

## El papel del infierno, la muerte y el peligro en la concepción de vida hemingwayana

Uno de los atractivos de la literatura de Hemingway es que él “siempre buscó basar su ficción en la experiencia”(Costa Picazo, 2001:13). Como sabemos, la vida fue dura para él: de ahí que su tema por excelencia, sea la “inevitabilidad del desastre”(Costa Picazo, 2001:16). En este trabajo nos proponemos analizar qué formas literarias toma esta inevitabilidad del desastre - tanto en un nivel textual léxico como en el argumento- concentrándonos por sobretodo en el peligro, el infierno y la muerte para tratar de definir cuál es su relación con la concepción que el autor tiene de la vida y de la escritura. Aunque también *A Moveable Feast* y algunos cuentos de Nick Adams nos ayudarían a dilucidar algunas cuestiones, por una cuestión de espacio trabajaremos principalmente con *The Sun also Rises* y “The Snows of Kilimanjaro”.

La primera vez que se menciona la muerte en *The Sun also Rises*(Hemingway:1970) es en boca de Cohn que, preocupado porque “(...)my life is going so fast and I’m not living it” (SR,II, 10), insta a Jack: “Do you know that in about 35 years we’ll be dead”, quien contesta: “What the hell Robert, what the hell”/ “I’m serious”/ “It’s one thing I don’t worry about”(SR, 11). A Cohn, el pensamiento de la muerte lo pone delante de la necesidad de vivir mientras que la postura de Jake parecería ser la del que no piensa en ella, es más, su sola mención lo hace enojar. Lo interesante de esta conversación es que además de la muerte se introduce otra palabra que será clave en toda la novela: *hell*. A diferencia del “dead”, “hell” en este caso no es una referencia directa al infierno sino que, utilizada dentro de una expresión que denota enojo, está prácticamente vacía de su significado literal. Sin embargo, no parece ser casual la combinación de estas palabras tan relacionadas.

Jake le pregunta a Georgette, mientras conversan sobre Paris: “Why don’t you go somewhere else?/Isn’t anywhere else”/“you’re happy, all right”/ “Happy, hell” (SR, 15). Es evidente que está siendo irónica y que en realidad no es feliz. Por eso, aunque aquí *hell* se usa como

expresión de énfasis y parecería vacía de significado, es notable el contraste, primero sintáctico pero luego semántico, con happy. Vemos cómo, aunque aparentemente vacía, se utiliza esta palabra para connotar otras cosas.

Además, el diálogo entre Jake y Cohn mientras almuerzan nos da la pauta para interpretar a las expresiones también en sentido literal: “you asked me what I knew about lady Ashley”/ “I didn’t ask you to insult her”/oh, go to hell(...)/ “take it back(...)”/Oh, don’t go to hell”, I said, “stick around. We’re just starting lunch”(SR,39). Jake no se retracta del insulto que implica el “Go to hell” pidiendo perdón, sino que, muy irónicamente se retracta de su significado literal, diciéndole que se quede, que no se vaya al infierno.

La conversación que Jake y Brett mantienen mientras dan vueltas por París en taxi también es interesante:

Love you? I simply turn to jelly when you touch me(...)she said, “I don’t want to go through that hell again {i.e. the hell of castration}/ We’d better keep away from each other”/ “But darling, I have to see you. It isn’t all that, you know(...)When I think of the hell I’ve put chaps through. I’m paying for it all now”/ Don’t talk like a fool, “ I said, “besides, what happened to me it’s supposed to be funny. I never think about it(...)And it’s a lot of fun, too, to be in love(...)”/ “No”, she said “I think is hell on earth. (SR,26)

Vemos a la palabra *hell* utilizada nuevamente dentro de tres expresiones “go through hell”, “put through hell” y “Hell on earth” sin embargo aquí no está vacía de significado, sino utilizada figurativamente. Tanto su castración –que aquí se mantiene como *understatement*– como lo que Brett hizo a sus amantes y la misma experiencia del amor son para ella un infierno. Y frente a esto, la postura de Jake es la misma que antes, la de no pensar. Pero él también parece vivir un infierno:

(...) This was Brett I had felt like crying about. Then I thought of her walking up the street(...)and of course in a little while I *felt like hell* again. It is awfully easy to be hard-boiled about everything in day time, but at night is another thing(SR,34)

