que quiere pasar desapercibido y transmitir información desnuda. Se hace narrador de novelas y abandona la producción de relatos, narra desde una perspectiva omnisciente y subjetiva, a veces se incluye en la acción, se hace personaje y otras veces hace de sus personajes artistas como él mismo en la vida real.

Omitir la interpretación del narrador en el texto es una marca de objetividad. Interpretar a través de afirmaciones ideológicas del narrador es una marca de subjetividad y también una instancia de redundancia informativa. El primer ciclo evita este tipo de redundancia, el segundo es explícito y duplica la información que transmite al lector.

Esto es, la producción literaria de Hemingway en el periodo de entreguerras porta su carga ideológica en el nivel macro-estructural del texto y la retira del plano microestructural más visible, es decir, prefiere actuar a través de la yuxtaposición y el paralelismo de 'subtextos' estructuralmente homólogos como la corrida de toros, la guerra, la creación literaria o la institución matrimonial y familiar, que son homólogos porque giran en la esfera del principio generador de la 'violencia' que caracteriza el desarrollo desde el desorden entrópico natural al orden cultural institucional.

La ocultación que Hemingway hace de ciertos significados ideológicos en sus primeros años de autoría es evidente a la luz de la lectura crítica de sus primeros textos, que me permite realizar esta afirmación a pesar de que, como acabamos de afirmar, dichos textos hemingwaianos del primer ciclo omiten dicha información en el plano sintagmático y micro-estructural.

Tras la segunda gran guerra de este siglo la producción literaria de Hemingway porta su carga ideológica en los dos niveles, el macro-estructural y el micro-estructural, del texto. Ambos niveles se reflejan entre sí y reflejan la imagen del mundo, con lo cual refuerzan el carácter especular, reduplicativo y "narcisista" del texto literario del segundo ciclo en su raíz. Consecuencia derivada de todo ello es un mayor nivel de redundancia informativa que acompaña a las nuevas técnicas reduplicativas del personaje, que van acompañadas por otras novedades entre las que destacan, el alargamiento espacio-temporal del texto, la iteración, el final abierto, la ruptura de los límites principio/fin, y la fosilización del texto.

Así, después de esta enumeración de los fenómenos más sobresalientes que se producen en el texto hemingwaiano de postguerra como consecuencia de las nuevas técnicas de reduplicación especular, pasamos a continuación a considerarlos con mayor detalle. Comencemos con el fenómeno que denomino alargamiento espacio-temporal del texto.

El mayor índice de redundancia exige en consecuencia mayor desarrollo microestructural del texto y mayor tiempo de lectura. Es un hecho obvio a simple vista que los textos de postguerra de Ernest Hemingway son narraciones largas que dejan atrás el relato corto del inicio de su carrera.

El texto del segundo ciclo no sólo se autoafirma *de facto* haciendo mayor la longitud física de su estructura externa sino que, también, reitera lingüísticamente esta autoafirmación desde el interior de su micro-estructura, es decir en el nivel de la metaficción. Catherine, uno de los personajes, hace un reproche a David, quien

por escribir pequeños relatos acaba olvidando la narración más larga. Este reproche implica la afirmación de un juicio desde la ficción sobre la ficción, concretamente acerca de que el hecho de escribir relatos cortos es un caso de actividad propia del aprendiz de escritor, en contraste con el escritor maduro, que debería escribir narraciones largas:

“ Trying to write stories when all you had to do was keep on with the narrative that meant so much to all of us. It was going so well too...Someone has to show you that the stories are just your way of escaping your duty “ (Hemingway 1986 : 190).

El juicio que emite Catherine no tiene por qué estar de acuerdo con la teoría de Hemingway acerca de cómo debe desarrollarse el proceso de aprender a narrar que ha de seguir todo escritor de textos narrativos, sin embargo, el juicio de Catherine coincide con lo que fue la práctica literaria de este autor a lo largo de cuarenta años de producción.

