

**MEMORIAS DE UNA GENERACIÓN NO PERDIDA:
JOHN DOS PASSOS, SCOTT FITZGERALD,
ERNEST HEMINGWAY, M^a TERESA LEÓN**

Beatriz Penas Ibáñez

Universidad de Zaragoza

RESUMEN: El presente artículo subraya la doble vertiente, ética y estética, de la aportación de Hemingway a la literatura y para ello se valorará su figura y su obra desde la perspectiva que nos han dejado las memorias de otros miembros de su generación. Estos libros de memorias aportan una visión de la intrahistoria del grupo desde una perspectiva humanizada y única. Los escritos autobiográficos de Ernest Hemingway, M^a Teresa León, Scott Fitzgerald y John Dos Passos ayudan a comprender las contradicciones, la inestabilidad y la ansiedad provocadas por la rápida sucesión de cambios revolucionarios en la política, en el campo de las ideas, y en el de las costumbres cotidianas, que caracterizaron dos décadas contrapuestas –la década del Jazz y la década de la Gran Depresión. También ayudan a comprender los cambios en el contexto y en la forma de elaborar textos literarios en las décadas posteriores.

ABSTRACT: The present article deals with both the ethic and the aesthetic value of Hemingway's contribution to world literature, it contemplates this contribution from the perspective of writers that belonged to Hemingway's generation. The autobiographical writings of Ernest Hemingway, M^a Teresa León, Scott Fitzgerald and John Dos Passos cast light on the contradictions, instability and anxiety caused by the quick succession of changes leading from the Jazz decade to the years of the Great Depression. The revolutionary changes in politics, ideology and everyday life underwent through the Twenties and Thirties and WWII built a new context for a renewed late modern kind of literature.

PALABRAS CLAVE: Modernismo, postmodernismo, memorias, Hemingway, Generación Perdida, M^a Teresa León.

KEYWORDS: Modernism, postmodernism, memoirs, Hemingway, The Lost Generation, M^a Teresa León.

1. Introducción

Ernest Hemingway (1899-1961) es un clásico de la literatura del siglo XX cuya obra se ha traducido a las principales lenguas del mundo. Su estilo como escritor ha marcado a varias generaciones de escritores y periodistas. Sus temas, desde la publicación de su primera novela *Fiesta* (1926) y de su primera colección de relatos *In Our Time* (1923), han sido característicos. Tanto su persona como sus textos han merecido la atención continuada de la crítica. A lo largo de las últimas décadas se ha elaborado un corpus crítico muy influyente que ha contribuido a convertir a Hemingway en un icono cultural y a situar el conjunto de sus textos en lugar privilegiado dentro del canon literario occidental, específicamente en el ámbito de la literatura norteamericana.

Sin embargo buena parte de esta crítica ha podido contribuir a fijar una imagen estereotipada y negativa del autor y de su obra. No ha de olvidarse el caso de la crítica en español de la obra de Ernest Hemingway, ésta en gran parte surge de la lectura de textos traducidos en los que se pierde la voz llena de matices del autor, de sus narradores y de sus personajes. Los textos traducidos al español, con escasas excepciones, no hacen justicia a sus originales en inglés. Ello puede haber contribuido a la aparición de tópicos acerca del autor y de sus textos como, por ejemplo, ver a Hemingway como un autor que sólo da voz a personajes masculinos desde una perspectiva machista: el planeta Hemingway está poblado por cazadores, gánsteres, boxeadores, toreros, artistas borrachos, y veteranos de guerra. Se trata de una visión parcial que se ha venido aceptando de forma poco o nada cuestionada hasta convertirse en la ortodoxia crítica sobre el autor.

El tiempo y los cambios culturales e ideológicos que se han ido produciendo a lo largo del siglo XX han dado lugar a nuevas generaciones de lectores y a relecturas de los textos de Hemingway desde una nueva sensibilidad y una mayor apertura a temas que la crítica anterior no contemplaba. La crítica a partir de la década de los ochenta del pasado siglo hace visibles aspectos centrales de dichos textos que resultaban invisibles con anterioridad: por ejemplo, el peso que adquiere en ellos la exploración de diversos aspectos de la ideología de la dominación y de cómo esta se ejercita en los diversos ámbitos humanos: en el juego de roles sexuales y de género en la pareja heterosexual, en la formación de grandes imperios coloniales, en la dinámica de guerras y revoluciones, en la explotación del trabajo y la inmigración dentro del sistema capitalista americano, en la sujeción de las diferencias subculturales a la norma nacional que, en el caso de los Estados Unidos, se definía a partir de la ciudadanía blanca de habla inglesa. También se aprecia en los textos de Hemingway un tratamiento especial de las diversas formas en que la ideología de

la dominación afecta al individuo en el ámbito personal, sus personajes muestran la nueva posición descentrada del ser humano dentro de una ecología en la que naturaleza y cultura, animal y ser humano, dejan de ser opuestos.

Es necesario releer los textos de Ernest Hemingway desde el nuevo contexto y apreciar la diversidad de voces que conforman sus mundos de ficción. No hay muchos hombres blancos triunfadores que hagan suyo el sueño americano y sí muchos personajes perdedores, africanos y afroamericanos, indios marginados en su tierra nativa, pobres inmigrantes europeos y sudamericanos, adolescentes inadaptados, ancianos desesperanzados, y soldados veteranos que, desmovilizados tras diferentes guerras, se ven mal acogidos por la madre patria. Se trata en suma de una colección de personajes que incluye, como la vida misma, junto a figuras relativamente triunfadoras otras más tristes, hombres frágiles, traumatizados, marginales o fronterizos y mujeres que, como ellos, a veces son fuertes y otras no.

A partir especialmente de los ensayos de Scholes y Spilka en los 80, la crítica ha ido haciéndose poco a poco más sensible al hecho de que, aun siendo incuestionablemente un conjunto de textos estéticos de gran belleza y originalidad, los textos de Hemingway tienen una dimensión ética y política que no se puede obviar a la hora de explicar el valor de su obra.

El presente artículo pretende incidir en la doble vertiente, ética y estética, de la aportación de Hemingway a la literatura y para ello se valorará su figura y su obra desde la perspectiva que nos han dejado las memorias de otros miembros de su generación y coetáneos. Sus libros de memorias aportan una visión de la intrahistoria del grupo desde una perspectiva humanizada y única que hace, como diría Gasset, salvación del pasado. Los miembros de esta generación nacida a finales del siglo diecinueve fueron protagonistas de los sucesos acaecidos en las dos décadas comprendidas entre 1919 y 1939, es decir en el periodo de entreguerras que quedó enmarcado entre las dos grandes contiendas europeas del siglo XX. A partir de las memorias de cuatro testigos y actores de excepción – Ernest Hemingway, M^a Teresa León, Scott Fitzgerald y John Dos Passos – podemos comprender las contradicciones, la inestabilidad y la ansiedad provocadas por la rápida sucesión de cambios revolucionarios en la política, en el campo de las ideas, y en el de las costumbres cotidianas, que caracterizaron esas dos décadas contrapuestas: la década dorada del Jazz y los treinta, la época de la Gran Depresión.