El héroe hemingwayano parece mostrarse duro frente al dolor, pero en la noche se hace patente su debilidad:

Perhaps I would be able to sleep. My head started to work. The old grievance. Well, it was a rotten way to be wounded (...)I never would have had any trouble if I hadn’t run into Brett(...)I supposed she only wanted what

she couldn't have(...)The catholic Church had an awfully good way of handling all that. Good advice, anyway. Not to think about it(...)I lay awake thinking and my mind jumping around. Then I couldn't keep away from it, and I started to think about Brett(...)(SR 31)

Aquí se hace evidente cómo en realidad sí piensa en su sufrimiento, “not to think about it” no es posible aunque se intente. De una manera u otra, hay que afrontarlo. La conversación que Bill y Jake sostienen mientras almuerzan huevos en su día de pesca nos arroja luz sobre esto: “First the egg,” said Bill, “Then the chicken. Even Bryan could see that.”/ “He’s dead. I read it in the newspaper yesterday”/ “no, not really?”/”Yes. Bryan is dead”(SR, 121) Pero la conversación se desvía – o así parece- en seguida. Jack pregunta:

(..)wonder what day God created the chicken?"/ (...)how should we know? We should not question, Our stay on earth is not for long. Let us rejoice and believe and give thanks(...)Let us rejoice in our blessings(..). Let us utilize the product of the wine, Will you utilize a little, brother?/ After you brother/(...)Let us not doubt, brother. Let us not pry into the holy mysteries of the hencoop with simian fingers.Let us accept on faith and (...)(SR,122)

Parecería que no es posible hablar sobre la muerte, sin embargo indirectamente en todo lo que dice Bill con tanta ironía sobre no cuestionar y los misterios de las gallinas, está presente: la muerte es el *understatement*. De hecho, Jake retoma el tema “What’s the matter, didn’t you like Bryan”/ “I loved Bryan, we were like brothers”. Parecería que se hablara explícitamente sobre ella sólo de manera fugaz, ya que en seguida la conversación se desvía de nuevo para volver a hablar sobre la bebida -“you are cock-eyed/ on wine”/ “On wine.”- y finalizar en Brett “Where you ever in love with her”/ “Sure(...)off and on for a hell of a long time.”/”Oh, hell!” Bill said. “I’m sorry fellow”(SR,123-4).

Vemos cómo la conversación fluctúa en sus temas y que de la muerte, pasamos al amor...otro *hell*. “A hell of a”- expresión que reaparecerá varias veces a lo largo del texto- no es acá sólo la expresión que significa “*extremely*” sino que connota también el “hell” figurado por el que pasó durante todo ese tiempo, idea que se refuerza por la exclamación de Bill. Como ya había sucedido, la palabra se repite dos veces y en un contexto muy cercano al tratamiento de la muerte.

Esta última es, sin embargo, el mayor exponente de todos los sufrimientos y, como tal, es

difícil de enfrentar. La postura que se puede tomar ante ella es ya sea la de callarla o hablar sobre ella pero con ironía, sin mencionarla –como sucedía con la impotencia sexual, otro sufrimiento-, siguiendo el principio del iceberg, ya el olvido, que toma la forma concreta de la bebida.

Frente a la pobreza –otra de las formas de la “inevitabilidad del desastre” - en “The Snows of Kilimanjaro”(Hemingway:1934) se planteaba que había dos tipos de hombres: “*Around the Place there were two kinds; the drunkards and the sportifs. The drunkards killed their poverty that way; the sportifs took it out in exercise.(...)(SK, 168)*” Dos cuestiones son interesantes aquí, por un lado, que para referirse al olvido de la propia condición que produce la bebida utiliza la palabra matar: beben para matar su pobreza. Por el otro, que agrega otro tipo de postura, la del hombre que la enfrenta, que “ejercita” su pobreza. Justamente, el hombre de código hemingwayano es el que afronta el drama de la vida, el que está delante del dolor, la muerte y el sufrimiento. Por eso el toreo y los deportes que implican algún riesgo o que ponen en juego la vida son importantes.

