



**UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

Luis Tamargo Alonso

***La técnica narrativa
y la Generación perdida:
Faulkner, Hemingway y Steinbeck***

Trabajo final de Programa:

Literatura Universal

Tutor: Jesús Ángel González López

Co-directora: Lourdes Royano Gutiérrez

Santander, mayo 2025

Índice

1. Introducción	4
1.1. Presentación del tema	4
1.2. Metodología	4
2. LA GENERACIÓN PERDIDA	5
2.1. ¿Qué es una generación literaria?.....	5
2.2. Características comunes	6
3. WILLIAM FAULKNER.....	8
3.1. Infancia sureña	8
3.2. LAS PALMERAS SALVAJES	9
3.2.1. El reto de experimentar	10
3.2.1.1. Multiperspectivismo	12
3.2.1.2. La interpretación del lector.....	13
3.2.1.3. Espacio y tiempo	15
3.2.1.4. El monólogo interior	17
3.2.2. Un universo propio.....	20
4. ERNEST HEMINGWAY	23
4.1. La aventura de escribir	23
4.2. LAS NIEVES DEL KILIMANJARO	24
4.2.1. Economía del lenguaje	25
4.2.1.1. La historia oculta.....	26
4.2.1.2. Analepsis	28
4.2.1.3. Teoría del iceberg.....	30
4.2.2. Simbolismo.....	32
5. JOHN STEINBECK.....	34
5.1. Juventud comprometida	34

5.2.	A UN DIOS DESCONOCIDO	35
5.2.1.	El vínculo con la tierra	36
5.2.1.1.	La función mágica.....	37
5.2.1.2.	Lirismo y ética.....	39
5.2.2.	Estilo	40
6.	Conclusiones	43
7.	BIBLIOGRAFÍA. Referencias citadas.....	47

1. Introducción

1.1. Presentación del tema

El presente trabajo pretende ofrecer una visión de las aportaciones a la técnica narrativa, entendida como conjunto de recursos creativos empleados en la escritura literaria, que realizó la denominada *Generación perdida* norteamericana, a través de la obra de tres de sus autores: William Faulkner, Ernest Hemingway y John Steinbeck, quienes reúnen entre sí los suficientes nexos en común para permitir el objetivo del estudio.

Para ello, se analizará el concepto de generación literaria, así como también las características de las técnicas narrativas empleadas, en un recorrido orientativo a través de la biografía, obra, estilo y repercusión de los autores seleccionados.

A este fin, se han elegido algunas de las obras más representativas de los escritores citados con el propósito de resumir ideas y permitir una noción clara de los conceptos narrativos desarrollados en ellas. Del análisis y comparación de sus innovaciones se ha intentado valorar la posible validez, pervivencia e influencia en el mundo literario posterior.

1.2. Metodología

Para entender las aportaciones al campo de la técnica narrativa se leerán y analizarán las obras correspondientes a los tres autores citados, como representativas del estilo propio de cada autor. A tal efecto, el material seleccionado para el estudio del tema está compuesto por la lectura de las siguientes obras seleccionadas: *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner, *Las nieves del Kilimanjaro*, de Ernest Hemingway y *A un dios desconocido*, de John Steinbeck.

Se ha prestado atención al argumento, así como a la estructura de las obras, concretando el tema del que trata cada una para, de manera más detallada, atender a los personajes y resto de los elementos que componen el material narrativo, tanto en sus características como en su función. Los ejemplos de recursos utilizados se acompañarán de las citas aclaratorias pertinentes, que servirán para entender la intencionalidad o la innovación particular del autor dentro del campo de la escritura.

2. LA GENERACIÓN PERDIDA

2.1. ¿Qué es una generación literaria?

Si nos atenemos a la definición de generación literaria nos hallamos ante un grupo de escritores que comparten un conjunto de ideas o estilos dentro de un determinado período de tiempo. Las premisas requeridas que permiten reconocer una generación literaria serían, por tanto, la proximidad del año de nacimiento, su formación intelectual e incluso la convivencia personal mantenida, un empleo peculiar del lenguaje y la ruptura u oposición con la generación anterior. Pero sobre todo es el hecho de compartir un acontecimiento general lo que imprime ese carácter generacional distintivo.