Probablemente por esos mismos motivos, las décadas de 1920 y 1930 produjeron grandes frutos en el campo de las artes y de la ciencia. La creación artística y literaria se desarrolló dentro de presupuestos, formas de pensamiento y

principios estéticos de corte modernista a los que se dio impulso especialmente en los círculos vanguardistas de París y Viena. La mezcla cosmopolita que se dio en sus salones propició el contacto entre la élite cultural rusa allí exiliada tras la revolución y la élite intelectual anglo-norteamericana, que encontraba refugio intelectual en la vieja Europa. El contacto entre los miembros de estos grupos procedentes de las clases adineradas cultas refugiadas en París y Viena favoreció la aparición de círculos literarios, revistas y publicaciones en donde se elaboraron manifiestos literarios e intelectuales de élite opuestos, por definición, a las ideas totalitarias sobre el sujeto y las masas populares que guiaron la revolución rusa y la aparición de los fascismos.

En París se podían encontrar personajes tan dispares por sus ideas como Vladimir Nabokov y León Trotsky, emigrados de Rusia por razones opuestas, Nabokov, por los lazos que unían a su familia con la corte imperial y con la política liberal, y León Trotsky, por pensar la revolución desde posiciones que habían caído en desgracia con la cúpula leninista. Como hombres de la cultura, sus posiciones también fueron contrarias, mientras las propuestas literarias de Nabokov iban dirigidas a un lectorado culto, las ideas de Trotsky sobre el arte y la revolución promocionaban un tipo de literatura didáctica útil para la educación de masas. Las posturas encontradas de Nabokov y Trotsky sobre el arte pueden mostrar las bases de un debate sobre la función del arte y la literatura que se extendió también a los escritores europeos y americanos en estas décadas modernistas a través de los citados círculos. Este debate encontró eco especialmente dentro del grupo estadounidense de escritores denominado la generación perdida –“the lost generation”– en cuyo seno se reprodujo a pequeña escala el debate entre ‘estetas y realistas’ (según la terminología de John Dos Passos), que era un debate más amplio acerca de las formas y las funciones que debía desarrollar la narrativa de ficción o la literatura en general.

Se encuentra testimonio directo acerca de este debate especialmente en las memorias de John Dos Passos, y en los escritos autobiográficos de Scott Fitzgerald y Ernest Hemingway. Entre estos textos destacan *A Moveable Feast* (1964) de Hemingway, *The Crack Up* (1931) de Scott Fitzgerald y, finalmente, *The Best Times. An Informal Memoir* (1966) de Dos Passos. También es posible ofrecer una cuarta perspectiva, la de una escritora que admiraba el talento narrativo de Ernest Hemingway. Me refiero a María Teresa León y su libro *Memoria de la Melancolía* (1966). María Teresa León y Rafael Alberti conocieron a Hemingway en 1937. Pero fue ella, no su marido Alberti, la que nos ha dejado constancia del significado de aquel primer encuentro con Hemingway en Madrid y de otro, el último en 1960, ya en otro exilio, en la isla de Cuba. La perspectiva que María Teresa León aporta al debate es diferente y complementa la de los citados autores por ser ella mujer, no

pertenecer al grupo, no tener nacionalidad americana sino española, y por centrarse en la figura de Ernest Hemingway, autor con quien compartió ideas y experiencias durante la contienda civil española y, posteriormente, la cualidad de exiliada.

2. Memorias de la Generación Perdida

Se puede decir que la década de los veinte está asociada a una generación de jóvenes norteamericanos que participaron en la gran guerra europea y quedaron marcados por la violenta experiencia. Cuatro millones de jóvenes estuvieron en el frente europeo, de aquellos que sobrevivieron muchos regresaron a sus casas desilusionados, con la sensación de que el sacrificio había sido en vano y de que el tratado de Versalles no contentaría a ninguna de las partes. Se les conoce como “la generación perdida”, traducción de la expresión inglesa “a lost generation” acuñada por la escritora Gertrude Stein. Con ella se alude a un conjunto de hombres y mujeres que comparten unas características generacionales subrayadas por diversos autores. Por ejemplo, la escritora norteamericana Willa Cather afirma en su colección de ensayos *Not Under Forty* (1936) que en 1922 el mundo se había resquebrajado y se había graduado en las universidades norteamericanas un grupo muy prometedor de hombres extraordinariamente ambiciosos. El mundo estaba cambiando y querían jugar un papel principal en dicho cambio: lograr nuevas formas de pensamiento y de expresión; tanto en modalidades verbales como visuales, nuevas imágenes y sonoridades. Iban a producir un renacimiento en menos de una década. Al no conseguirlo, pasaron a basar su carrera en la destrucción del pasado. Parte de esta generación de “destructores del pasado” preferían leer a los europeos modernos como Zola, Proust, Nietzsche, Spengler, Mann, Ibsen, Dostoievsky, Conrad, Wells, Shaw, Yeats o Joyce. Desdeñaban la literatura anterior por su inocente optimismo, por maquillar las realidades más desagradables y por contribuir a alimentar una visión falsa de la sociedad. Decía el filósofo y matemático Bertrand Russell en su ensayo “On being Modern-Minded” (1950) que después de la guerra de 1914 se había puesto de moda ignorar el pasado en bloque y que, para que los lectores modernos sintieran algún interés por Hamlet, habría hecho falta traducirlo al lenguaje de Marx o de Freud, o, mejor dicho, a un compuesto inconsistente de ambos.

Estos jóvenes desilusionados, cuando volvían de París, venían deslumbrados por un ambiente y unas ideas que dejaban vislumbrar la fuerte influencia que ejercían Freud y Marx, venían predisuestos en contra de la incultura, el puritanismo, la hipocresía y el conformismo provinciano de sus compatriotas. Se quejaban en

particular de la ley de enmienda a la constitución que prohibía la venta de bebidas alcohólicas, o ley seca. En París podían beber y vivir como quisieran sin que ello supusiera gran escándalo.