Volviendo a la caracterización de los textos del segundo ciclo hemingwaiano, insisto, la microestructura es redundante, duplica la información que porta el texto como objeto lingüístico de autorreferencia.

Una segunda novedad propia del segundo ciclo es la tendencia de los textos que en él incluyo a presentar iteración y finales abiertos.

The Garden of Eden, como caso ejemplar, es una narración extensa (30 capítulos integrados en 4 libros) que se basa en el principio estructural de la iteración. Se repite a sí mismo, que es la forma más radical de iteración, porque repite el texto dentro y fuera de sus límites sintagmáticos.

La iteración dentro de los límites sintagmáticos de *The Garden of Eden* es, en definitiva, una transgresión del tiempo narrativo en sus dos aspectos de duración y de frecuencia. Esta transgresión se produce por la reiteración de una serie de acciones que los personajes realizan repetidamente: mirarse al espejo, ir a la peluquería, ir a la playa, al bar, al lecho matrimonial. Este conjunto de acciones repetidas con frecuencia por la pareja que forman David y Catherine, se cuenta sólo una vez y finaliza con la separación del matrimonio, pero la ruptura da paso a una segunda versión de la misma historia, que parece será repetida ahora por la pareja que forman David y Marita. Marita es la heredera del puesto de Catherine y este rol se ve reforzado por el mote familiar que recibe adecuadamente y que es ‘Heiress’, es decir, ‘heredera’ pues, incluso etimológicamente, heredar es iterar, recibir el lugar y los objetos que antes cupieron a otro.

La iteración se produce en el escenario conyugal y también en el estudio del escritor. David, una vez que sus manuscritos han sido destruidos por el fuego, toma la decisión de reescribirlos.

El accidente que provoca la reescritura de sus textos se produce al final de *The Garden of Eden*, el libro finaliza así:

By two o'clock he had recovered, corrected and improved what it had taken him five days to write originally. He wrote on a while longer now and there was no sign that any of it would ever cease return to him intact (Hemingway 1986 : 247).

La última oración del texto refuerza su carácter iterativo y abierto. El uso del auxiliar ‘would’, unido al adverbio ‘ever’ y la forma continua ‘returning’, asegu-

ran el aspecto de continuidad, de repetición de los hechos relatados en *The Garden of Eden*. El final queda abierto a la repetición de unas circunstancias que parece serán idénticas a las ya conocidas por la lectura de la narración.

La historia ya relatada y finalizada su lectura deja en el aire la posibilidad de renacer con la nueva pareja, así como renacerán los viejos relatos perdidos cuando la pluma del escritor vuelva a retomarlos de su memoria. A través de este final abierto el escritor cierra el relato a la vez que lo inaugura haciendo posible la coexistencia de un final y una continuación en la mente del lector.

Esta coexistencia consigue expandir el texto hasta límites que sobrepasan el tiempo del relato y lograr la transgresión temporal de los límites sintagmáticos del texto del segundo ciclo. Este tipo de transgresión se puede también definir por medio de la fórmula $NT^\infty < ST$, que es también la fórmula de definición de otro fenómeno transgresor de los límites temporales del texto, la elipsis. Se lee así: el tiempo de la narración es infinitamente menor que el tiempo de la historia relatada. La historia no termina cuando finaliza la narración de unos hechos.

The Garden of Eden comete otro tipo de transgresión temporal, que consiste en formar parte del tiempo del relato de obras anteriores. *The Garden of Eden* forma parte de otros tiempos, participa del tiempo del relato titulado "The Sea Change" (*Winner Take Nothing*, 1933) y del tiempo del relato de "Bimini" (*Islands in the Stream*, 1970), el cual a su vez participa del tiempo del relato de *A Moveable Feast* (1964). En los cuatro casos se acusa la coincidencia de escenario, personajes, situaciones y acción.