De hecho, ya en la fiesta en Pamplona, mirando a los toros en el corral Jake dice:“Look how he knows how to use his horns,(...)He has a left and a right just like a boxer”(SR, 139). Los deportes de riesgo se comparan entre sí y parecerían estar todos en relación. Mientras Brett “was watching fascinated”, Jake explica “They are only dangerous when they are alone(...) They only want to kill when they are alone” (SR,140). Lo que se mira, lo que atrae es justamente el peligro: “Did you see the one that hit the steer?(...)It was extraordinary”/It’s no life being a steer” dice Cohn. La verdadera vida parecería estar asociada con el peligro. Mike le contesta “ I would have thought you’d love being a steer(...)They lead such a quiet life.” (SR,141) Lo interesante es que el toreo es comparable no sólo con otros deportes y con la escritura -como veremos más adelante- sino también con la vida: en este caso la oposición del *bull-steer* sería equiparable a la del que vive intensamente y el que no.

Esta oposición cobra un nuevo matiz si tenemos en cuenta otra de las funciones que parecería tener la palabra muerte: “The taxi rounded the statue(...)and I sat back to let that part of the ride pass(...)that always made me feel bored and dead and dull until it was over. I suppose it is some association of ideas that makes those dead places in a journey” (SR,,41). A través del polisíndeton se pone a “dead”, “dull” y “bored” en el mismo nivel sintáctico, equiparándolos también en lo semántico. Por tanto, la muerte parece utilizarse metafóricamente aplicada a los individuos y las cosas cuando son aburridos o no interesantes. De hecho, cuando Cohn parece haberse desmayado Bill dice “How should we know?(...)I think he’s dead.”/ “He’s not dead,”Mike said, “I know he’s not dead(...)”(XV,158)Luego Jake vuelve a preguntar “Where the hell is Cohn”. Dos horas después aparece y dice “ I must have been sleeping” y Bill contesta “you were only dead”(159) A Cohn, que por su falta de acción y aburrimiento lo compararon con un “steer”, se llega aquí al extremo de presentarlo como un muerto. Cabe aclarar además que nuevamente *dead y hell* aparecen íntimamente relacionadas.

Otro de sus usos metafóricos se evidencia en la conversación entre Brett y el Conde:

(...)It is because I have lived very much that I can enjoy everything so well(...)You must get to know the values”/ (...)You haven’t any values. You’re dead. That’s all”/”No my dear. You’re not right, I’m not dead at all”(...)We drank three bottles of Champagne(...)We dined at a restaurant (...)Food had an excellent place in the count’s values. So did wine (SR, 61)

Sus valores parecerían ser la comida y la bebida: la buena vida que, como ya puntualizamos, ayuda a olvidar –o matar- el drama de la existencia. El que vive en el olvido, que no afronta el sufrimiento y el dolor, es un muerto, aunque, aparentemente -y el conde parece convencido -, parece más vivo. A las dicotomías *steer-bull*, *drunkard-sportif*, *vida aburrida-intensa* se le suma una dicotomía metafórica que las completa y explica: *muerto-vivo*.

Sin embargo, en Pamplona “it was quite a life and no one was drunk”(SR,150) Ellos, que en París viven queriendo olvidar sus dramas, mediante la bebida y la buena vida, aquí experimentan momentos de verdad y de vida intensa porque se enfrentan con el peligro y la muerte a cada momento. En este sentido, la mirada cobra importancia porque, siendo espectadores, es la manera que tienen de estar delante de ella. La primera noche Jake se queda

en el hotel pero le pregunta a Cohn cuando vuelve: “Did you see the show?” y agrega: “Anybody get hurt?”(SR,160) Esta sería una de las cosas que importa ver en el “espectáculo”: el sufrimiento. La otra sería ver verdadero peligro, la cercanía del toro:

I said to Brett “watch the charge and see the picador try and keep the bull off(...) She saw how Romero avoided every brusque movement(...)She saw how close Romero worked to the bull, and I pointed out to her the tricks the other bull-fighters used (...)to give a faked look of danger...(SR,162-3)

No es este, sin embargo el único espectáculo que presencian en Pamplona: en el Café Suizo luego de una discusión Cohn golpea a Jake y Edna comenta “It was quite a thing to watch(..)he must be a boxer”/ “ he is/ I wish Bill had been here(...)I’ve always wanted to see Bill knocked down”(SR,191). Aquí la situación de violencia o peligro, relacionada con otro deporte extremo, también se vuelve un espectáculo. Para Jake, después del golpe “everything looked new and changed(...)It was all different. I felt as I felt once coming home from an out-of-town football game(...)I walked up the street(...)I had lived in all my life and it was all new(...)I had been kicked in the head early in the game”(SR,192-3). La situación de peligro que implica la cercanía a la muerte –un golpe en este caso- hace “renacer”, vivir intensamente de nuevo. En realidad, se va a la corrida de toros –y se practican deportes de riesgo- para estar delante del drama de la vida, lo trágico y la muerte -“People went to the corrida(...)to be given tragic sensations, and perhaps to see the death of Belmonte”(SR, 214)- porque afrontándola es posible vivir con intensidad. Lo que interesa es la constante sensación de límite entre la vida y muerte, por eso