Estos y otros factores hacían París atractivo a los ojos de la nueva generación. Hasta 1933 el cambio de moneda situaba al dólar americano en posición muy ventajosa frente a las monedas europeas, ello hacía de Europa un lugar donde un joven americano podía vivir bien sin necesidad de ser rico. Además, si este americano era un aprendiz de escritor como Hemingway entonces, lo fundamental para él era poder permanecer cerca de los círculos y personalidades literarias influyentes. Entre los escritores americanos expatriados alrededor de los cuales se aglutinaron los jóvenes americanos en París en los años veinte cabe destacar a T. S. Eliot, Ezra Pound y Gertrude Stein. Perteneían a una generación unos quince años mayor que la de Hemingway, por lo que en la década de los veinte eran ya escritores reconocidos que podían ejercer su patronazgo sobre los más jóvenes, a quienes facilitaron el camino dejándoles un lenguaje alejado de excesivas retóricas, de la tendencia a generalizar y a utilizar de forma altisonante ideas de fondo banal.

Eligieron quedarse a vivir en Europa durante aquellos años turbulentos durante los cuales Estados Unidos se estaba convirtiendo no sólo en la nación más rica y poderosa sino también en lugar de acogida de escritores y artistas europeos eminentes como Arturo Toscanini, Arnold Shoenberg, Pablo Casals, Thomas Mann, Aldous Huxley o W. H. Auden. Fueron unos años de intenso tráfico a bordo de los grandes transatlánticos, que se movían en dirección este y oeste. Lo curioso es que en los años veinte el París moderno estaba de moda en América y, viceversa, en París estaban de moda los americanos porque traían consigo una libertad de maneras que en el viejo mundo no se asociaba a las clases cultas.

En su libro de memorias *The Best Times. An Informal Memoir*, 1966, John Dos Passos relata la forma de vida y los presupuestos de su generación. Para comenzar, Dos Passos nos proporciona en sus páginas su definición provisional de la modernidad literaria. Así, situándose en 1914-16, dice:

Nagel (hijastro del escultor Gaston Lachaise) nos introdujo en el mundo de 'lo moderno'. Me hizo leer a los novelistas rusos en las ediciones francesas de portadas amarillas. Dostoiewski combinado con *Sons and Lovers*, la novela de D.H. Lawrence, me hicieron sentir la necesidad de la 'vida real'.

Fue Nagel quien nos contagió a Cummings y a mí la excitación y la actitud experimental de la escuela de París. En arte todo había sido abolido. Había que volver a inventarlo todo desde el principio. Fue en la habitación de Nagel (en Harvard) donde ví los primeros números de BLAST, con los primeros poemas de Eliot. El Ballet de Diaghilev, las novedades en la ópera de Boston y el Armory Show hicieron lo demás.

Estetas o 'realistas' estábamos unidos en el desprecio por nuestros pobres condiscípulos que se preparaban a salir al mundo para vender bonos de guerra. Nosotros proclamábamos a todos los que querían escucharnos que la poesía era más importante que los submarinos, los delitos de guerra, los heroicos belgas y las cotizaciones de la bolsa de Nueva York (Dos Passos, 1966: 34-35).

Es interesante subrayar en esta cita de Dos Passos la doble puntualización, por una parte Dos Passos señala una primera fractura ideológica, divisoria de los jóvenes universitarios de su misma generación, en dos grupos: los materialistas que aprovechan la coyuntura bélica para hacer dinero con la venta de bonos de guerra y los artistas que, desasosegados por la violencia de la contienda, reaccionan dentro del campo de acción literario. Dentro de este segundo grupo, el de los escritores, Dos Passos señala una segunda fractura, la que diferencia a estetas y 'realistas'. Esta distinción sirve para orientarnos en el complejo paisaje de ideas y de propuestas que caben en las dos décadas centrales de la etapa modernista, es decir durante los años veinte y treinta del último siglo.

3. Modernismo

Durante la etapa modernista, que abarca prácticamente desde la primera década del XX hasta el fin de la segunda guerra mundial, se mantiene abierto el debate acerca de cuál ha de ser la función primaria del arte y particularmente de la literatura; unos autores abogaron por un arte de vanguardia, puramente experimental y de minorías, que pusiese en primer plano la función estética. Otros despreciaron este tipo elitista de arte por el arte en sí y defendieron una literatura 'realista', que subrayase su función didáctico-social y la pusiese al servicio de las masas. Pero este debate modernista en realidad se remonta a siglos anteriores –la idea compartida por Platón y Aristóteles de la función mimética de la literatura como subordinada a su función didáctica en el mundo real se ve suplantada en el Renacimiento por la idea de la autonomía de la creación humana. Lo que en el Renacimiento se plantea como autonomía llegará a alcanzar el valor de supremacía del arte en el Romanticismo. Esto es, el Romanticismo invierte la jerarquía platónico-aristotélica que hace del arte la sirvienta de la vida y en su lugar propone una idea del arte por el arte y superior a la vida por su carácter formal y duradero.

Esta idea romántica es heredada por el modernismo de los estetas y contestada por el modernismo de los 'realistas'. Se perfila así el modernismo como un movimiento complejo cuyo carácter bifronte está relacionado con las tensiones producidas por el momento post-revolucionario ruso: el modernismo que estaban contribuyendo a formar a los intelectuales y artistas *émigrés* de las clases altas rusas en el

exilio durante los años veinte en París o Berlín, no es del mismo signo que el modernismo al que dan forma los artistas de la vanguardia soviética y cuya influencia se extiende a Europa a partir de los encuentros internacionales en Moscú, la nueva capital rusa en 1934 durante el primer congreso de escritores soviéticos, al que acudieron artistas europeos como Rafael Alberti y María Teresa León, o norteamericanos, como Dos Passos y Dorothy Parker, pertenecientes a generaciones paralelas: los primeros a la generación del 27 española y, los segundos, a la generación perdida americana, que habían comenzado a brillar con fuerza en la década del veinte y que ahora a principios de los treinta buscaban nuevos derroteros.

En la década de los veinte no todos los expatriados en París lo eran de manera forzosa, también los había voluntarios como los jóvenes americanos desmovilizados al finalizar la gran guerra en 1919 y que eran muy numerosos, como dice Dos Passos,

Los estudiantes universitarios, si renunciaban a su turno en el orden de repatriación, tendrían derecho a estudiar aquella primavera de 1919 en universidades europeas. Elegí la universidad de París y pronto me reuní con un buen número de compañeros en casa de Madame Leconte en el Quai d'Anjou (Dos Passos, 1966: 97).

Estos hechos históricos tienen cabida también en la ficción, Jay Gatsby, el protagonista de Scott Fitzgerald en *The Great Gatsby* es uno de estos muchachos sin fortuna a los que la firma del armisticio en 1919 permite acceder a las aulas de la universidad inglesa de Oxford, hasta entonces vedadas a las clases no aristocráticas. Sigue diciendo Dos Passos,

París era realmente la capital del mundo en aquella primavera de la conferencia de paz. Parecía como si todos los americanos capaces de leer y escribir se las hubieran apañado para conseguir un empleo en Europa. Los organismos para la ayuda eran la gran excusa. Los que no se podían disfrazar de miembros de alguna organización de voluntarios llegaban como periodistas o agregados en comisiones de gobierno (Dos Passos, 1966: 99).

