

ERNEST HEMINGWAY: LA COMPLEJIDAD DE LO SIMPLE

JOSÉ GABRIEL RODRÍGUEZ PAZOS. CENTRO UNIVERSITARIO VILLANUEVA

RESUMEN: Por muy simple que la escritura de Hemingway pueda parecer a primera vista, la aparente simplicidad está sustentada por una llamativa complejidad a distintos niveles. Cuando Hemingway dice en *Muerte en la tarde* que «la prosa es arquitectura, no decoración de interiores», y que es lo más duro de hacer, se refiere a que requiere un laborioso proceso de selección de elementos léxicos y una cuidadosa disposición sintáctica de los mismos en el texto. Hemingway era un escritor muy esforzado y riguroso. El presente artículo analiza los diferentes sentidos de verdad que regirán su trabajo e influenciarán su estética —lo cual incluye su «principio del iceberg»—, y trata también la esencia de lo que «poner bien las palabras» significaba en el caso del escritor norteamericano: economía, simplicidad y su lucha por escribir poesía en prosa. **Palabras clave:** Ernest Hemingway, verdad, simplicidad, iceberg, poesía, prosa. **ABSTRACT:** No matter how simple Hemingway's writing might seem at first sight, the apparent simplicity is supported by a remarkable complexity at various different levels. When Hemingway says that «prose is architecture, not interior decoration» (*Death in the Afternoon*, 191), and that it is the hardest of all things to do, he means that there is a very careful process of selection of lexical items and their accurate syntactic arrangement in the text. Hemingway was a very conscientious writer. The present article analyses the different senses of truth that govern his work and influence his aesthetics —which include his «principle of the iceberg»— and it also discusses the essence of what «getting the words right» consisted of in the case of the American writer: economy, simplicity, and an effort to write poetry into prose. **Keywords:** Ernest Hemingway, truth, simplicity, iceberg, poetry, prose.

*There is much more behind Hemingway's form
than people know*

—James Joyce—

*...it is poetry written into prose
and it is the hardest of all things to do*

—Ernest Hemingway—

En 1922, cuatro años antes de la publicación de *The Sun Also Rises*¹ —la novela por la que se le empezaría a considerar uno de los mejores escritores del momento—, Hemingway definió los principios que sustentarían su producción literaria y modelarían su inconfundible estilo narrativo²; seis años después de la publicación de SAR, *Death in the Afternoon*³ recoge reflexiones del autor sobre su modo de escribir. En *A Moveable Feast*⁴ —obra autobiográfica póstu-

ma—, Hemingway habla de sus comienzos como escritor, a principios de los años veinte:

Trabajaba siempre hasta que escribía algo, y solo lo dejaba cuando sabía qué iba a suceder después. De este modo me aseguraba de que al día siguiente podría continuar. Pero a veces, cuando empezaba un nuevo relato y no conseguía avanzar, me sentaba frente al fuego, apretaba peladuras de naranja junto a la llama y observaba el

1. Las traducciones españolas titularon esta novela *Fiesta*, que fue el título que se le dio cuando se publicó en el Reino Unido. En adelante me referiré a ella como SAR.

2. Vid. Baker 1969: 84.

3. En español, *Muerte en la tarde*. En adelante, citada como *DIA*.

4. En español, *París era una fiesta*.

chisporroteo azul. Me levantaba y, mientras contemplaba los tejados de París, pensaba: «No te preocupes. Siempre has escrito antes, y escribirás ahora. Todo lo que tienes que hacer es escribir una frase verdadera. Escribe la frase más verdadera que sepas». Así que, finalmente, escribía una frase verdadera y continuaba a partir de ahí. Era fácil porque siempre había una frase verdadera que yo conocía o que había visto o escuchado a alguien. Si empezaba a escribir de un modo elaborado, o como cuando alguien presenta o introduce algo, me daba cuenta de que podía eliminar toda la parafernalia y el adorno y empezar con la primera frase declarativa verdadera y simple que había escrito (Hemingway 1964: 12)⁵

Los pilares del estilo de Hemingway son, por tanto, la verdad y la simplicidad: el escritor debe escribir sobre aquello que ha vivido y debe contarlo del modo más simple posible.

I. UNA FRASE VERDADERA Y SIMPLE

Cuando Hemingway dice que el escritor tiene que escribir frases verdaderas, está estableciendo de manera sucinta los principios éticos básicos que regirán su trabajo e influenciarán su estética. En la obra narrativa de Hemingway podemos distinguir tres sentidos diferentes de verdad. El primero es la verdad como adecuación experiencial: el escritor escribe sobre cosas que ha experimentado. En segundo lugar, hay una adecuación histórica en su obra, en tanto en cuanto incluye hechos históricos sin transformación ficcional: este tipo de adecuación hace que ciertas personas, lugares y sucesos de los textos de Hemingway sean fácilmente identificables. Por último, se da la verdad en el sentido de adecuación a la realidad, a pesar de la transformación de la misma —mediación estilística— que el escritor lleva a cabo mediante un cuidadoso proceso de selección.