No obstante, no significa esto que el concepto de generación pueda generalizarse y, de este modo, estructurar el estudio de la literatura. De hecho, para algunos teóricos, no existe dicho concepto generacional¹. Pero al margen de polemizar en un debate que escapa a nuestro objetivo, sí vamos a utilizar como pretexto dicha categoría de generación en este caso, basándonos en los puntos que relacionan a estos autores norteamericanos, que vivieron en una sociedad que heredó el desconcierto y pesimismo de la Primera Guerra y que fueron testigos de los felices años veinte, antes de que la depresión económica les devolviese de nuevo a la crueldad de la Segunda Guerra Mundial.

Tanto Faulkner, como Hemingway o Steinbeck conocieron la guerra y participaron en ella, bien como combatientes o como reporteros. También debido a ello compartieron un destino común en Europa, en Francia concretamente. Precisamente es en París donde encontramos el origen de la denominación generacional de este grupo de escritores. Así, se la conoce en Europa como la generación de 1914, año del comienzo de la contienda y, en Francia, como la *génération du feu*. El origen de la Generación perdida lo encontramos en boca de Gertrude Stein, una norteamericana de origen judío que, junto a su hermano, se dedicaba al coleccionismo de obras de arte y a apoyar a otros artistas de vanguardia y que acabó por convertirse en la mentora de Hemingway. El escritor trabajaba entonces de corresponsal extranjero en París, relacionándose con escritores y

¹“La literatura procede de la literatura y, por ello, acometer una historia de la literatura es un esfuerzo de relacionar y seleccionar, con los peligros que ello acarrea”. (Pérez Gallego, 1988, p. 10).

artistas del momento, como James Joyce, Ezra Pound o la propia Gertrude Stein, quien en una de sus tertulias parisienses utilizó por primera vez la expresión: “Sois una generación perdida”. La escritora norteamericana no sólo se refería a los jóvenes combatientes que perecieron en la contienda sino también a quienes la sobrevivieron. Según ella: “todos los hombres se civilizan entre los 18 y 25 años. Si el individuo no pasa por un proceso de civilización en esos años, nunca lo será. Así que los muchachos que fueron reclutados a la guerra con 18 años, no pudieron pasar por esta época y nunca podrán ser civiles, todos ellos eran y serán una Generación Perdida” (Hemingway, 2005, p. 92). El escritor dejaría constancia de la frase en algunos de sus escritos y entrevistas posteriores.

2.2. Características comunes

De acuerdo a lo expuesto, la *Generación Perdida* fue un grupo de escritores que compartió características formales y de contenido temático comunes, lo que permite integrarles en una misma generación literaria. Pero también cumplen el requisito de proximidad en el tiempo y el espacio. En el tiempo, porque entre ellos apenas existe una diferencia de cinco años entre la fecha de nacimiento y de fallecimiento. No solo fueron coetáneos, sino que incluso llegaron a conocerse en vida. Aunque en algunos manuales teóricos se incluyan algunos otros autores o incluso no aparezca alguno de ellos, insistimos en el carácter coincidente de los nexos que mantienen en común: los tres eran norteamericanos, los tres recibieron el Premio Pulitzer y el Premio Nobel de Literatura y los tres escribieron tanto relato como novela, un factor determinante para el propósito del presente trabajo.

En cuanto al hecho generacional, los tres compartieron bien como combatientes o como reporteros, un acontecimiento histórico común, el de las guerras mundiales. Así, William Faulkner estuvo alistado en la Real Fuerza Aérea Canadiense durante la I Guerra Mundial; fue piloto de la Real Fuerza Aérea Británica, aunque no llegó a entrar en combate.

Hemingway participó en la I Guerra Mundial como conductor de ambulancia en el frente italiano, ya que no pudo como combatiente, a causa de un defecto en el ojo izquierdo. Después de haber sido gravemente herido en 1918, por un fuego de mortero —recibió la Medalla de Plata al Valor Militar—, se trasladó a París y, como corresponsal, estuvo presente en el desembarco de Normandía y la Liberación de París.

Steinbeck, durante la Segunda Guerra Mundial, en 1943, llegó a servir como corresponsal de guerra en Europa y el Norte de África, en el *New York Herald Tribune* y trabajó en la Oficina de Servicios Estratégicos.

Sin duda, la guerra fue el evento generacional que compartieron, además de las circunstancias adversas que caracterizaron la época convulsa que les tocó vivir. Se trata de una época difícil de la sociedad estadounidense, tanto económica como socialmente, que no sólo afectó a la sociedad norteamericana, sino que alcanzó una repercusión universal.