Buena parte de esta generación de jóvenes, ahora desmovilizados y expatriados, era pacifista y se había opuesto a la entrada de Estados Unidos en guerra, luego se habían sumado al conflicto colaborando de un modo pacífico, como voluntarios del cuerpo de ambulancias Norton-Harjes o de la Cruz Roja. Recuerda Dos Passos,

Estábamos convencidos de que la entrada de los Estados Unidos en la guerra no haría más que prolongar una matanza sin sentido. Las tropas americanas serían utilizadas para sofocar la revolución social que estaba a punto de derribar los viejos regímenes corrompidos, responsables de la ruina de la civilización... pasábamos nuestro tiempo yendo a mítines radicales... Leíamos todos los números de *The Masses* cuando la tinta de imprenta estaba todavía fresca ... protestamos contra el reclu-

tamiento ... El único sitio de Nueva York donde nos sentíamos a gusto era el barrio judío del East Side. Fue en el East Side donde primero se sintió el vendaval revolucionario nacido en San Petersburgo. Para los judíos rusos el sueño de cincuenta años de exilio estaba a punto de hacerse realidad... Era la aurora roja de una era de paz, de libertad y de justicia... De repente, también yo era socialista ... era una cosa contagiosa. En la primavera de 1917 algunas personas cogieron el socialismo como otras cogían la gripe (Dos Passos, 1966: 60-61).

Dos Passos se sitúa en un lado del debate entre estetas y realistas cuando subraya su socialismo y la proyección social de los contenidos de la literatura. Es más difícil a primera vista situar a Ernest Hemingway en este debate. En principio se puede decir que, mientras las preocupaciones literarias de Dos Passos y Scott Fitzgerald se hallan en extremos contrapuestos, las de Ernest Hemingway se sitúan en un punto equilibrado entre ambos. Se le considera el gran estilista americano del siglo XX, por encima de Scott Fitzgerald, y a la vez se reconoce la complejidad temático-ideológica de sus textos, superior a la de Dos Passos. En muchos casos, sin embargo la crítica ha tendido a dejar en segundo plano la vertiente crítica y los contenidos sociales de la literatura de Hemingway para destacar de manera uniforme sus logros en materia de estilo. Cuando preguntamos de qué habla Hemingway a través de ese famoso estilo, la respuesta es que Hemingway habla de América, de Estados Unidos y de su gente. También habla de otros pueblos y otros lugares. Pero ocurre que, en este segundo caso, su visión literaria de lo no-americano se proyecta desde una perspectiva compleja (la del escritor americano que no se considera ajeno sino uno más en su país de adopción). Esta tensión irresoluble entre los dos aspectos outsider / insider de que participa el Autor y sus narradores en la ficción crea, para el lector, el contrapunto entre el mundo del que Hemingway viene y el mundo o mundos a los que él va. Y surge así siempre América en el horizonte hemingwayano, aunque sea sólo de forma indirecta o contrapuntual. América es el negativo, el lado oscuro de la película necesario para que exista luego esa foto que, al revelarse, muestra en primer plano otro objeto visual, que quizá se llame Pamplona o Roma, o Madrid, o París, o Cuba o Kilimanjaro.

Esta sería una aportación importante de Hemingway a su grupo, la visión integradora de un mundo unido por la presencia de una sola dignidad humana que late escondida bajo la diversidad lingüística, racial, cultural y nacional patente en las sociedades del siglo XX. En esta tensión entre lo visible y lo oculto, lo dicho y lo no dicho pero legible entre líneas, reside la fuerza del mensaje de Hemingway. Es también el principio generador de sus textos, que él compara a icebergs cuyo promontorio visible significa poco si se olvida la masa sumergida.

Si comparamos la obra de estos tres exponentes de la generación perdida, que se llamaban a sí mismos familiarmente Dos, Hem y Scott, no dejaremos de per-

cibir profundas diferencias entre ellos, diferencias que son reflejo de la variedad de intereses que movía a los escritores y a la sociedad occidental en aquellas décadas. *The Great Gatsby* recrea un universo social opulento, snob e insolidario, vacío de ideales superiores al del enriquecimiento. Jay, su protagonista, es un nuevo rico que cimienta su autoestima en la posesión de objetos y de Daisy, la princesita cuya risa tintinea en sus oídos como dinero. Para Scott, que los vivió alojado en El Hotel Plaza de la quinta avenida en Manhattan, en un lujoso transatlántico o en una mansión francesa, los años veinte fueron otra cosa que para sus colegas, Dos Passos o Hemingway.

Hemingway vivió esos años modestamente en el barrio latino de París forjando un estilo narrativo y una serie temática inconfundible que se refleja en la magistral colección de relatos *In Our Time* (1923). A través de un estilo depurado que Ernest Hemingway desarrolla, por ejemplo, en su estrategia de exponer al lector a la polifonía social de voces y acentos diversos, que se expresan en diálogos que él construye con gran naturalidad sobre dos bases: en primer lugar por medio del uso realista de jergas especializadas y registros conversacionales, en los que vemos contrastadas las diferentes variedades del inglés americano y británico standard y substandard, por ejemplo, y, en segundo lugar, por medio de la selección acertadísima del detalle revelador acerca de una situación no explícitamente narrada. *In Our Time* se abre a una pluralidad de voces, intereses y problemas, los representados por sus diversos protagonistas, que pertenecen a distinta clase social, género, profesión, grupo de edad, etnia y nacionalidad. Y que comparten un destino común en nuestro tiempo, el de ser usados por un sistema económico y socio-político dependiente, en el pasado, de la explotación del indio nativo tanto como, en aquel momento, dependía del esfuerzo del inmigrante dentro del país y del sacrificio de sus soldados fuera de las fronteras.

Es decir, *In Our Time* es, además de un temprano y perfecto ejercicio de estilo, un mosaico en el que se recoge tanto una crítica a los Estados Unidos de aquel tiempo como una celebración de la pluralidad del conjunto humano de ganadores y perdedores que poblaba el país. *In Our Time* contradice las visiones unitarias de aquella década. Los veinte no fueron sólo de una manera, la manera de Gatsby y Fitzgerald, quien dice en “Echoes of the Jazz Age” (Wilson, 1956):

La era del Jazz se caracterizó por su falta absoluta de interés por la política. Fue la era de los milagros, la era del exceso y de la sátira... en 1920 la era del jazz había florecido... todo un pueblo se volvía hedonista, elegía el placer... para muchos la guerra continua porque persisten las fuerzas que los amenazan así que el lema es comamos, bebamos y gocemos porque mañana podemos morir (Fitzgerald en Wilson, 1956: 14-16).