1.1 Verdad como adecuación experiencial

Hemingway consideraba que un aspecto fundamental de la verdad literaria era la adecuación experiencial, es decir, la correspondencia entre lo que el escritor escribe y lo que conoce:

La escritura buena es escritura verdadera. Si uno se inventa una historia, será verdadera en la medida de la cantidad de conocimiento de la vida que tenga uno y de lo concienzudo que sea; de modo que, cuando se invente algo, sea todo lo verdadero que pueda ser. Si no conoce cómo piensa y actúa mucha gente, la suerte puede salvarle una temporada, o puede que escriba fantasía. Pero si sigue escribiendo de lo que no sabe, empezará a sentir que está falseando. Cuando uno falsea varias veces ya nunca más puede escribir de manera honrada (Hemingway 1935: 215)

En Hemingway, la ética y la estética están muy interrelacionadas. Como acabamos de ver, para él la «escritura buena» es «escritura verdadera», y si el escritor escribe continuamente de cosas que desconoce, al final ya no es capaz de escribir «de manera honrada». Para Hemingway, el escritor debe ser honrado, y honradez al escribir equivale a verdad: escribir sobre lo que uno ha experimentado y transmitir en la obra la propia visión de la vida. El escritor americano se esfuerza por escribir textos que reproduzcan su experiencia personal y sus sentimientos en el lector y que, como consecuencia, se de una adecuación a pesar de la transformación que la realidad sufre cuando se incorpora a la narración; es decir, el tercer sentido de verdad que he distinguido arriba.

Hemingway era ante todo un observador consumado, y tenía una especial capacidad para identificar los elementos clave que provocarían

5. Todas las citas del presente artículo están tomadas de los originales en inglés. La traducción al español es siempre mía.

más tarde un determinado sentimiento en el lector, cuando el escritor plasmara en la página su propia experiencia. Consideraba que observar continuamente es esencial en la tarea del escritor; el resultado es un cúmulo de experiencias a las que el escritor puede recurrir en su trabajo narrativo:

Si un escritor deja de observar, está acabado. Pero no tiene por qué observar conscientemente o pensar qué utilidad le dará a aquello. Quizás esto pueda darse al principio. Pero después, todo lo que ve va a la gran reserva de cosas que sabe o ha visto (Hemingway, en Plimpton 1963: 133)

Carlos Baker (1972: 48-74) analiza la técnica que Hemingway utiliza con el fin de recuperar para el lector lo que el novelista americano llamaba el «tal como fue» (citado en Baker 1972: 48). Para Hemingway, este objetivo define el ideal del escritor:

Todos los buenos libros se parecen en que son más verdaderos que si hubieran sucedido realmente, y cuando acabas de leer uno sientes que todo eso te ha pasado a ti y que todo te pertenece: lo bueno y lo malo, el gozo, el remordimiento y la pena, las personas y los lugares y el tiempo que hacía. Si eres capaz de darle eso a la gente, entonces eres escritor (Hemingway 1934: 184)

Baker considera que la expresión «tal como fue» es «una frase típicamente simple para expresar un concepto de extraordinaria complejidad» (Baker 1972: 48), que viene a ser, dicho de otro modo, el concepto de verdad literaria. Baker sostiene que, en la esencia de este concepto, operan tres instrumentos estéticos: el sentido de lugar, el sentido de hecho y el sentido de escena (ibíd.).

El sentido de lugar de que habla Baker es parte del más amplio aspecto de la verdad de Hemingway que hemos denominado «verdad como adecuación histórica».

1.2 Verdad como adecuación histórica

El sentido de lugar es esencial para la verdad

narrativa de Hemingway, quien consideraba que si uno no tenía geografía, se producía un vacío en el texto (Baker 1972: 49). Las obras de Hemingway no se desarrollan en tierras imaginarias, sino en sitios reales a los que se alude muchas veces por su nombre. Así, SAR, por ejemplo, tiene lugar en París, Bayona, Pamplona, Burguete, el río Irati, San Sebastián, Madrid... Lugares a lo que podemos ir, visitar y tocar; lugares que Hemingway describe con gran precisión y que le proporcionan el escenario en que se desarrolla su narrativa.

Este sentido de lugar no se da solo en las novelas. A menudo, los cuentos se sitúan en lugares cuyos nombres se refieren de manera explícita. En ocasiones, ni siquiera es necesario empezar a leer el cuento porque el sentido de lugar queda patente en el título, como en «The Snows of Kilimanjaro», «Up in Michigan» o «Wine of Wyoming». En otros casos, el lugar se nos revela al principio del relato, como sucede en la primera frase de «Hills Like White Elephants» (“The hills across the valley of the Ebro were long and white...”), un cuento en el que se nos dan muy pocas referencias reales. Y cuando no hay una mención directa del sitio, Hemingway introduce elementos que hacen referencia indirecta al lugar en que se está desarrollando la acción, por ejemplo en «A Clean Well-Lighted Place», donde se describe un *café* de Madrid en el que dos camareros españoles hablan entre ellos sobre un cliente anciano; los diálogos del texto inglés de Hemingway están salpicados de palabras clave en español, lo que contribuye a crear un sentido de lugar que le permite al lector saber que la acción tiene lugar en España, sin que se diga expresamente.

El compromiso de Hemingway con la verdad como adecuación histórica va más allá de la mera creación de un sentido de lugar, y le lleva a incorporar una serie de elementos —tales como la referencia explícita a circunstancias, personas y sucesos históricos— tomados de la realidad, sin ningún tipo de transformación ficcional; pero incluso en los casos en los que hay una cierta transformación, el escritor americano sigue siendo fiel a su principio de veracidad, de modo que,

con frecuencia, es posible identificar la realidad en que se basan los personajes, lugares, sucesos, etc., en la biografía del escritor.⁶

1.3 Verdad a pesar de la transformación: mediación estilística

Hemingway considera que el escritor tiene la posibilidad de comunicar al lector sus propias experiencias porque existe una base común de sentimientos y emociones. Dicho de otro modo, los seres humanos pueden tener sentimientos similares si se encuentran en circunstancias similares; y también comparten un modo similar de interpretar que hace posible que la lectura de un mismo texto dé lugar a emociones similares.

