

## CONCRECIÓN Y ESTOICISMO EN LA OBRA DE HEMINGWAY

por DIETER WELLERSHOFF

Consideremos a fondo nuestra situación humana, pues nos encontramos siempre en situaciones. Las situaciones cambian, ocasiones surgen. Si no son aprovechadas, no vuelven. En el cambio de la situación puedo intervenir yo mismo. Mas hay situaciones que se mantienen en su esencia aunque su apariencia del momento adquiera otra fisonomía y su poder abrumador se presente velado: debo morir, debo sufrir, debo luchar, estoy en manos de lo azaroso, me veo ineludiblemente preso en la maraña de la culpa. A estas situaciones fundamentales de nuestra existencia les llamamos situaciones.límites. Quiere decirse que son situaciones a las que no podemos sobreponernos, que no podemos cambiar.

La conciencia de estas situaciones.límites, es, tras el asombro y la duda, el más hondo origen de la filosofía. En la mera existencia las esquivamos a menudo cerrando los ojos y viviendo como si no existieran. Olvidamos que debemos morir, olvidamos nuestra culpa y que el azar nos tiene en sus manos. Sólo nos ocupamos entonces de las situaciones concretas que gobernamos a nuestro favor y frente a las que reaccionamos por el plan y la acción en el mundo, impulsados por los intereses de nuestra existencia.

Ahora bien, frente a las situaciones.límites reaccionamos, si nos las velamos, si realmente las concebimos, con la desesperación y con la recuperación: llegamos a ser nosotros mismos en una metamorfosis de nuestra conciencia del ser.

KARL JASPERS.

En julio de 1918, poco antes de cumplir los diecinueve años, Ernest Hemingway fue gravemente herido. Hasta este momento estaba convencido de que no moriría nunca. Este golpe ígneo, "como si de un tirón se hubiera abierto la puerta de un alto horno", destruyó el sentimiento de seguridad y superioridad. En las cartas a sus padres publicadas en el periódico de la región, hace aún ridículos alardes de fanfarronería, ciertamente. "No pretendo —dice— que fuera el infierno, pues se ha convertido en algo distinto desde los tiempos del general Sherman, pero hubo unas ocho ocasiones en que hubiese preferido que fuese el infierno mismo que una sola en que hubiera padecido menos terrible que la fase de la guerra por que acabo de pasar". Ahora bien, estas jactancias y heroicas actitudes nada tienen que ver ya con su verdadero estado. En realidad estaba conturbado, padecía

N. de la R. El trabajo de Wellershoff sobre la obra de Hemingway es una fina y moderna exégesis de su significación estética y su transcendencia metafísica en la línea de Sartre y Beckett y como su antecedente literario. Reproducimos las partes esenciales del estudio de Wellershoff, y por su afinidad en el campo de visión del existencialismo, anteponeamos unas líneas de Karl Jaspers que, en cierto modo, son como un resumen de su filosofía.

un absoluto trastorno. Durante mucho tiempo sufrió de insomnios crueles, de ataques de angustia y alucinaciones en las que veía siempre el lugar donde fue herido. La huella de este espanto se evidencia en toda su obra. En su novela de 1950 "Allende el río y a la sombra del bosque" el viejo coronel Cantwell vuelve a la orilla del río, busca el sitio y —curioso rito atávico— allí, en cuclillas, encuentra alivio.

El haber sido herido gravemente y el suicidio de su padre después fueron choques emocionales a los que Hemingway sólo por recurso a una tenacísima voluntad de afirmación podría sobreponerse. Había pasado por la humillación del pánico terror a la muerte, de los nervios deshechos, del dominio de sí mismo perdido. ¡Tremenda derrota por ventura! Había que erguirse de nuevo, liquidar esta experiencia. La objetividad y la exactitud del estilo a que aspiraba sólo podrían alcanzarse si lograba disciplinar sus energías para resistir la brutal realidad de su vida. Y por eso escribió y eso fue justamente lo que practicó al escribir. Esta práctica, este aprendizaje, y la valerosa aproximación a la bárbara realidad de la muerte, fueron la misma cosa para él. En "Muerte en la tarde" (Death in the afternoon) se dice: "Intenté aprender a escribir empezando con las cosas más simples, y una de las cosas más simples y la más fundamental es la muerte violenta". Aún añade: "Había leído muchos libros en los que el autor, cuando quería brindarnos un concepto de la muerte, sólo algo vago, difuso, le salía, y llegué a la conclusión de que ocurría esto, o bien porque el autor nunca la había visto cara a cara, o bien porque en el momento cerró los ojos del cuerpo o del espíritu". ¡El quería mirarla! Se lo impuso como un deber. "Y fue así como me trasladé a España, para ver las corridas de toros e intentar escribir sobre ellas para mí mismo. Pensaba que serían simples y bárbaras y crueles y que no me gustarían, pero que presenciaria un suceso de contorno preciso que me daría la intuición de la vida y la muerte que acaparaba mi actividad". Encontró el proceso de firme contorno, pero descubrió que la corrida no era algo simple, sino un complicado rito, altamente estilizado, de aproximación a la muerte. Durante cinco años le estudió antes de decidirse a escribir un libro sobre él. Encontró en España algo que era justamente lo contrario de lo que la conciencia norteamericana quería ser. Era ésta una cultura que procuraba desplazar a la muerte, mientras la cultura española la integraba, la situaba, bien visible, en el ápice de una fiesta ritual.