Para explicar estas coincidencias se podría recurrir a explicaciones tradicionales y hacer mera mención de fuentes, sin embargo ello sería sólo el principio del trabajo crítico propiamente dicho. Será necesario buscar, además las motivaciones literarias que expliquen el recurso que hace Hemingway a esta repetición, es decir, será necesario hallar la función que desarrolla la repetición de estos motivos y temas literarios dentro del conjunto de su obra del segundo ciclo y de su obra en general.

Las fuentes precursoras de los dos grandes conflictos que se debaten en *The Garden of Eden* (1986) se ordenan de la siguiente manera

A	B
1er. ciclo	2º ciclo
FUENTE	FUENTES
1. "The Sea Change" <i>Winner Take Nothing</i> (1933)	2. <i>A Moveable Feast</i> (1964)
	3. <i>Islands in the Stream</i> (1970)

Esta referencia a textos anteriores que hace *The Garden of Eden* es una clase especial de iteración inter-textos que tiene por función primera quebrar el límite que aparentemente separa estos cuatro textos y hacer de ellos puntos donde la repetición sirve de índice que apunta a la referencia a una unidad semántica de más alto nivel, la macro-unidad textual formada por el opus hemingwaiano en su conjunto.

Una segunda función es la de quebrar, además, el límite que señala tradicionalmente el principio y el fin convencionales del texto particular haciendo de los elementos textuales sometidos a concreta repetición parte de la unidad superior, donde se integran en una secuencia temporal única con el resto de elementos semejantes que le han precedido.

De esta forma hallo una tercera función, la última y más importante a mi entender, de la utilización literaria en el segundo ciclo hemingwaiano de recursos basados en la repetición, se trata de dar solución de continuidad a la vez que innovación⁹ a los dos ciclos del autor en un *continuum* modernista - postmodernista coherente en el que tienen explicación la continuidad tanto como el cambio apreciables del estilo y las técnicas literarias de Ernest Hemingway, que van acompañados, como es de suponer, por un cambio de su visión ideológica, cuya demostración desborda los límites de este artículo.

En otras palabras, la fórmula $NT^\infty < ST$ sirve para explicar tanto el fenómeno de la elisión en el primer ciclo como los fenómenos iterativos del segundo ciclo, lo cual establece una similitud básica entre ambos fenómenos, y una continuidad de intención a la tarea creativa del autor. Es decir, aunque en apariencia la elisión y la iteración son dos procedimientos contrarios porque el primero evita y el segundo produce redundancia informativa, sin embargo ambos coinciden en sus consecuencias, ya que los dos contribuyen a quebrar las limitaciones temporales de la sintagmática del texto, el primero por privación y el segundo por reduplicación especular que sirve para proporcionar un marco adecuado a la ficción de forma que se autocontenga.

Además del distinto nivel de redundancia producido, existe otra diferencia, que se refiere a la forma en que el texto se ve afectado por cada uno de los dos procedimientos literarios. La elisión afecta al texto reduciendo su extensión en el espacio y ampliando su actuación en el tiempo, mientras que la iteración sirve para ampliar ambas, la dimensión espacial y la temporal del texto. Es decir, los textos elípticos del primer ciclo son más breves y conducen a una fragmentación del conjunto, mientras que los textos iterativos del segundo ciclo ganan páginas y conducen a una visión globalizada del conjunto de la obra.

La iteración es, con respecto a la elisión, un recurso reduplicativo, una forma de barroquización y redundancia potenciadoras, en la obra de Hemingway, del desdoblamiento y acumulación de distintos planos de la ficción que permiten un juego de límites y, eventualmente, la ruptura de la jerarquía ontológica que se denomina metalepsis.