1.3.1 Sentido de hecho y sentido de escena

De los tres elementos estéticos —sentido de lugar, sentido de hecho y sentido de escena— que Baker (1972) distingue en la obra narrativa de Ernest Hemingway, los dos últimos implican una cierta transformación de la realidad en el texto. El sentido de hecho supone una selectiva presentación de la realidad que constituye una de las características más destacadas de la escritura de Hemingway:

La reflexión, tanto por parte del autor como de los personajes, se reduce al mínimo. Pero los hechos, hechos visibles, audibles o tangibles, hechos crudamente presentados, hechos sin parafernalia verbal que amortigüe la fuerza con que golpean, son la materia de la prosa de Hemingway (Baker 1972: 51-52)

El texto de Hemingway es principalmente una presentación de hechos; y la verdad de los hechos —«la fuerza con que golpean»— se

basa en la característica más propia del estilo de Hemingway: su simplicidad, la ausencia de «parafernalia verbal». Los textos de Hemingway han sido objeto de profundas interpretaciones alegóricas o simbólicas; pero si los analizamos, lo que encontramos son puros hechos.

El tercer instrumento estético que Baker identifica en el arte de escribir de Hemingway es el sentido de escena:

Para que se dé una fusión imaginativa del sentido de lugar y el sentido de hecho, y, si de esa fusión debe surgir vida dramática, se requiere un tercer elemento. Podemos llamarlo sentido de escena. Los lugares son menos que la geografía, los hechos permanecen inertes y descoordinados a no ser que la imaginación los recorra como una corriente revitalizadora que haga que el cuadro en su conjunto se mueva y acelere (Baker 1972: 52)

Este es «el verdadero arte de escribir» (Baker 1972: 54), porque el sentido de escena se consigue mediante una precisa selección léxica y una economía sintáctica que evita cualquier parafernalia verbal. Baker ilustra este punto mediante dos ejemplos. El primero es un pasaje tomado de SAR en el que se describe cómo el primer toro que mata Romero es sacado fuera de la plaza⁷. El sentido de escena se consigue mediante.

los siete verbos, los dos adverbios y los sintagmas adverbiales del final, que funden y coordinan los diversos hechos de lugar y cosa y los ponen en movimiento rápido [...] El modelo del pasaje citado es el de una tarea asumida, peleada y completada con suavidad: orden y éxito (Baker 1972: 53)

6. Este ha sido, precisamente, el objeto de las interesantes investigaciones llevadas a cabo por la profesora Miriam Mandel, de la Universidad de Tel Aviv (vid. Mandel 1995, 2001 y 2008).

7. They had hitched the mules to the dead bull and then the whips cracked, the men ran, and the mules, straining forward, their legs pushing, broke into a gallop, and the bull, one horn up, his head on its side, swept a swath smoothly across the sand and out the red gate (SAR 154)

Habían enganchado las mulas al toro muerto, entonces restallaron los látigos, y las mulas, haciendo fuerza hacia delante, empujando con las patas, emprendieron el galope, y el toro, con un cuerno hacia arriba, la cabeza apoyada en un lado, fue dejando un rastro liso sobre la arena hasta que salió por el portón rojo.

La segunda escena con la que Baker ilustra este punto está tomada de *DIA*, y refleja la cobardía de un torero que está intentando matar su toro⁸. El texto «está dispuesto para mostrar precisamente lo contrario: desorden total y fracaso total» (ibid.). El efecto se consigue mediante la disposición sintáctica y la selección léxica.

1.3.2 La disciplina de la doble percepción

La combinación de los tres sentidos —de lugar, de hecho y de escena— refleja la realidad con una enorme fuerza. En este modo de describir las realidades externas puede parecer que no hay sino una mera preocupación por lo externo; sin embargo, Hemingway perseguía objetivos más elevados. En una carta que le escribió a su padre en 1925, el escritor americano explica qué buscaba con ese modo de escribir:

Ya ves que en todos mis relatos intento transmitir la vida real; no simplemente describir la vida o analizarla, sino hacerla de verdad viva, de modo que, cuando uno lea algo que yo he escrito, experimente aquello realmente. Eso no puede hacerse si no se incluye también lo malo y lo feo, de la misma manera que incluimos lo bello. Porque, si todo es bello, uno no se lo cree. Las cosas no son así. La única forma de escribir del modo que yo quiero es mostrar las dos caras, las 3 dimensiones, y, si es posible, 4 (Hemingway 1925:153)

Las realidades externas descritas deben incidir de algún modo en las emociones internas para que el lector «experimente aquello realmente». En el primer capítulo de *DIA*, Hemingway habla de cómo procuraba conseguir eso al comienzo de su carrera como escritor:

La mayor dificultad era —aparte de saber con verdad lo que realmente sentías, más que lo que

se esperaba que sintieras y te habían enseñado a sentir— poner por escrito en acción lo que realmente había sucedido; qué cosas habían producido la emoción que uno había experimentado [...], lo real, la secuencia de movimiento y hecho que produjo la emoción y que sería igual de válida al cabo de un año, o de diez años o, con suerte y si uno lo expresaba con la suficiente pureza, siempre (*DIA*: 2)