Esta versión del Collige Virgo Rosas a la Fitzgerald es, por poner otro ejemplo, la filosofía de los protagonistas de *A Farewell to Arms* (1929), la segunda novela famosa de Hemingway. La enfermera Catherine Berkeley, que ya ha perdido a su primer amor en la guerra, decide no esperar y entregarse al teniente Fredrick Henry antes de que éste parta para el frente. La novela de Hemingway, sin embargo, va más allá de la historia de amor y es, también, una historia de guerra en la que el protagonista decide desertar. Las implicaciones pacifistas derivadas del comportamiento del protagonista frente al conflicto bélico en *A Farewell to Arms* son también éticas y críticas de situaciones políticas, a diferencia de lo que afirmaba antes Scott Fitzgerald de la época. Esta dimensión ética de *A Farewell to Arms* tiene ya el precedente de *In Our Time*. El que la crítica conservadora americana haya preferido no tocar mucho estos temas para seguir manteniendo el icono Hemingway asociado de manera simple al culto a la violencia por la violencia y como muestra de hombría en contextos varios: en la familia, en la guerra, la caza, y la corrida, sin poder ver en ello otra cosa que una muestra de la preferencia homosocial del autor, no altera la existencia de un Hemingway que va más allá y que la nueva crítica va rescatando.

Este otro Hemingway aporta a la literatura moderna su rol de testigo de profundos cambios sociales, políticos y culturales que él percibe en toda su significación, especialmente en el modo en que estos cambios afectaban e iban a afectar la identidad de América encarnada en un tipo de personaje central y dominante en su cultura: el norteamericano blanco de raíz anglosajona protestante y de clase media o media-alta. Nick Adams, Fredrick Henry, Jake Barnes, Robert Jordan, Richard Cantwell, David Bourne, Mr. Macomber, Harry, forman toda una galería de personajes masculinos que exhiben tanto en su patronímico como en su actuación los rasgos WASP. Hemingway nos los presenta en situaciones donde su identidad, y a veces su inocente autocomplacencia, se ve amenazada por la presión que ejercen involuntariamente desde el exterior otros personajes contrapuestos.

Hemingway fue muy consciente de la variedad, la riqueza y la complejidad cultural que diferenciaba a Estados Unidos de otros países, especialmente de Europa. Este valor de la diversidad no se subrayaba en la narrativa premoderna y victoriana, tampoco en la narrativa de su compañero de generación Scott Fitzgerald.

Los textos de Hemingway publicados en la década de los veinte ya subrayan dificultades y asimetrías sociales que el autor muestra cuidando la dimensión estética, pero sin olvidar la proyección ética, social o 'realista' de su obra. La causa que favorece este sincretismo hemingwayiano de las dos grandes tendencias dominantes en el debate literario modernista puede hallarse en el aprendizaje de estilo

que Hemingway tuvo que desarrollar en los dos periódicos para los que trabajó a principios de su carrera como escritor. En el *Kansas City Star* y en el *Toronto Star* tuvo que aprender técnicas estilísticas orientadas a la brevedad textual y la efectividad comunicativa en un medio de masas cuyo lector medio es de gusto no sofisticado. Esta puede ser una de las causas de que su estética modernista no sea proclive a la sofisticación en el plano microlingüístico: ni el vocabulario, ni la sintaxis ni la semántica de sus textos se desvía de la norma cotidiana. A Hemingway le sobran las figuras y tropos que juegan tanto papel en otros movimientos como el dadaísmo, el simbolismo o el surrealismo. Reserva su labor de diseño textual a la estructura macrotextual, a la totalidad del conjunto.

En este plano donde el análisis resulta menos obvio pero perceptible al lector cuidadoso, Hemingway desarrolla su estrategia narrativa siguiendo su propia versión de otro -ismo literario del momento. Hace propias las estrategias del imaginismo literario, movimiento típicamente asociado a la figura de Ezra Pound y a su “make it new” (1930: 700), el principio que asocia creatividad y novedad. En 1930 declara Pound que Hemingway “había aceptado las reglas del buen escribir tal como quedan definidas en el manifiesto imaginista, es decir, dando margen estrecho al empleo de palabras superfluas en su prosa, puliéndola, repuliéndola y recortándola” (Pound, 1930: 700)¹.

La excepcionalidad del vanguardismo modernista de Hemingway también la reconocen Dos Passos y Scott Fitzgerald. Según sus memorias, Dos Passos (1974) pronto se dio cuenta de que Hemingway llegaría a ser el primer gran estilista americano y lo explica aludiendo a sus rasgos más característicos:

El conocimiento de la lengua de los medios boxísticos y de las comisarías de policía que (Hemingway) había adquirido en Kansas City y en Toronto le proporcionaba un vocabulario muy directo que era precisamente lo que sus historias necesitaban. Todo quedaba nítidamente fotografiado... Se publicó *In Our Time* y yo me encargué de hacerle la propaganda en el extranjero. Mi punto de vista era que apoyándose en el lenguaje telegráfico y en la versión King James de la Biblia, Hem llegaría a ser el primer gran estilista americano (Dos Passos, 1974:176-177).

El fundamento del estilo que admiraba Dos Passos y que, en su opinión, marcaba la diferencia entre Hemingway y sus imitadores, era una excepcional claridad de visión, sigue diciendo Dos Passos:

1. “Accepting the principles of good writing that had been contained in the early imagist document, and applying the stricture against superfluous words to his prose, polishing, repolishing, and eliminating”.

Hem tenía una vista excepcionalmente buena. Conseguía mirar con la fría nitidez del cazador. Por entonces me parecía que él veía las cosas y a la gente sin la coloración del sentimiento ni de la teoría. Lo veía todo con una luz blanca, clara y fría, la luz que ilumina sus mejores historias breves. “A Clean Well Lighted Place”, por ejemplo. (Dos Passos, 1974: 179).

La admiración de Dos Passos por Ernest Hemingway es compartida e incluso superada por Scott Fitzgerald, hasta el punto de haber llegado a oídos de terceros como el crítico Glenway Wescott, quien cuenta a sus lectores que Scott Fitzgerald “no sólo decía sino que también creía que Hemingway era inimitable, esencialmente superior” (Wescott en Wilson, 1959: 325). Sigue diciendo el mismo crítico que “Desde el momento en que Hemingway empezó a ser publicado, a Scott Fitzgerald quizá dejó de importarle lo que él mismo producía o dejaba de producir. Se sintió libre para escribir por dinero y para vivir por divertirse. Podía dejarle a Hemingway las responsabilidades más pesadas así como las recompensas más altas, como la gloria y la inmortalidad” (ib.).