La acumulación de textos propia del segundo ciclo es efecto de los procedimientos iterativos que he descrito y está, obviamente, conectada al fenómeno de alargamiento físico del texto característico del segundo ciclo. *The Garden of Eden* repite y conserva la técnica narrativa modernista del primer Hemingway encajada en el interior de la nueva técnica postmoderna de metaficción¹⁰. Ello se logra introduciendo en el texto postmoderno relatos fósiles modernistas que no se han sujetado a la evolución que, históricamente, conduce de sus primeros trabajos literarios a los últimos.

Estos restos fosilizados del primer ciclo modernista del autor son pequeños relatos producidos secundariamente por la actividad de un personaje, David el escritor, que tiene como función crear un doble en la ficción de la figura del Hemingway humano (igual que sucede con los personajes desdoblados, tipo B, dentro de las ficciones del segundo ciclo a los que he aludido antes). Dichos relatos quedan enmarcados como productos oníricos, estáticos y testimoniales del pasado dentro de la producción más larga y dinámica.

Ellos, los relatos, a su vez operan como dobles y contrarios de la narración que los enmarca. *The Garden of Eden*, un texto del segundo ciclo, expone los principios generadores de la producción del primero y exhibe las muestras de relatos que

resultan de esos principios estéticos. Se construye como galería dinámica en la que observar la evolución del proceso personal y literario en que se desenvuelven ambas historias, la de David Bourne (as the story goes) y la de Ernest Hemingway (as history tells)¹¹. *The Garden of Eden* se construye como un metalenguaje en referencia a otro lenguaje, que es el de las convenciones realistas del primer ciclo modernista del autor.

Bourne y Hemingway existen hoy como hijos creados por el relato de la ficción, el primero, y de la historia, el segundo, ambos similares en su papel de narradores, de padres creadores de relatos. Es como si Hemingway, antes de cometer suicidio, lo hubiese previsto todo y hubiese decidido difuminar al máximo los límites ontológicos que separan al personaje real y al ficticio, a la ficción y a la historia para asegurarse él mismo la calidad inmortal de sus personajes.

Concluiremos apuntando que lo fundamental de estas técnicas transgresoras de los límites temporales, espaciales y ontológicos en los textos del segundo ciclo hemingwayano, y más concretamente en *The Garden of Eden*, es la función que desarrollan. La función de estas técnicas, que son novedosas en relación con los textos que escribió Hemingway en el período de entreguerras, es la de responder dentro de un continuum literario coherente a las nuevas teorías sobre la relación entre el hombre y el lenguaje, que conducen finalmente a la superación de la cosmovisión modernista propia del primer ciclo que se caracterizaba por su preocupación epistemológica de captar la verdad en el relato.

El progreso literario culmina en el segundo ciclo con un cambio de presupuestos éticos, desaparece del primer plano la preocupación por el problema de la verdad de la representación y se ve reemplazada por la preocupación ontológica del autor, empeñado en la tarea de demarcar la realidad y la ficción. Este cambio ideológico se traduce en el nuevo diseño de personajes y situaciones que, como hemos tratado de mostrar a lo largo de este trabajo, imitan las nuevas relaciones éticas desdibujadas que sostiene el ser humano con su entorno y que permiten definirle, aun sin las certezas de antaño, como sujeto consciente de sus límites.

Como hemos comentado, el realismo del primer ciclo no cuestiona la existencia ni la naturaleza de la así llamada 'realidad' y conserva una idea antropocéntrica del universo, un sistema jerárquico optimista en cuanto que presupone en la cima al ser humano en su calidad de ser racional y psicológicamente complejo, capaz de autoobservación y perspectiva. Sin embargo, el segundo ciclo abandona aquella visión antropocéntrica del mundo para insistir en una visión desestructuradora de la realidad que la asemeja a otro producto de la ficción literaria y artística en general. Esta es una visión de la 'realidad' como artificio semiótico que conduce a una forma nueva y más radical del perspectivismo nihilista del primer ciclo.