La última parte de la cita es especialmente reveladora. Hemingway busca identificar en la experiencia «lo real, la secuencia de movimiento y hecho que produjo la emoción», porque eso es precisamente lo que da consistencia y validez a su expresión en palabras escritas; una validez que, «si uno lo expresaba con la suficiente pureza», podría ser para «siempre». Dicho de otro modo, el ideal de Hemingway es convertirse en un clásico —cosa que ya es—, es decir, escribir de tal manera que sus textos produzcan emociones de valor universal y que sean, por tanto, válidos siempre; como lo son versos escritos hace siglos que siguen emocionándonos, porque inciden en nuestros sentimientos en cuanto seres humanos, no en cuanto individuos circunscritos a unas coordenadas espacio-temporales. Y casi más interesante que su deseo de producir obras que puedan llamarse clásicas, es su visión sobre el modo de conseguirlo: expresar lo real «con la suficiente pureza».

Baker llama «disciplina de la doble percepción» (Baker 1972: 55) a ese intento de Hemingway de identificar las emociones y sus causas, y utiliza una expresión de T.S. Eliot para referirse a la causa externa de las emociones:

Este segundo tipo de cosas y circunstancias, consideradas en su relación con los complejos emocionales del primer tipo serían, precisamente,

8. [I]n your mind you see the phenomenon, sweating, white-faced and sick with fear, unable to look at the horn or go near it, a couple of swords on the ground, capes all around him, running in at an angle on the bull hoping the sword will strike a vital spot, cushions sailing down into the ring and the steers ready to come in (*DIA* 226)

Uno tiene en la cabeza al fenómeno sudando, con la cara blanca y muerto de miedo, incapaz de mirar al cuerno ni de acercarse a él, un par de estoques en el suelo, capas a su alrededor, entrándole al toro oblicuamente, con la esperanza de que el estoque encuentre un punto vital, almohadillas cayendo al ruedo y los cabestros preparados para entrar.

lo que T.S. Eliot llamaba «correlatos objetivos»⁹ (Baker 1972: 56)

La principal diferencia entre Eliot y Hemingway es que, con mucha frecuencia, los correlatos objetivos de Eliot son símbolos literarios y referencias intertextuales de gran complejidad. En el caso de Hemingway, los correlatos objetivos «no han de buscarse en literatura anterior ni en objetos de arte, sino en cosas que uno puede ver y conocer mediante experiencia directa del mundo» (Baker 1972: 56). Lo cual no quiere decir que Hemingway no recurriera a la intertextualidad. Por el contrario, tal y como explica Wagner-Martin, «durante los años veinte y treinta, especialmente, Ernest Hemingway fue pionero en lo que hoy se conoce como “intertextualidad”» (Wagner-Martin 2000: 173). No obstante, la intertextualidad de Hemingway se da normalmente entre líneas, solo llegan a detectarla especialistas y no afecta a la interpretación del lector medio. Esta característica de la narrativa de Hemingway hace que sea de más fácil interpretación y, por tanto, que llegue a una audiencia más amplia: tanto a los que son capaces de identificar la referencia velada como a los que solo comprenden la literalidad del texto.

Hasta aquí, hemos intentado entender cómo Hemingway capta el «tal como fue», condición necesaria para producir frases verdaderas. Como hemos visto, esto se puede explicar mediante su intento de alcanzar la doble percepción de las cosas, es decir, la identificación de las reacciones emocionales y de los elementos que causaron esas emociones. Y todo ello debe expresarse «con la suficiente pureza», si el escritor quiere producir un texto que sea válido siempre.

«Suficiente pureza» implica, en primer lugar, que el escritor debe prescindir de detalles superfluos, elementos que no contribuyan a la recreación de lo que sintió en realidad. En *DIA*,

Hemingway criticaba a aquellos escritores que incluyen en sus textos elementos no esenciales:

No importa lo buena que sea una expresión o una comparación, si [el escritor] la pone donde no es absolutamente necesaria e insustituible, está arruinando su obra por egoísmo. La prosa es arquitectura, no decoración de interiores, y el Barroco ya se acabó (*DIA*: 191)

Esta idea tiene relación con el «principio del iceberg» de Hemingway. El buen escritor conoce las cosas sobre las que escribe, pero no muestra todo lo que sabe; solo una parte aparece en la superficie, pero hay mucho más —incluida la intertextualidad que acabo de mencionar— que permanece debajo. Veamos con más detalle en qué consiste la teoría del iceberg de Hemingway.

1.3.3 El principio estilístico de Hemingway: la teoría del texto-iceberg

La primera vez que Hemingway mencionó este principio fue en *DIA* (192)¹⁰; años más tarde, volvería a hablar de este principio en la entrevista que le concedió a George Plimpton:

Siempre procuro seguir el principio del iceberg cuando escribo. Siete octavos del mismo están bajo el agua, por cada octavo que asoma. Todo lo que uno sabe lo puede eliminar, y eso no hace más que fortalecer el iceberg. Esa es la parte que no se ve. Si el escritor omite algo porque no lo sabe, se produce un agujero en la historia (Hemingway, en Plimpton 1963: 133)

El principio del iceberg es, por tanto, una forma de omisión, pero tiene diversos aspectos que deben considerarse. Maekawa (2001) analiza diferentes formas de omisión ampliamente utilizadas por los escritores, con el objetivo de

9. Eliot introdujo este concepto en 1919, en un ensayo titulado «Hamlet»:

El único modo de expresar la emoción en forma de arte es encontrar un «correlato objetivo»; dicho de otro modo, una serie de objetos, una situación, una cadena de sucesos que contengan la fórmula de esa particular emoción; de manera que, cuando se dan los hechos externos que deben conducir a una experiencia sensorial, esa emoción se evoca inmediatamente (Eliot 1919: 145).