En un momento dado de su trayectoria literaria, a finales de los veinte, Scott Fitzgerald opta por Hollywood y olvida un poco su profesión de escritor para venderse al mejor postor. A este momento vuelve su memoria cuando escribe “Handle With Care”, segunda de las tres breves notas autobiográficas dictadas en febrero, marzo y abril de 1936 respectivamente y que pasarían a integrar “The Crack-Up” (1959: 79).

En estas notas Scott confiesa que, al finalizar la década de los veinte tras el crash del 29, todo había cambiado tan radicalmente que su identidad, demasiado ligada al espíritu despreocupado e insolidario de la década, no había podido adecuarse a los cambios y se había venido abajo como en parte, se podría decir, le había sucedido a la identidad nacional. Primero reconoce que le falta la base sobre la que erigir el respeto a sí mismo y, después, entona un *mea culpa* que incluye cinco puntos: haber pensado demasiado poco en otra cosa que no fuese su obra, no haberse responsabilizado de definir qué es la vida buena y decantarse por ella, haber prescindido de una conciencia literaria propia y haber delegado esta tarea en su contemporáneo Hemingway, no haber dado una respuesta personal sino a la moda a sus relaciones con las demás personas y, finalmente, no haberse preocupado de tener conciencia política del sistema en que le había tocado vivir.

Es decir en *The Crack-Up*, Scott Fitzgerald da la vuelta a su postura en los veinte y pasa de la gentil inconsciencia a la más explícita declaración de la necesidad del autor de partir de una postura ética y moral en lo relativo a su vida privada y pública. Algo que sus compañeros de generación se habían adelantado a llevar a cabo años antes.

Tanto Hemingway, en *A Moveable Feast*, como Dos Passos en sus memorias hacen hincapié en el cambio de fortuna de Scott Fitzgerald al finalizar la década dorada. Pero si bien Hemingway habla de Fitzgerald con dureza, Dos Passos habla con pena y admiración del amigo:

La eterna juventud había hundido a los Fitzgerald (Dos Passos, 1974: 250) ... Scott vivía en Baltimore porque Zelda estaba en tratamiento con Adolph Meyer (famoso psiquiatra suizo del momento). Solía venir y sentarse, inquieto y deprimido, junto a la cabecera de mi cama. Intentaba persuadirle de que no estaba acabado. De hecho, yo estaba tan convencido de que tenía aún que escribir lo mejor de su obra, que quise disuadirle de publicar *The Crack Up*. Lo que prueba qué fácil es dar malos consejos a los amigos; *The Crack Up* resultó ser uno de sus mejores libros (Ib. 259).

Scott Fitzgerald, que había representado el prototipo del autor de éxito en la década de los veinte, no resiste bien el cambio de década –recordemos que en 1929, con el crash bursátil se quebraron muchas ilusiones y que en América, desgraciadamente, se abrió una etapa económica muy dura, la época de la Gran Depresión. Dos Passos, sin embargo había ido evolucionando en sintonía con los tiempos. Había tomado postura en el caso Sacco y Vanzetti y se había manifestado públicamente, como Dorothy Parker, contra la postura del gobierno federal ante este caso en 1929. También había viajado y visitado Leningrado y Moscú en 1928 para conocer de primera mano el ambiente artístico e intelectual de la vanguardia rusa. De Rusia llegaban ecos del expresionismo revolucionario de Meyerhold y Vachtangov. En Europa se hacía teatro de ese tipo. En París estaba el Vieux Colombier. En Berlín, Piscator. En España Lorca hacía su teatro popular, que luego María Teresa León representaría en el escenario ante los soldados del frente republicano. También se sabía de la excelencia de cineastas como Eisenstein y Pudovkin. Dos Passos los conoce y se siente impresionado. Así nos cuenta tras su visita que: “Eran hombres de amplios intereses culturales, deseosos de aprender, de recibir nuevas impresiones” (Dos Passos, 1974: 222) “Una insaciable curiosidad universal les devoraba a todos, hombres y mujeres (de Moscú)... el trabajo de los actores me pareció extraordinario, y los decorados y la dirección llenos de vida y de espíritu inventivo” (Dos Passos, 1974: 221).

Pero también existían otras facetas que Dos Passos percibió en su visita, la violencia de las luchas de poder entre diferentes grupos comunistas y la pobreza del pueblo ruso. Dos Passos en esta visita a la Unión Soviética en 1928 conoció el significado de la pobreza extrema, dos años después presencia una situación similar cuando visita a los mineros de Kentucky, como miembro del comité de escritores, para investigar los abusos cometidos contra ellos tras la quiebra económica del 29, dice: “Nunca entendí del todo el significado de la palabra ‘depresión’ hasta que empecé a curiosear por aquellas montañas. Los mineros vivían en la más abyecta de las miserias” (1974: 256).

Esta es la situación en su país en 1931, sólo dos años después del Crash. Es preciso recordar que la turbulencia económica generada en Estados Unidos con la quiebra bursátil del 29 va acompañada también de gran turbulencia política en estos años treinta en Europa y que éste será el escenario del desarrollo de los fascismos y de la guerra, en primer lugar la guerra civil española, que a su vez fue preludeo de la segunda guerra mundial. Es en España donde volvemos a encontrar a Hemingway y a Dos Passos juntos en un escenario de Guerra Civil. María Teresa León en su *Memoria de la Melancolía* (1977: 317) hace referencia a una foto de 1937 tomada en el frente de Guadalajara en la cual aparecen juntos Dos Passos, Hemingway, Rafael Alberti y ella misma. También aparece un quinto integrante del grupo, un comunista polaco al que apodaban General Walter, que luego moriría en el frente de Varsovia en la guerra europea.

María Teresa escribe y publica sus memorias de 1967 en el exilio. Cuenta cómo un día de ese exilio, mientras miraba un álbum de fotos, ve esta fotografía de grupo tomada en 1937, y su mirada se dirige emocionada a la figura de Ernest Hemingway en particular, la mirada provoca en ella recuerdos ligados a dos ocasiones especiales en la vida de ambos, Hemingway y León. La primera ocasión había sido en 1937 en la calle Marqués del Duero, 7, sede de la Alianza de los intelectuales unidos en pro de la república, cuando Alberti era secretario de la Alianza de escritores antifascistas: “Era el momento de las cosas extraordinarias. Se abrían las flores de la camaradería internacional” (León, 1977: 317). Y ya hablando de Hemingway en particular, M^a Teresa León comenta:

Se decían muchas cosas de él y él decía muchas de nosotros en sus crónicas de la guerra de España. Le respetábamos, le queríamos porque era un paladín de nuestra causa, porque iba madurando en él algo más que una amistad, porque lealmente escuché por quién iban a doblar las campanas (León, 1977: 318).