Por un lado, la falta de ayuda de la Reserva Federal subió los tipos de interés y redujo la oferta monetaria, mientras los grandes bancos quebraban. Por otra parte, en los años 20 surgieron grupos mafiosos que traficaban con el alcohol, debido a la ley seca que el Congreso de los EEUU aprobó en 1919. Es en esta misma época cuando Norteamérica contempla el nacimiento del jazz y se anuncia ya lo que será la novela social.

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial cambia el mapa del mundo: los Estados Unidos se convierten en la potencia que lidera la hegemonía política mundial, mientras Europa queda en la bancarrota. Sin embargo, es esa vieja Europa en la que surgieron las ideas totalizadoras que desembocaron en las dos contiendas, quien se convierte en capital del mundo cultural.

Si nos atenemos a la afirmación de René Wellek & Austin Warren en su *Teoría literaria*, de que “la literatura sólo se produce como parte de una cultura, en un medio ambiente dentro de un contexto social” (2009, p. 63), estaríamos ante el escenario idóneo para que surja el arte a través de la expresión literaria. La literatura, por tanto, no sólo se hace eco de ese entorno que la rodea, sino que busca una vía de salida, su propio camino.

Ello explica que muchos jóvenes norteamericanos descontentos con los defectos del sistema capitalista, se expatriaron y encontraron en las tertulias de Viena y, sobre todo de París, la posibilidad de contactar con los movimientos artísticos de vanguardia, donde hallaron una especie de refugio intelectual. En este tipo de reuniones se daba una mezcla cosmopolita que propiciaba el intercambio cultural, que posibilitaba debatir sobre la función del arte y la literatura.

Es en este contexto histórico de los círculos vanguardistas europeos, que permitían la búsqueda de nuevas ideas y formas de expresión e innovación, donde hemos de ubicar las obras y los autores que pasamos a estudiar a continuación.

3. WILLIAM FAULKNER

3.1. Infancia sureña

William Faulkner era originario de una familia tradicional sureña en Mississippi. Nacido en 1897, recibió influencias de su madre y de su abuela materna, que fueron ávidas lectoras, pero especialmente de la niñera afroamericana que le crió. Esta educación permanente de la niñera *Callie* es clave para entender las preocupaciones por la política, la sexualidad y la raza, que aparecen en sus novelas.

En su infancia escuchaba las historias que los mayores le contaban: le hablaban de la Guerra Civil, la esclavitud, el KuKluxKlan y la familia Falkner. El abuelo de Faulkner también le contó las hazañas del bisabuelo, William Clark Falkner, el Viejo Coronel, quien fue un empresario de éxito, escritor y héroe de la Guerra Civil.

El joven Faulkner estaba muy influenciado por la historia de su familia y la región en la que vivía. Pronto se desinteresó de los estudios, que abandonó para dedicarse a su sueño de convertirse en escritor. En la adolescencia, Faulkner había comenzado a escribir poesía. Fue Philip Stone quien se convertiría en su mentor. Y en 1918, cambió su apellido original *Falkner*, pasando a ser Faulkner, debido al descuido de un tipógrafo que cometió un error al imprimir la portada de su primer libro. En 1925 escribió su primera novela, titulada *La paga de los soldados*, a la que siguieron *Mosquitos* y *Banderas al polvo*, durante el verano de 1927, ambientada en su ficticio condado de Yoknapatawpha, basado en el condado de Lafayette, en Mississippi, donde él residió la mayor parte de su vida.

Posteriormente, después de cumplir 31 años, comenzó a trabajar en otras novelas más experimentales, al margen de las editoriales: *El ruido y la furia*, *Mientras agonizo*, *Santuario*, *Luz de agosto*, *¡Absalón, Absalón!*, *Desciende Moisés* o la *Trilogía de los Snopes* son algunos ejemplos entre muchos otros. Faulkner también enviaba algunos de sus relatos a varias revistas nacionales y algunas se los publicaron.

Viajó por Europa y tuvo ocasión de contactar con los literatos y con las tendencias innovadoras del momento que aplicó en el desarrollo de su técnica narrativa, como fueron el monólogo interior, la inclusión de múltiples narradores o puntos de vista y los saltos en el tiempo dentro de la narración. Su influencia en la literatura radica tanto en aspectos técnicos como temáticos, que aún continúan siendo relevantes en la actualidad.