10. La dignidad del movimiento de un iceberg se debe a que solo un octavo del mismo está sobre el agua. Un escritor que omite cosas porque las desconoce solo consigue crear huecos en lo que escribe (*DIA* 192)

identificar qué nuevo matiz aporta el iceberg de Hemingway al tradicional recurso de la omisión. En concreto, Maekawa trata tres técnicas de omisión: el «correlato objetivo» de Eliot, al que me he referido, la ironía, como un particular tipo de omisión, y la supresión de la experiencia personal del escritor. Hemingway recurre a estas tres técnicas, que no son algo nuevo inventado por él; y, sin embargo, el escritor americano sí tiene conciencia de haber aportado algo nuevo a la historia de la literatura con su principio del iceberg:

Cuando Hemingway se refería a su teoría del iceberg en *A Moveable Feast* como «mi nueva teoría» (75), percibimos un tono diferente en su voz, un toque de orgullo, euforia incluso, por su descubrimiento del método, o un sentimiento que llega a la satisfacción por su novedad en la historia de la literatura. Esta creencia está sustentada por las propias palabras de Hemingway en *Green Hills of Africa*¹¹: «Es mucho más difícil que la poesía. Es una prosa que nunca se ha escrito» (27). Así pues, debemos distinguir entre esta nueva teoría suya y otros métodos convencionales de omisión (Maekawa 2001: 41)

Maekawa distingue dos niveles de omisión en Hemingway. Por un lado, está aquello que el lector puede identificar fácilmente mediante implicaciones; por ejemplo, en *SAR*, el hecho de que Jake es impotente como consecuencia de una herida de guerra. Por otro lado, hay omisiones en las que «los lectores pueden tener dificultades para descubrir qué se está ocultando, aunque pueden notar que hay algo acechando bajo la superficie» (Maekawa 2001: 43); Maekawa pone el ejemplo del cuento «Big Two-Hearted River», en el que el asunto que acecha bajo la superficie es la guerra, que no se menciona.

El principio de Hemingway era una compleja presentación selectiva de la realidad que, de hecho, evita dar al lector un contexto explícito de interpretación, permitiendo así muchas posibles lecturas. Esta presentación selectiva de la reali-

dad es, quizás, una de las características más destacables del estilo de Hemingway; su capacidad de observación le permite recrear sentimientos en el texto mediante la inclusión de un reducido número de elementos clave; no es necesario reproducir el cuadro completo para que la experiencia del lector sea similar a la experiencia original. Se trata de la traslación a la literatura de la técnica utilizada por los pintores impresionistas, cuyas obras no son una pintura detallada de la realidad que representan. El novelista americano decía que había aprendido a escribir observando cuadros de Cézanne y de pintores impresionistas cuando vivía en París. En *A Moveable Feast*, Hemingway escribió sobre sus visitas a los museos a principios de los años veinte:

Iba [al Musée du Luxembourg] donde estaban los grandes cuadros, que ahora han sido trasladados al Louvre y al Jeu de Paume. Iba allí casi todos los días por los Cézannes y para ver los Manets y los Monets y al resto de impresionistas que había visto por primera vez en el Art Institute de Chicago. Estaba aprendiendo algo de la pintura de Cézanne que hacía que escribir frases simples y verdaderas fuera más que suficiente para conseguir que las historias tuvieran las dimensiones que yo quería darles. Estaba aprendiendo mucho de él, pero todavía no era capaz de expresarlo como para poder explicárselo a nadie. Y además era un secreto (Hemingway 1964: 12-13)

Parece que Hemingway reveló el secreto a Mary, su mujer: «Nadie conoce, ni entiende realmente, ni ha dicho nunca el secreto. El secreto es que es poesía escrita en prosa, y es, de todas las cosas, la más dura de hacer» (Hemingway, Mary Welsh 1976: 352).

Thomas Hermann compara a Cézanne y a Hemingway en su técnica de omisión, la cual deja al observador del cuadro o al lector un mayor margen de interpretación y conlleva, por tanto, una implicación personal más intensa:

11. La traducción al español se tituló *Verdes colinas de África*.

En la prosa de Hemingway el contexto se intensifica mediante el uso de palabras estrictamente denotativas que, libres de cualquiera de las connotaciones tradicionales, comparten una semejanza con las manchas de color de Cézanne y, mediante su relativa falta de significado, quedan abiertas a nuevas y diferentes interpretaciones. [...] Hemingway estaba convencido de que un autor puede omitir las cosas más importantes de su historia, siempre y cuando conozca suficientemente lo que está eliminando. De este modo, se está invitando a los lectores a rellenar la parte blanca que queda en el lienzo del relato (Hermann 1997: 142-143)

Además de centrarse en lo esencial —que es básicamente lo que se pretende con el principio del iceberg—, exponer las cosas «con la suficiente pureza» (DIA 2) se refiere también a la forma en que lo esencial es expresado. Es muy difícil trazar la línea que separa la forma del contenido; de hecho, centrarse en los elementos esenciales lleva, necesariamente, a la simplicidad en la forma de expresar las cosas. No obstante, trataré a continuación, de manera más específica, los aspectos formales del modo de escribir de Hemingway: la simplicidad de sus frases y la complejidad estructural que subyace.