Entre uno y otro extremo del continuum se encuentra una galería completa de textos que conducen del modernismo puro de *In Our Time* al postmodernismo de *The Garden of Eden*. Hemingway se ofrece como ejemplo único por su capacidad de desarrollar literariamente dentro del contexto individual de su propia obra la historia de las corrientes más amplias y poderosas de la literatura de este siglo XX que agoniza. Además nos proporciona con la práctica de su obra un conjunto rico de datos y ejemplos que ayudan al investigador a dar explicación natural de la génesis de nuevas corrientes estético-literarias a partir de movimientos ya existentes.

BIBLIOGRAFIA

- BERGER, Peter and LUCKMAN, Thomas
The Social Construction of Reality, Doubleday and Co. Inc. New York 1966.
- BATESON and SHAKEVITCH
"Katherine Mansfield's *The Fly*: a critical exercise", *Essays in Criticism*, XII, Jan. 1962, págs. 39-53.
- BLOOM, Harold
The Anxiety of Influence. A theory of Poetry. Oxford Univ. Press, London, Oxford, New York, 1975.
- GARVIN Paul L.
A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style. Georgetown Univ. Press. Washington D. C. 1964
- GOFFMAN, Erving
Frame Analysis. Harmondsworth, London, 1974
- GUIRARD, René
To Double Business Bound. The Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore and London, 1978.
- HEMINGWAY, Ernest
Across the River and Into the Trees, Charles Scribner's sons, New York, 1970 (1^o ed. 1950).
The Old Man and the Sea, Jonathan Cape, London 1954 (1^o ed. 1952).
A Moveable Feast, Charles Scribner's Sons, New York, 1970.
Islands In the Stream, Charles Scribner's Sons, New York, 1970.
The Dangerous Summer, Hamish Hamilton, London 1985.
The Garden of Eden, Charles Scribner's Sons, New York, 1986.
- IRIGARAY, Luce
Spéculum de l'autre Femme. Minuit, Paris, 1974.
- JAKOBSON, Roman,
"The dominant" *Selected Writings* .(4 vol.) Mouton Publishers, The Hague, Paris, New York, 1981, vol. III, págs. 751-756.
- LE GUERN, Michel
La Metáfora y la Metonimia, Cátedra, Madrid, 1985.
- LODGE, David
Working with Structuralism, Routledge and Kegan Paul, London Boston, Melbourne and Henley, 1981.
- LOTMAN, Yuri M.
Estructura del Texto Artístico, Istmo, Madrid, 1970.
Semiótica de la Cultura, Cátedra, Madrid 1979.
- MATEJKA and TITUNIK
Semiotics of Art. Prague School Contributions, M. I. T. Press Cambridge (Mass), London, 1976.
- McHALE, Brian
Postmodernist Fiction, Methuen, New York, London 1987.
- MOI, Toril
Sexual/Textual Politics. Routledge, London and New York, 1985.
- PLIMPTON, George
"An Interview with Ernest Hemingway", *Paris Review*, nº 5, 1958. pág. 35.
- WAUGH, Patricia
Metafiction. The Theory and Practice of self-conscious fiction. Methuen, London and New York, 1984.

¹ Resulta útil recordar la distinción que establece Kierkegaard entre 'repetition' y 'recollection', dado que permite explicar las dos formas de repetición arriba mencionadas: *Repetition and recollection are the same movement, only in opposite directions; for what is recollected has been, is repeated backwards whereas repetition properly so called is recollected forwards. Therefore repetition, if it is possible, makes a man happy, whereas recollection makes him unhappy - provided he gives himself time to live and does not at once, in the very moment of birth, try to find a pretext for stealing out of life, alleging, for example, that he has forgotten something.* Cita tomada de H. Bloom (1975: 82). El hecho de que esta cita contenga una broma velada hecha a expensas de Platón - para quien todo conocer equivale a recordar el mundo ideal-, no nos obstaculiza a la hora de extraer de ella otras utilidades. Primero, sirve para explicar la diferencia entre los dos tipos de escritores mencionados arriba, segundo, para explicar el proceso creativo de Hemingway en sus dos etapas como un paso de la literatura de la repetición a la de la memoria o recolección. Tercero, para explicar el proceso personal del autor, que desde la felicidad juvenil desemboca en la infelicidad y el suicidio de la madurez. Cuarto, para explicar el mismo proceso que conduce del modernismo al postmodernismo, es decir de la literatura de la ilusión del reflejo mimético a la literatura de la 'desilusión' de la revelación mimética.