Tal mérito le valió el Nobel de Literatura en 1949. Sin embargo el premio no le arregló la vida, ya que tuvo que dedicarse a escribir guiones cinematográficos. Aunque no era un aficionado al cine, necesitaba dinero y trabajó como guionista en Hollywood de manera estable desde la década de 1930 a la de 1950.

Sería el alcoholismo el que se encargaría de poner el punto final a su vida en 1962.

3.2. LAS PALMERAS SALVAJES

William Faulkner publicó *Las palmeras salvajes* en inglés, en 1939, diez años antes de recibir el Premio Nobel de Literatura. Como hemos señalado, es un hombre que pertenece al sur americano, el mismo sur que perdió la guerra de secesión, racista, tradicional y conservador, opuesto al norte de los avances, mucho más abierto y moderno. Sus obras dan la impresión de ser la misma historia repetida o de estar incompletas. Algunas no son sino colecciones de cuentos independientes con personajes comunes, que no mantienen hilo argumental que los relacione, en una especie de bucle infinito. Como ya se ha indicado, en la mayor parte de su obra sitúa la acción en el escenario de su tierra natal, el condado de Lafayette, en Mississippi, bajo el nombre ficticio de Yoknapatawpha. Pero *Las palmeras salvajes* es una excepción. En esta ocasión los personajes viven, transitan y padecen alrededor del Mississippi, en ciudades que existen realmente, con nombres fáciles de identificar.

La obra nos habla de dos viajes, de una huida frente a un regreso, de las fuerzas interiores y las fuerzas de la Naturaleza, del amor y el dolor, de la libertad y la reclusión. Nos encontramos con dos hombres inexpertos frente a unas mujeres incognoscibles, a través de los que Faulkner nos quiere contar la vida como tal y la dificultad de aceptarla². Nos describe un mundo donde fluyen alternativamente las contradicciones del hombre frente al bien y al mal, al amor y al desamor, a la vida y la muerte y las diferentes manifestaciones de la libertad como de la esclavitud.

Se trata de una novela provocadora, compuesta por dos historias independientes entre sí, distintas, que se desarrollan en espacios y tiempos diferentes, pero que discurren paralelas. Faulkner las alterna de acuerdo a un dictado creativo, pero puramente intuitivo. Habría que dar la razón a Mihail Bakhtin cuando define la novela como “una

²Porque, como aduce Forster, “la historia es primitiva, se remonta a los orígenes de la literatura, a un período anterior al descubrimiento de la lectura, y apela a lo que tenemos de primitivo”. (Forster, 2003, p. 22).

forma puramente compositiva de organización de las masas verbales” (1991, p.20). Estas historias van a derivar en corrientes opuestas que, como resultado final, acabarán por complementarse, obedeciendo a la intención del autor, quien ha elegido enfrentar los extremos del comportamiento humano para crear y recrear un mundo.

Pero no se trata sólo de manipular las formas sino que, en ese proceso de organizar los materiales narrativos, ha de dotar de alma a ese producto gestado, como bien apunta el acertado criterio de Vargas Llosa: “La creación literaria consiste no tanto en inventar como en transformar, en trasvasar ciertos contenidos de la subjetividad más estricta a un plano objetivo de la realidad” (2021, p. 70).

Las palmeras salvajes es un buen ejemplo para conocer al Faulkner experimentador, porque nos hallamos ante un innovador nato.

3.2.1. El reto de experimentar

Lo primero que llama la atención de este libro es su estructura: en realidad se trata de dos historias, dos novelas cortas desarrolladas en forma intercalada y paralela. Un capítulo de una sucede a un capítulo de otra, sin enumerar, simplemente con el título de la parte a la que corresponden. Cinco capítulos se titulan “Palmeras Salvajes” y otros cinco capítulos “El Viejo”, que es como denominan en el lugar al río Mississippi. Las historias nunca llegarán a tocarse: una sucede entre 1937 y 1938, y la otra en 1927. Y ambas comparten el lugar geográfico y social de la zona sur del río Mississippi. Cada historia es un drama que tiene su propio y diferente entramado.