2 LA COMPLEJIDAD DE LO SIMPLE

Por muy simple que la escritura de Hemingway pueda parecer a primera vista, la aparente simplicidad está sustentada por una llamativa complejidad a distintos niveles. Cuando Hemingway dice que «la prosa es arquitectura, no decoración de interiores» (DIA 191) y que es lo más duro de hacer, se refiere a que requiere un laborioso proceso de selección de elementos léxicos y una cuidadosa disposición sintáctica de los mismos en el texto. Hemingway era un escritor muy esforzado y riguroso. En la mencionada entrevista con Plimpton, le contó cuál era su rutina diaria cuando escribía. Empezaba por la mañana tem-

prano, reescribiendo lo que había escrito hasta el punto donde lo había dejado el día anterior¹². Solo dejaba de escribir cuando sabía qué iba a suceder a continuación y tenía, por tanto, con qué empezar a escribir al día siguiente. También le habló a Plimpton de su lucha por «poner bien las palabras», y le dijo que no recordaba cuándo había decidido ser escritor porque él siempre había querido ser escritor (Plimpton 1985: 122-124).

2.1 Poner bien las palabras

Baker sintetiza la esencia de lo que «poner bien las palabras» significaba en el caso del escritor norteamericano:

Hemingway siempre escribía despacio y revisaba cuidadosamente, cortando, omitiendo, sustituyendo, experimentando con la sintaxis para ver qué podía incluirse en una frase con la mayor economía de medios posible, quitando todas las palabras que pudieran quitarse (Baker 1972: 71-72)

Economía, simplicidad. Estas palabras definen el ideal de Hemingway en su esfuerzo por «poner bien las palabras», dar con las palabras precisas y colocarlas en el lugar preciso. Hemingway evita siempre las palabras superfluas y, si tiene que elegir, opta por la palabra más común y fácil de entender: «arquitectura, no decoración de interiores». Pero, como dice Terrence Doody, el estilo de Hemingway no es «simplemente simple» (Doody 1998: 103); aparte de haber «conseguido recuperar tan bien para nosotros (con expresión de Merleau-Ponty) “un contacto ingenuo con el mundo”» (Doody 1998: 105), los diferentes modos en que utiliza esa simplicidad de estilo buscan conseguir efectos concretos en el lector, buscan recrear el «tal como fue».

En el clásico análisis del estilo¹³ de Hemingway que en su día hizo Harry Levin, este identificaba la esencia de su simplicidad y varios ejemplos de

12. Reescribir era una parte esencial del trabajo de Hemingway. En la entrevista de Plimpton admitió que había reescrito la última página de *Farewell to Arms* (*Adiós a las armas*, en español) treinta y nueve veces (Plimpton 1985: 123).

13. Parece pertinente señalar que, siguiendo a Finch, considero que el estilo es «una selección hecha a partir de una serie de posibilidades sintácticas y léxicas, en función del objetivo de la comunicación» (Finch 2000: 189).

cómo el escritor utiliza el lenguaje:

No es necesario contar las palabras para darse cuenta de que su léxico literario —exceptuando extranjerismos y términos técnicos— se compone de un número relativamente pequeño de palabras, que son más bien cortas. La consecuencia, evidentemente, es que las palabras han de usarse con profusión. Además, la sintaxis es informal hasta alcanzar una fluidez que se deriva de la simplificación del ya simple sistema gramatical de la lengua inglesa (Levin 1985: 74)

Podemos decir, por tanto, que la simplicidad de Hemingway se basa en el uso repetido de un número reducido de palabras y en una sintaxis simplificada, y a veces distorsionada. Levin continúa enumerando y ejemplificando «la restringida elección de adjetivos», los verbos, que no son «ni numerosos, ni variados, ni enfáticos», el predominio del «verbo *to be*» y «una tendencia a inmovilizar los verbos transformándolos en gerundios» (Levin 1985: 76). Pero el elemento central de la prosa de Hemingway es el sustantivo:

Hemingway pone el énfasis en los sustantivos porque, de entre todos los elementos del lenguaje, ellos son los que están más cercanos a las cosas. Al ensartarlos mediante conjunciones, se acerca a lo que se produce en el flujo de la experiencia. Para él [...] la palabra clave es la conjunción *and*, con su renovable promesa de continuidad, a la que añade variedad en ocasiones mediante *then* y *so*. El esquema retórico es el polisíndeton: un término muy largo para designar el hábito, simple e infantil, de unir una frase detrás de otra. El sujeto, cuando no se sobreentiende, simplemente nos pone en contacto con el predicado: la serie de objetos que Hemingway quiere señalar (Levin 1985: 77)

En el capítulo veinte de *DIA* podemos leer uno de los más paradigmáticos ejemplos de la prosa de Hemingway —y probablemente uno

de los pasajes más bellos que se han escrito sobre Navarra—, con el sustantivo como elemento central¹⁴:

[I]f I could [...] make clouds come fast in shadows moving over wheat and the small, careful stepping horses; the smell of olive oil; the feel of leather; rope soled shoes; the loops of twisted garlics; earthen pots; saddle bags carried across the shoulder; wine skins; the pitchforks made of natural wood (the tines were branches); the early morning smells; the cold mountain nights and long hot days of summer, with always trees and shade under the trees, then you would have a little of Navarra. But it's not in this book (*DIA* 275)