El contraste evidencia que algo falta, que algo está ausente y con ello explica la especial situación de los héroes de Hemingway. Carecen de un asidero cultural exterior que apunte y sostenga su arrojito. Deben atenerse a sí mismo. La muerte les sale al encuentro como un hecho desnudo al margen de todas las conexiones sensatas tradicionales.

Trae consigo la soledad, la desolación, pues es absurda. Destruye todas las arrogantes generalidades. Sólo lo concreto sigue siendo real. Son elocuentes aquí los pensamientos del teniente Henry, protagonista de la novela "En un país extraño". Había sido herido ya y estaba de nuevo en el frente y cuando un italiano dice "lo que este verano ha ocurrido no puede haber sido en vano" queda mudo de puro asombro.

"No dije nada. Me desconcertaban siempre palabras como sagrado, glorioso, sacrificio, y la expresión en vano. Las habíamos oído algunas veces bajo la lluvia, casi inaudibles, de modo que sólo las dichas con más fuerza llegaban a nosotros, y las habíamos leído en las proclamas que se fijaban sobre otras proclamas en postes y muros una y otra vez y yo nada de sagrado había visto y las cosas gloriosas carecían de gloria y los sacrificios cruentos eran como mataderos de Chicago, donde, en vez de aprovechar la carne, se la enterraba. Había muchas palabras que no se podían ya escuchar y finalmente sólo conservaban dignidad los nombres locales. Lo mismo ocurría con ciertas cifras y con ciertos datos, al punto de que podía decirse que sólo ellos tenían alguna significación. Las palabras abstractas como gloria, honor, valor o sagrado, parecían obscenas junto a los nombres concretos de las aldeas o los números de las calles, junto a los nombres de los ríos, los datos o los números de los regimientos".

"... Así podrían hablar también las figuras de "Fiesta". También su horizonte vital se contrae y reduce a lo próximo y concreto. Las cosas son despojadas de toda conexión de sentido y surgen como pura factualidad. Están ahí, pero no significan nada, yuxtapuestas con peculiar indiferencia. Es ya la experiencia de lo absurdo de la existencia que se convertirá en tema cardinal para Camus y Sartre. En Hemingway es inexpresable aún y se le reconoce en lo penetrante de lo factual que se impone sin decir nada, que se muestra, pues, en su banalidad. Pero falta la conciencia de la extrañeza de todo lo real, el horror ante la honda incomprendibilidad con que están ahí todas las cosas y al mismo tiempo se nos sustraen. Las figuras de Hemingway no son todavía como el Roquentin de Sartre que despierta en aquel lugar extrañísimo donde todo lo existente aparece como exuberancia sin fundamento, sin sentido, de la nada.

Ahora bien, su concretismo nos lleva hasta el umbral mismo de esta experiencia. Cuando Hemingway describe el paseo de dos hombres por el París nocturno y da los nombres de todas las calles por donde pasan, no olvida ninguna de las copas que beben, informándonos con toda exactitud sobre lo que pagan, sobre la propina que dan y el cambio que les devuelven, o cuando les hace comprar equipo de pesca y menciona la circunstancia de que la tienda se encuentra encima de una mercería, de que el vendedor no está y hay que esperar hasta que llega y enumera en menudo lo que compran... con semejante

realismo de los detalles se produce la impresión de que, en su mayor parte, la vida consta de actos inanes y de cosas inanes el mundo. Precisamente son anotadas objetividades contingentes, que en modo alguno son características y no dicen otra cosa que son las del caso. Hemingway sobrepuja a todo el realismo anterior al renunciar, como a algo de un artificio ya insostenible, en el que no puede creerse, toda diferencia entre detalles esenciales e inesenciales, considerando de idéntico valor todo lo que existe y acaece. Adquiere así lo banal esa penetración que puede producir en el lector la sensación de que todos esos detalles que nada dicen son superfluos. Semejante reacción es al mismo tiempo inadecuada y acertada: inadecuada en cuanto supone que el autor debe o puede tener aún una perspectiva selectiva, certera en cuanto concibe lo meramente factual como la nada. Esto será más tarde radicalizado en la primera novela de Sartre "La náusea" (1938). De lo superfluo de lo factual se ha hecho aquí un acoso excesivo de lo existente. Cuando existe está ahí sin motivo y es al mismo tiempo un exceso. Es una proliferación extraña, inconcebible como la nudosa raíz del árbol de Roquentin, el narrador de su yo, percibe ya sólo como una masa ruda y medrosa, ante la que reacciona con pánico y náusea.