En *Memoria de la melancolía* encontramos una segunda mención a Hemingway, volvemos a verle con María Teresa León veinte años más tarde: cuando ella y Rafael Alberti viajaron a Cuba desde su exilio en Argentina para visitar a los Hemingway en la Cuba castrista. *Memoria* nos los muestra en la primavera de 1960 en Finca Vigía, la casa de Hemingway en Cuba; van acompañados de Nicolás Guillén. Allí comen con sus anfitriones y hablan de revolución, “aquel día en Cuba [Hemingway] nos dijo: ‘Vivo aquí desde que se acabó lo *nuestro*’. Lo *nuestro* era nuestra guerra, que fue también su guerra, y al escucharle sentimos en los labios un regusto romántico de orgullo” (León, 1977: 318). Luego, una tercera vez en su *Memoria* María Teresa León cita el nombre de Hemingway, para decir que se ha ido, que ha muerto en junio de 1961.

Mientras que en sus memorias *Dos Passos* pone especial énfasis sobre la figura del autor, el valor literario de sus hallazgos estilísticos y su fundamental importancia dentro de una generación. María Teresa León en las suyas destaca el factor humano, el valor de su aportación humana en apoyo a una causa común, su camaradería y su defensa de lo español fuera de nuestras fronteras. Se trata de otra gran aportación del escritor a las letras, la actualización temática de lo español en un contexto alejado del romanticismo exotizante, por ejemplo, de Washington Irving. Hemingway hace aportación a la literatura universal del tema de la fiesta y de la guerra civil españolas.

Este es un conjunto temático que Hemingway convierte en asunto central de su obra. Hemingway ve en la corrida de toros española unos valores simbólicos y artísticos que deja articulados en *Death in the Afternoon* (1932). En la simbología de la corrida de toros Hemingway percibe una visión del mundo, de la dignidad del sufrimiento humano, del valor de la vida y la muerte individual, infinitamente superior a la cosmovisión “moderna” que en los años treinta alentó el surgimiento de los fascismos y el capitalismo desaforado. En *Death in the Afternoon* Hemingway ironiza sobre el provincianismo y la hipocresía de quienes se escandalizan de la muerte del toro en la plaza y encuentran admisible la masacre de seres humanos.

Sabemos por sus dos grandes biógrafos, Baker y Reynolds, que Hemingway pasó prácticamente toda su vida de escritor fuera de su país de origen. Europa y Cuba fueron los lugares elegidos, donde quiso escribir su obra y desarrollar su vida.

4. Apertura al postmodernismo

Esta disposición al aprendizaje y apertura a lo extranjero, a lo nuevo, es el factor que explica la continuidad del desarrollo creativo de Ernest Hemingway a lo largo de cuatro décadas. Es un factor relacionado intrínsecamente con el principio modernista por excelencia, aquel famoso “make it new” que proclamaba la necesidad de innovación siempre. Hemingway no limitó su horizonte literario a una sola década ni se identificó exclusivamente con una generación. De la diversidad de sus experiencias extrajo el material que luego transmutaría en textos literarios siguiendo principios estéticos que fue adaptando a las nuevas necesidades expresivas que se le fueron presentando al paso de los años.

En sus textos de los años treinta y cuarenta su obra obedece a imperativos estéticos que Hemingway define en *Death in the Afternoon* (1932) a través de la metáfora del iceberg y que comparte con sus compañeros de generación. Según

este principio el artista debe arriesgarse a vivir y experimentar emociones poderosas para adquirir un conocimiento profundo de la vida. Luego ha de elegir los medios expresivos más adecuados para hacer una representación verosímil del mundo. La selección de estos medios ha de ser exigente, eliminará del relato los detalles superfluos, buscará decir poco (mostrar sólo la punta del iceberg) y significar mucho entre líneas (los siete octavos sumergidos del iceberg) para que posteriormente el lector se involucre en el proceso de lectura, interactúe con el texto, experimente y reviva de forma correlativa en el momento de la lectura aquellas emociones que provocaron en primer lugar la escritura. Hemingway comparte estos principios estéticos con sus compañeros de generación –que también han leído a T.E. Hulme– T.S. Eliot, y Ezra Pound.

Sin embargo, en las dos décadas siguientes –que son las décadas finales de su vida– Hemingway revisará los principios compositivos de su obra y se alejará de sus compañeros de generación. Comenzará a introducir soluciones textuales novedosas que encuentra en la obra de otros maestros de la literatura que le precedieron, especialmente cabe destacar la influencia de Charles Baudelaire en los textos que Hemingway escribe a finales de la década de los cuarenta y en los años cincuenta. Esta tendencia se observa claramente en *Under Kilimanjaro* o en *The Garden of Eden*, una narrativa que Spilka (en Scafella, ed., 1991: 166) define como “maravillosamente especular” y que hoy sabemos denominar más certeramente como narrativa postmoderna. Hemingway es el único exponente de su generación que evoluciona en sus modos de narrar desde el modernismo hasta un primer postmodernismo mostrando con su ejemplo que, en su caso, es posible explicar el cambio en sus formulaciones narrativas como un cambio de fase, como una nueva vuelta de la espiral creativa que dibuja su producción desde 1923 hasta 1961.

Hemingway resume en cuarenta años un proceso que, en el nivel supraindividual, ocupa la totalidad del siglo XX. Desde 1923 hasta 1961 sus textos se abren primero a la modernidad y después a la modernidad tardía o postmodernidad. Se renuevan no tanto a través de cambios radicales en el planteamiento ideológico o en el estilístico como a través de una tematización de los problemas de la escritura y la creación artística. Esto conlleva mayores niveles de auto-reflexión que culminan en una formulación narrativa tendente a la reduplicación especular, la autocita paródica y la ironía estructural. Algunos de sus mejores críticos (Wagner, 1975: 10) han llegado a pensar que en sus últimos años Hemingway se imitó a sí mismo pero sin alcanzar sus cotas de credibilidad anteriores, lo cual, desde el punto de vista que aquí se expone (Penas 1996, 1998, 2004, 2006, 2008) es una afirmación que no tendría mucho sentido. Al contrario, si en *Garden* Hemingway representa a Bourne en el papel de un escritor modernista de relatos análogos a

los relatos africanos que el mismo Hemingway escribió en el pasado, esto no es un ejercicio de repetición o copia de sí mismo sino una alusión al pasado literario que queda puesto en perspectiva y enmarcado en un proyecto artístico más tardío del autor real, por medio del cual se permite subrayar su autoridad como testigo y superviviente del pasado así como dar cuenta de las condiciones que rodearon a una generación perdida de escritores, y las que le sucedieron, en la que el y otros ocuparon un lugar destacado.