“they did not want the bull to be killed yet, they did not want it to be over(...)It was like a course in bull-fighting. All the passes he linked up, all completed, all slow, all tempered and smooth. There were no tricks and no mystifications(...)And each pass as it reached the summit gave you a sudden ache inside. The crowd did not want it ever to be finished”(SR,220)

Aquí se evidencia que, por sobre todo, van a ver una estética - Romero “knew that the sincerity of his own bull-fighting would be so set off by the false aesthetics of bull-fighting of the decadent period”(SR, 215)- van a ver cómo se puede llegar a lidiar con el peligro: con gracia.

Lo que buscan del espectáculo es ver “la gracia bajo presión” y hacer experiencia de este “ache inside”, que funcionaría como el golpe que recibió Jake de Cohn o durante el partido de fútbol.

Romero es el héroe hemingwayano paradigmático, el hombre de código que enfrenta constantemente el peligro con honestidad, simplicidad y gracia. El arte de Romero como vemos, está implícitamente relacionado con el de la escritura y, por tanto, el prototipo de escritor es el que se acerca a la figura de Romero, el que lidia con la muerte y el peligro. De hecho, en “The Snows...” el protagonista una y otra vez, recuerda experiencias que podrían ser escritas, todas relacionadas con experiencias dramáticas: “and it was the snow they trampled along in until they died that winter (...)They were snow-bound that week in the Madlener-haus (...) But he had never written a line of that”(154) Recordando la temporada magnífica para el propietario del hotel comenta que *al año siguiente* del verano después de la guerra “(...)The money he had made the year before was not enough to buy supplies to open the hotel and he hanged himself. You could dictate that(..)” (167) Parecería que la materia narrativa que le interesa para sus escritos está en relación con la muerte y con todo tipo de “hardship”. Sin embargo, no logra escribir: “(...)each day of not writing, of comfort, of being that which he depised, dulled his ability and softened his will to work so that, finally, he did no work at all. (...)”(SK,158)En un ambiente de lujo y confort, de buena vida, el escritor no se halla en condiciones favorables para crear, no hay “presión” que haga surgir la gracia. En este ambiente no es más que un “dead writer” por lo que intenta cambiar de postura y pasar de ser un “drunkard” a un “sportif”:

They had made the safari with the minimum of confort. There was no hardship; but there was no luxury and he had thought that he could get back into training that way. That in some way he could work the fat out off his soul the way a fighter went into the mountains to work and train in order to burn it out of his body(...)(SK,158)

El escritor es parangonado con un deportista, que debe entrenarse, en su caso enfrentándose a experiencias de “hardship”. Sin embargo, en el zafari sólo llega a una experiencia de este calibre cuando se le acerca la muerte: “So this was how you died(...)The one experience he had

never had he was not going to spoil it now. He probably would(...)”. En seguida le pregunta a su mujer: “you can’t take dictation, can you?(SK,165)

Cuánto más cerca está el dolor, más se siente la necesidad de escribir. Esta es la solución verdadera, la postura justa ante la vida, utilizar esta posibilidad de gracia bajo presión. Resulta interesante notar que la cercanía de la muerte, nos recuerda a la cercanía del toro:

(...)death had come and rested its head on the foot of the cot and he could smell his breath.(...)“you’ve got a hell of a breath”(...) It moved up closer to him still and now he could not speak to it(...)it came a little closer.  
(SR,172)

Aquí se expone explícitamente lo que el espectador esperaba ver en el espectáculo del toreo: cómo se lucha con la muerte. Además, la muerte está prácticamente personalizada - o animalizada-. Sin embargo, lo sorprende antes y él no llega a responder con gracia, a escribir. Este personaje se construye, por tanto, como la contrapartida del escritor ideal, como un alter-ego negativo de Hemingway, ya que “He had destroyed his talent by not using it, by betrayals of himself and what he believed in, by drinking so much(...)And he had chosen to make his living with something else instead of a pen or a pencil”(SK, 158). Rompe el código del escritor bebiendo y traicionándose a sí, no usando su talento.