Si pudiera [...] hacer a las nubes pasar deprisa con sus sombras moviéndose sobre el trigo y los pequeños caballos de paso cuidadoso; el olor del aceite de oliva; el tacto del cuero; zapatillas de suela de esparto; las ristras de ajos; cazuelas de barro; alforjas cargadas al hombro; botas de vino; las horcas hechas de madera natural (las puntas eran ramas); los olores de mañana temprano; las frías noches de montaña y largos días de calor del verano, siempre con árboles y sombra bajo los árboles, entonces tendrían un poco de Navarra. Pero no está en este libro

En realidad, el párrafo es mucho más largo y comienza con una serie de veladas referencias a sucesos que tuvieron lugar en Navarra y que Hemingway conocía bien (vid. Mandel 2001). Me he limitado a citar la parte en la que el texto se construye más claramente alrededor del sustantivo; se trata de una lista de correlatos objetivos cuidadosamente elaborada y presentada sin ningún tipo de adorno ni valoración personal. No es más que una lista de cosas. El genio aquí reside en la selección y en su minimalista presentación; el logro consiste en haber conseguido dibujar el cuadro de una región mediante una lista de cosas que produjeron una especial emoción. Las personas que conocen Navarra y los lugares

14. El capítulo veinte de *DIA* comienza así: «Si pudiera hacer de esto un auténtico libro, habría estado todo en él» (*DIA* 270). A continuación empieza a enumerar todas las cosas que habrían estado en el texto si él «pudiera hacer un auténtico libro».

que Hemingway menciona en el último capítulo de *DIA* pueden percibir hasta qué punto es acertada esa selección de elementos.

2.2 Poesía escrita en prosa

Otro aspecto muy importante de la prosa de Hemingway es aquel al que se refiere en uno de los dos epígrafes que abren este artículo («poesía escrita en prosa»), porque el ritmo de la prosa juega un papel fundamental en la percepción que el lector tiene del texto. En el siguiente pasaje, tomado de SAR, por ejemplo, está muy claro cómo el ritmo de las frases reproduce el sonido de los tambores, el ritmo de la música y el ruido de la fiesta:

The fiesta was really started. It kept up day and night for seven days. The dancing kept up, the drinking kept up, the noise went on (SAR 142)

La fiesta había empezado de verdad. Y así siguió día y noche, siete días, sin parar. Se siguió bailando, se siguió bebiendo y el ruido continuó

La distribución rítmica de sílabas acentuadas y no acentuadas viene facilitada por el predominio de palabras monosílabas (en la segunda y tercera frases, dieciocho palabras de un total de veintiuna son monosílabas), la repetición, tres veces, del mismo esquema sintáctico (*the* + sustantivo + verbo + preposición) y la repetición, tres veces, del mismo verbo con preposición (*keep up*), el cual sirve de nexo entre la segunda y tercera frases.

El capítulo veinte de *DIA* es también paradigmático por lo que respecta a la técnica de la «poesía escrita en prosa». En el año 1999 —centenario del nacimiento de Hemingway—, el poeta caribeño, dramaturgo y premio nobel de literatura Derek Walcott hizo las delicias del auditorio al recitar parte del pasaje del capítulo veinte de *DIA* al que me he referido. En aquella ocasión, el poeta dijo:

Este pasaje, o todo ese texto al final de *Death in the Afternoon*, es fenomenal en el sentido de que consigue un ritmo de pentámetro sin ser verso [...], escrito con la intención de funcionar como prosa. Pero lo que se logra es asombroso, y el logro de ese pasaje es para mí superior a cualquier cosa en poesía, incluyendo a Pound, incluyendo a Eliot, incluyendo a Auden (Paul 1999)¹⁵

Al año siguiente, en enero del 2000, Walcott fue el conferenciante invitado del congreso IXth International Hemingway Conference que tuvo lugar en Bimini, Las Bahamas. Su conferencia fue una loa en la que dijo que

el tema que trata Hemingway se convierte en epifanías, condensaciones, cristalizaciones de una experiencia que posee el instinto de comprensión que existe en la poesía lírica, no idealizada por el lenguaje, sino hecha lo más real posible, y los dos instintos son iguales: mezclan su responsabilidad moral con su responsabilidad estética, para contar las cosas con verdad. El «con verdad» es aquello de Keats de que «la belleza es verdad y la verdad, belleza», incluso en la humilde realidad de la experiencia (Walcott 2000: 10)

Las palabras de Walcott sintetizan en cierto modo lo tratado en este artículo sobre las frases simples y verdaderas de Hemingway. Se trata de un doble compromiso con la verdad y la belleza; una belleza que Hemingway encuentra en «la humilde realidad de la experiencia», la cual presenta con la «comprensión [de] la poesía lírica». Derek Walcott concluyó su conferencia recitando parte del capítulo veinte de *DIA*.

Hay más testimonios de poetas que constatan el lirismo de la prosa de Hemingway. Por ejemplo, en una carta a José Rodríguez Feo fechada el 26 de noviembre de 1945, el poeta modernista norteamericano Wallace Stevens escribía: «No hay más que leer unas pocas páginas de Hemingway para darse uno cuenta de que se trata de un poeta» (Stevens 1945: 520). En la misma línea, en una carta fechada el 2

15. Tomado de la transcripción de Steve Paul, periodista del *Kansas City Star*; esta conferencia no está publicada.

de julio de 1942 y dirigida a Henry Church, Stevens dice: «La mayoría de la gente no piensa que Hemingway sea un poeta, pero es evidente que lo es, y yo diría —es mi impresión— que es uno de los poetas vivos más relevantes, por lo que respecta al tema de la EXTRAORDINARIA REALIDAD» (Stevens 1945: 411-412; mayúsculas como en el original). Y en una carta fechada el 16 de mayo de 1945 y dirigida a Leonard C. van Geysel, podemos leer: «Alguien me dijo el otro día que Ernest Hemingway estaba escribiendo poesía. Creo que, muy probablemente, va a escribir un tipo de poesía en la que la conciencia de la realidad producirá un efecto extraordinario» (Stevens 1945: 500).