² Recordemos y, luego, extrapolemos las siguientes palabras de Bateson y Shakevitch (1962: 39) del campo lingüístico al literario: *The repetition of any phrase or construction will give it, if repeated often enough, a new semantic dimension.*

³ Mantenemos la misma posición acerca del cambio literario que la expresada por Jakobson en "The Dominant" (1981: 753-4) donde dice: *In the evolution of poetic form it is not so much a question of the disappearance of certain elements and the emergence of others as it is the question of shifts in the mutual relationship among the diverse components of the system, in other words, a question of the shifting dominant.*

⁴ Luce Irigaray (1974), crítica feminista estadounidense, analiza la importancia tradicional del espejo en la representación que hace el patriarcado occidental de las figuras femeninas. T. Moi (1985: 135) comentando a Irigaray dice: *The Woman, for Freud as for other Western philosophers becomes a mirror for his own masculinity. Irigaray concludes that in our society representation, and therefore also social and cultural structures are products of what she sees as a fundamental hom(m)osexualité. The pun in French is on homo ('same') and homme ('man'): the male desire for the same.*

Es curioso ver que los temas del espejo, la homosexualidad y la androginia son básicos en *The Garden of Eden*, y sirven para describir tanto a David como a Catherine, lo cual puede hacer que nos preguntemos hasta dónde se puede hablar en justicia del, así llamado, machismo de Hemingway, y hasta dónde sería quizá más apropiado hablar de su concepto de los sexos como ficciones sujetas al juego divisivo y conflictivo de la mimesis en sentido Girardiano (Girard: 1978)

⁵ Hemingway escribe: *He looked up and there was the sky that he had always loved and looked across the great lagoon that he was quite sure, now, he would never paint...* (1979: 405)

⁶ Lotman resume así este principio: *El lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo* (1970: 30-31)

⁷ Hemingway define su estilo desde lo que él llama principio del iceberg y que viene a consistir en que el texto muestre en la superficie tan sólo una octava parte de su forma total: *I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven eighths of it under water for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn't show. If a writer omits something because he doesn't know it then there is a hole in the story.* (Plimpton, 1958: 35)

⁸ *Es uno de los medios más eficaces para transmitir una emoción. Casi todas las metáforas expresan un juicio de valor porque la imagen asociada que introducen provoca una reacción*

afectiva (...). La metáfora tiene casi siempre por función expresar un sentimiento que intenta sea compartido: es aquí donde debe verse la más importante de sus motivaciones. (Le Guern 1985: 86).

⁹ P. Waugh encuentra que ésta es una característica de la metaficción en general:

Metafiction, however, offers both innovation and familiarity through the individual reworking and undermining of familiar conventions (1984: 12).

¹⁰ Este artículo respeta las definiciones de metaficción y postmodernidad que se encuentran en la obra de P. Waugh (1984), dado que esta autora también admite tanto la noción de evolución literaria que se desprende del trabajo de Goffman (Waugh 1984: 30-32) como la de cambio de la modernidad (preocupada por cuestionar la relatividad de los marcos epistemológicos) en postmodernidad (preocupada por la relatividad de los marcos ontológicos) que se deriva del trabajo de Brian McHale (Waugh 1984: 15)

¹¹(...) *neither historical experiences nor literary fictions are unmediated or unprocessed or non-linguistic or, as the modernists would have it, 'fluid' or 'random'. Frames are essential in all fiction.* (Waugh, 1984: 30)