Vimos entonces cómo, a través de la centralidad de la muerte, el peligro y el infierno, la “inevitabilidad del desastre” es un tema central en Hemingway. De hecho, en la concepción de la vida de Hemingway todo vuelve a nacer, como indica el epígrafe del Eclesiastés y el título de la novela. Luego de “conquistar” a Romero, Brett “was radiant She was happy. The sun was out and the day was bright. “I feel altogether changed(...)You have no idea”(SR,207) El sol parece acompañar momentos de felicidad y nos remite al título de *The Sun also Rises*. Sin embargo, lo que parece repetirse y volver siempre no es esta felicidad, sino el infierno. De hecho, es así como termina la relación entre Brett y Romero: Brett le cuenta a Jake “Darling! I’d had such a hell of a time(...)“Oh hell”, she said “let’s not talk about it. Let’s never talk about it”(SR, 241-2). Y es así como termina la fiesta en Pamplona: en la última noche de la



fiesta Bill comenta “Well, it was a swell fiesta(...)It’s like a wonderful nightmare(...)What’s the matter, feel low?"/ Low as hell” contesta Jake(...) I feel like hell”(SR,222). Pero la bebida que le ofrece Bill parece no poder llenar el vacío “The fiesta was going on. I began to feel drunk but I did not feel any better. “How do you feel?” I feel like hell”. El “hell” parece ser este vacío que las cosas cuando se terminan, cuando mueren, dejan. Lo que renace, por tanto, no es la alegría, ni la esperanza –condensados por el significante “sol” que aparece sólo esporádicamente- sino el infierno de la vida y la muerte. Ya al comienzo se nos insinuaba esto:

I had the feeling of going through something that has all happened before. “You were happy a minute ago.”(...)”I don’t know. I just feel terrible(...)I had a feeling as in a nightmare of it all being something repeated , something I had been through and that now I must go through again(SR,64)

No sólo renacen, sino que parecen invadir todo, o al menos eso hacen en nuestro texto a través de la repetición, la alusión y funcionando en sentidos tanto literales como metafóricos, es decir, en el nivel de lo denotado y de lo connotado.

Si de esto está hecha la vida, el hombre es tal cuando lo afronta. El escritor, pues, es también un hombre de código, uno que en su literatura lidia con la muerte y lo hace con una gracia que nos atrae y fascina. Y así como el papel de Romero es parangonado con el del escritor, el de los espectadores se puede parangonar con el de los lectores: En *A moveable Feast* Hemingway le muestra una “race story” a O’Brien y comenta:

When he read the story, I saw he was hurt far more than I was. I had never seen anyone hurt by a thing other than death or unbearable suffering(...)Then I started to think in Lipp’s about when I had first been able to write a story after losing everything(MF,74)

Por un lado, vemos como la escritura puede tener el mismo efecto que tenía el toreo sobre el espectador: golpearlo. Por el otro, esto sucede cuando se escribe bajo presión, en una situación de “hardship”: Hemingway es un hombre de código que afronta los dramas de su vida con la acción, escribiendo, y que, a su vez, escribe para golpear. Ya vimos que en su concepción de la vida, ésta es tal sólo en contacto con el drama de la existencia, en especial con la muerte, y que si se la olvida, vivimos como muertos, porque no experimentamos intensidad. Así, la actividad del escritor, al golpear al lector y ponerlo frente al drama de la vida, se postula como redentora.

Cinthia María Hamlin

### **Bibliografía**

COSTA PICASO, R. “Conferencia Inaugural: Hemingway y Faulkner” en *Escrituras al filo del Milenio: Estados Unidos/Argentina*. Buenos Aires: BM Pess, 2001.

HEMINGWAY, Earnest. *The Sun Also Rises*. New York: Charles Scribner’s sons, 1970

HEMINGWAY, Earnest, “The Snows of Kilimanjaro” en *The Short Stories of Earnest Hemingway. The First Forty-nine Stories and The Play “The Fifth Column”*. New York: The Modern Library, 1938

HEMINGWAY, Earnest. *A Moveable Feast*. New York: Scribner, 1992