"...Pensar y rezar es algo inútil. No hay ya la posibilidad de librarse de la presión que ejerce el lastre de lo factual asiéndolo con la red de una figura de sentido general. En lo general no hay ya asidero: habrá que buscar algo firme en uno mismo. La réplica de Hemingway a esta situación es el estoicismo.

"...El estoicismo es una forma del aguante. Presupone, pues, que la realidad sea percibida como un lastre. No aparece como un objeto disponible, moldeable, de la propia actividad, sino como una prepotencia que hay que reconocer y a cuyo poder, al fin, se sucumbe. El estoicismo trastrueca esta conciencia de inferioridad en fortaleza interior al renunciar a la ilusión de que el mundo podría y debería ser distinto de como es. Borra la distancia polémica, la tendencia a transcender. Se está en medio del mundo y de él no se sale. Sólo se tratará ya de aceptarlo en buena forma, dominarse y proceder con pericia. El estoicismo se combina con el pragmatismo allanando el camino a una conducta puramente práctica. Esto se acerca ya a un nuevo acuerdo con el mundo. Surge del trato práctico con él, pues la objetividad es ya, en sí misma, un reconocimiento del objeto.

La más vehemente forma de encararle es, para Hemingway, la lucha, no la lucha por una idea destinada a producir cambios en el mundo, sino la lucha como un encuentro en apasionada objetividad que no niega al adversario y le reconoce.

Cuando en "El viejo y el mar", el maestro pescador Santiago obliga a emerger de la profundidad al gigantesco pez tras horas de esfuerzo,

le lleva hasta su lancha, donde, herido de muerte al fin por el arpón, "muestra todo su poder y belleza" en un brinco de agonía, las distintas fases de la lucha son fases de un reconocimiento dramático generador de amor fraterno y reverencia ante el adversario. Con la fábula de esta pesca Hemingway crea una imagen de su propia lucha con la realidad.

"... Ahora bien, en lo cotidiano, que constituye un lastre inespecífico y no ofrece resistencia, la actitud estoica sólo puede ser practicada como feble "understatement", como negligente negación de la propia importancia. La clique tiene sus ritos de acción con los que teje en el vacío que insiste siempre en abrirse ante ella. Quien a ella quiere pertenecer debe callar lo que le apremia. El canon del *understatement* intensifica la fría indiferencia del mundo.

Son elocuentes los diálogos en los que nada se alega, en los que ningún pensamiento se percibe. Lo que anda entre bastidores es apenas perceptible entre líneas pero el lenguaje no lo asimila ya. Se reseca en réplicas de fórmula en la jerga de la clique. La debilidad de pensamiento consume el lenguaje. Lo que aún puede decirse del mundo sigue el modelo de la frase de Gertrude Stein, la amiga de Hemingway: "A rose is a rose is a roce is a roce". Esto significa acercarse a la mudez. O bien el lenguaje recae sobre sí mismo y avanza por propio impulso indefinidamente. Es lo que más tarde ha practicado Beckett en sus monólogos. Este seguir perorando indefinidamente se anuncia ya en los diálogos de Hemingway. No conducen a nada, por lo que pueden terminar en cualquier momento, mas nunca necesariamente.

En "Fiesta" descubre Hemingway que la vida, que no puede ser interpretada ya como símil de una figura general de sentido, sino sólo ya como factualidad concreta, evidencia la misma falta de estructura. Avanza, prosigue, no conduce a nada y cesa en cualquier momento. Al final de "Fiesta" se sabe que las cosas continuarán lo mismo siempre con Jake Barnes y Brett. ¿Por qué se interrumpe aquí la novela? Más sorprendente aún es el final de "En un país extraño". Cuando el teniente Henry y Catherine están al fin salvados muere de parto Catherine. Una casualidad que debe demostrar la absurda crueldad de la existencia. ¿Pero no es esta improbable casualidad, esta cita a la muerte, el mismo enmudecer que en "Fiesta"? Al final de ambas novelas el literato Hemingway tiene puestos los ojos en el desierto de lo banal. Presente que este espacio, despojado de fronteras, significa la disolución de toda forma. Otros se arriesgarían después a adentrarse ahí. Hemingway se detiene y cita a la muerte. En Beckett, más tarde, la muerte se rezagará sin fin, abandonando a la nada las figuras. Hemingway llama a la muerte como defensa contra la disolución de la forma, como frontera donde aún se logra la figura estilizada del héroe.