No debemos olvidar que el primer libro de Hemingway, *Three Stories and Ten Poems*, publicado en París en 1923, estaba formado por poesía y tres cuentos de gran calidad: «Up in Michigan», «My Old Man» y «Out of Season».

Baker nos cuenta que en las conversaciones que Hemingway mantuvo con el editor Robert McAlmon, «era obvio que Ernest se consideraba un poeta» (Baker 1969: 111). Finalmente, las conversaciones tuvieron como resultado la inclusión de poesía en el primer libro de Hemingway. Aunque Hemingway no volvió a publicar poesía¹⁶, es indudable que sus incursiones en el campo poético marcaron, como hemos visto, su posterior producción literaria.

El estilo de Hemingway puede describirse con solo tres palabras: verdad, simplicidad, lirismo. Verdad como adecuación experiencial e histórica; verdad a pesar de la transformación. Simplicidad que busca transmitir la experiencia «con la suficiente pureza», esforzándose por incluir en el texto solo aquello que es «absolutamente necesari[o] e insustituible» (DIA 191). Y la poesía emerge de la determinación del escritor de «poner bien las palabras». ■

BIBLIOGRAFÍA

♦ Baker, Carlos (1969): *Ernest Hemingway. A Life Story*, Nueva York, Charles Scribner's Sons.

——— (1972): *Hemingway. The Writer as Artist*, Princeton, Princeton University Press. 4ª edición.

———, ed. (1981): *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*, Nueva York, Scribner's.

♦ Doody, Terrence (1974): "Hemingway's Style and Jake's Narration", en Linda Wagner-Martin (ed.), *Hemingway: Seven Decades of Criticism*, págs. 103-117, East Lansing, Michigan State University Press. 1998.

♦ Eliot, T. S. (1919): "Hamlet", en T. S. Eliot (ed.), *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber Limited. 1951

♦ Finch, Geoffrey (2000): *Linguistic Terms and Concepts*, Nueva York, St. Martin's Press.

♦ Gerogiannis, Nicholas, ed. (1992): *Ernest Hemingway. Complete Poems*, Lincoln y Londres, University of Nebraska Press.

♦ Hemingway, Ernest (1925): "Letter to Dr. C. E. Hemingway", en Carlos Baker (ed.), *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*, pag. 153, Nueva York, Scribner's. 1981.

——— (1926): *The Sun Also Rises*, Nueva York, Scribner. Edición de 1996.

——— (1932): *Death in the Afternoon*, Nueva York, Charles Scribner's Sons.

——— (1934): "Old Newsmen Writes: A Letter from Cuba", en William White (ed.), *By-Line: Ernest Hemingway*, pag. 184, Nueva York, Simon & Schuster. 1998.

——— (1935): "Monologue to the Maestro: A High Seas Letter", en William White (ed.), *By-Line: Ernest Hemingway*, pag. 213-220, Nueva York, Simon & Schuster. 1998.

——— (1964): *A Moveable Feast*, Londres, Arrow Books Limited. 1996.

♦ Hemingway, Mary Welsh (1976): *How It Was*, Nueva York, Alfred Knopf.

♦ Hermann, Thomas (1997): *Quite a Little About Painters. Art and Artists in Hemingway's Life and Work*, Tubinga, Basel-Francke.

♦ Levin, Harry (1957): "Observations on the Style of Ernest Hemingway", en Harold Bloom (ed.), *Ernest Hemingway*, págs. 63-84, Nueva York, Chelsea House. 1985.

♦ Maekawa, Toshihiro (2001): "Hemingway's Iceberg Theory", en *North Dakota Quarterly* 68.2&3, págs. 37-48.

♦ Mandel, Miriam (1995): *Reading Hemingway: The Facts in the Fictions*, Metuchen, NJ y Londres, The Scarecrow Press, Inc.

——— (2001): *Hemingway's Death in the Afternoon: The Complete Annotations*, Metuchen, NJ y Londres, The Scarecrow Press, Inc.

——— (2008): *Hemingway's The Dangerous Summer. The Complete Annotations*, Lanham (Maryland), Toronto y Plymouth (Reino Unido), The Scarecrow Press, Inc.

♦ Plimpton, George (1963): "An Interview with Ernest Hemingway", en Harold Bloom (ed.), *Ernest Hemingway*, págs. 119-136, Nueva York, Chelsea House. 1985.

♦ Stevens, Wallace (1945): "Letter to José Rodríguez Feo", en Holly Stevens (ed.), *Letters of Wallace Stevens*, pag. 520, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.

♦ Wagner-Martin, Linda (2000): "The Intertextual Hemingway", en Linda Wagner-Martin (ed.), *A Historical Guide to Ernest Hemingway*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press.

♦ Walcott, Derek (2000): "Hemingway Now", en *North Dakota Quarterly* 68.2&3, págs. 5-13.

16. La poesía completa de Ernest Hemingway ha sido, no obstante, editada por Gerogiannis (1992).