El jardín del Edén es un mito seminal acerca de los orígenes. *The Garden of Eden* de Hemingway es una versión irónica y ya postmoderna de cómo en la literatura no hay posibilidad de génesis absoluta, sino la necesidad de innovar bebiendo del pasado, citándolo, volviéndolo a hacer funcional dentro del presente y dejándolo abierto al futuro. Hannah Arendt (1968: 38) podría haber dicho de Ernest Hemingway lo que una vez dijo de Walter Benjamin, “él descubrió que la transmisibilidad del pasado se había visto reemplazada por su citabilidad”. Al citar su gran texto modernista dentro de algo nuevo que lo enmarca Hemingway está dando una última vuelta de tuerca a su obra y permitiendo que su literatura, es decir la literatura, sufra un cambio abismal, como decía Shakespeare en *La Tempestad* “a sea-change into something rich and strange” (*The Tempest*, 1.2.), un cambio enriquecedor y extraño que incorpora a Hemingway y su obra a la corriente de la historia para fluir con ella sin el lastre de permanecer adscrito a los modos y maneras de interpretar y hacer de una sola generación, ya perdida.

Bibliografía

- ARENDRT, Hannah (1968) “Introduction. Walter Benjamin: 1892-1940”. En Walter BENJAMIN, *Illuminations*. New York: Schocken Books. 1-51.
- BAKER, Carlos (1961) *Hemingway and His Critics: An International Anthology*. New York: Hill and Wang.
- BAKER, Carlos (1981) *Ernest Hemingway: A Life Story*. Harmondsworth: Penguin.
- BAUDRILLARD, Jean (1997) *Baudrillard Live: Selected Interviews*. En Mike GANE (ed.) London: Routledge.
- DÄLLENBACH, Lucien (1989) *The Mirror in the Text*. Oxford: Polity Press.
- DOS PASSOS, John (1974) *Años Inolvidables* (T. O. *The Best Times. An Informal Memoir*, 1966). Madrid: Alianza.
- ELIOT, T. S. 1951. “Hamlet” (1919), en *Selected Essays*, 3ª ed. London: Faber and Faber: 141-146.
- GIGER, Romeo (1977) *The Creative Void, Hemingway's Iceberg Theory*. Bern: Francke Verlag.

- GREBSTEIN, Sheldon N. (1973) *Hemingway's Craft*. Carbondale: Southern Illinois UP.
- HEMINGWAY, Ernest M. (1923) *In our time*. New York: Boni and Liveright.
- HEMINGWAY, Ernest M. (1932) *Death In The Afternoon*, New York: Charles Scribner's Sons.
- HEMINGWAY, Ernest M. (1986) *The Garden of Eden*. New York: Charles Scribner's Sons.
- HUBBELL, Jay B. (1972) *Who Are the Major American Writers?* Durham, North Carolina: Duke Univ. Press.
- LEON, María Teresa (1977) *Memoria de la Melancolía*. Barcelona: Editorial Laia/ediciones Picazo.
- LEWIS, Wyndham (1934) "The Dumb Ox: A Study of Ernest Hemingway." En *Men without Art*. London: Cassel: 17-40.
- LIMON, John (1994) *Writing After War. American War Fiction from Realism to Postmodernism*. Oxford: Oxford UP.
- McHALE, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- PENAS IBAÑEZ, Beatriz (1996) "Between *Melancholia* and *Jubilant Novatio*: Ernest Hemingway's Modernist Ambivalences", en José Antonio LOSADA-GOYA et al. (eds.) *From Baudelaire to Lorca. Approaches to Literary Modernism*. Kassel: Edition Reichenberger: 637-658.
- PENAS IBAÑEZ, Beatriz (1998) "Looking Through The Garden's Mirrors: The Early Postmodernist Hemingway Text." *NDQ. North Dakota Quarterly*. 65 (3): 91-104.
- PENAS IBAÑEZ, Beatriz (2003) "Hemingway's Ethics of Writing: The Ironic Semantics of 'Whiteness' in 'The Snows of Kilimanjaro'." *North Dakota Quarterly* 70 (4): 94-118.
- PENAS IBAÑEZ, Beatriz (2004) "Very Sad but Very Fine": *Death in the Afternoon's* Imagist Interpretation of the Bullfight-Text" en Miriam B. MANDEL (Ed.), *A Companion to Hemingway's Death in the Afternoon* (Studies in American Literature and Culture). New York: Camden House: 143-164.
- PENAS IBAÑEZ, Beatriz (2006) "Masters Writing on Language and Representation: T. E. Hulme's Subtext in *Death in the Afternoon*." *North Dakota Quarterly, Hemingway: Places and People*: 120-134.
- PENAS IBAÑEZ, Beatriz (2008) "A Pragma-stylistic Contribution to the Study of Narrativity: Standard and Non-standard Narrativities" en John PIER and José Angel GARCÍA LANDA (Eds.), *Theorizing Narrativity*. Berlin, New York: Walter de Gruyter: 211-251.

- PENAS IBÁÑEZ, Beatriz (Forthcoming 2011) "A Creative Spiral: From *Death in the Afternoon* (1932) to *The Dangerous Summer* (1960)" en Carl P. Eby (Ed.), *Hemingway in Spain: New Essays*. Kent, Ohio: Kent State University Press.
- PLIMPTON, George (1958) "An Interview with Ernest Hemingway", *Paris Review*, 5: 35.
- POUND, Ezra (1930) "Small Magazines", *The English Journal*, XIX, 9 (november): 689-704.
- REYNOLDS, Michael (1989) *Hemingway: The Paris Years*. Cambridge, Mass.: Basil Blackwell.
- RICARDOU, Jean (1975) "La Population des miroirs. Problèmes du similitude à partir d'un texte d'Alain Robbe-Grillet", *Poétique*, 22.
- SCHOLES, Robert (1982) *Semiotics and Interpretation*. New Haven: Yale UP.
- SCOTT FITZGERALD, F. (1956) "The Crack-Up" en Edmund WILSON (ed.) *The Crack-Up With Other Uncollected Pieces*. New York: New Directions Books.
- SCOTT FITZGERALD, F. (1925, 1953) *The Great Gatsby*, New York: Charles Scribner's Sons.
- SPIILKA, Mark (1991) "The Importance of Being Androgynous" en Frank SCAFELLA (ed.) *Hemingway: Essays of Reassessment*. Oxford: Oxford UP: 201-212.