En “Palmeras salvajes”, la primera de las historias, se narra un amor imposible entre Carlota y Harry, dos jóvenes a quienes no les importa nada más que estar uno junto al otro, algo por lo que van a renunciar a todo lo demás.

El personaje de Harry Wilbourne llevaba dos años de interno en un hospital de New Orleans cuando conoció a Carlota Rittenmeyer. Su padre también fue médico, se quedó huérfano a los dos años y lo crió su media hermana. El mismo día que cumple 27 años, Harry asiste a una reunión en casa de un pintor, donde conoce a Carlota. A partir de ese momento ambos harán lo indecible para no separarse. Él abandona su empleo y ella a su marido y sus dos hijas para marcharse a vivir juntos. Sobreviven durante cinco años con las figuras y muñecos que elabora y vende Carlota, mientras Harry escribe cuentos que vende después a revistas, hasta que encuentra trabajo de médico en una mina de Utah.

Sin embargo, los trabajadores de la mina llevan muchos meses sin cobrar, según le cuenta Buckner, el encargado, que tiene que fingir que la mina funciona. Por eso han contratado a Harry como médico, porque hay inspectores y leyes que obligan y así lo estipulan. Además, Buckner ha dejado embarazada a su esposa y desea que Harry la practique un aborto, por lo que le pagará cien dólares. Reacio en un principio, Harry se decidirá a hacerlo.

Al constatar que no ha habido problema alguno, Carlota se atreve a confesarle que también ella está encinta y quiere que Harry la intervenga. Antes, sin embargo, escaparán de la mina a la primera ocasión y acabarán de alquiler en el apartamento de un matrimonio adulto, donde Harry practicará el aborto a su pareja. Pero Carlota tiene una hemorragia y muere. Cuando lo descubre el doctor y dueño del apartamento, lo denuncia y Harry será detenido, acusado de homicidio y condenado por un período no inferior a cincuenta años, en la penitenciaría del Estado de Parchman.

En “El viejo”, la segunda historia, se cuenta cómo un preso en los campos de algodón es enviado por la prisión, junto a otros reclusos, a rescatar a los afectados por las inundaciones en el delta del río Mississippi. Se trata de un joven de veinticinco años, encarcelado por robo a mano armada, en un tren, al intentar emular a los forajidos de las novelas. Sin embargo el joven recluso caerá al agua y será dado por desaparecido. Conseguirá asirse a un bote y llegar hasta un islote donde encuentra a una mujer atrapada en lo alto de un árbol; la mujer está encinta. El joven la ayuda a subir al bote y navegarán en un remolino que va a desembocar en el río Yazoo. El joven preso quería salvar a la mujer encinta y volver a la prisión, ni siquiera pensaba en huir.

En la orilla, la mujer va a dar a luz un niño; después seguirán navegando en el bote, hasta que son rescatados por un vapor que los devuelve a tierra. Al regresar a la penitenciaría de Parchman le aumentan la condena en diez años más por haber desaparecido, sin tener en cuenta que el joven ha regresado por voluntad propia, después de haber salvado a la mujer y al niño. Sin embargo, él lo va a aceptar de buen grado, porque era su intención hacer las cosas bien.

Ambas historias van a acabar confluyendo unidas en un mismo final, mostrándonos la mentalidad hipócrita y los múltiples comportamientos del ser humano, que afloran ante las diversas situaciones que el destino pone a su paso.

3.2.1.1. Multiperspectivismo

La temática que aborda William Faulkner en su obra suele ser variada y abarca múltiples registros. Se trata de una temática que no pierde actualidad cuando enfrenta el mal, la corrupción, la decadencia o el fracaso. El carácter sureño del autor y la influencia de su ciudad natal afloran y le conminan a crear un territorio propio de ficción en el que enraizar sus historias. Esta obsesión le lleva a componer situaciones y retratar personajes típicos del sur, fruto de esa combinación de localismo y universalidad³.

El tema en *Las palmeras salvajes* es la pérdida y el encuentro de la libertad. Lo que hace Faulkner es llevar las dos historias de manera paralela. Trata un mismo tema y lo expone desde las dos perspectivas más alejadas. El resultado son dos historias, dos acontecimientos, dos hombres, dos mujeres y sus diferentes formas de enfrentarse a la vida.

Pero Faulkner se ha propuesto expresar la complicada realidad del hombre, por lo que nos vamos a hallar ante diferentes temáticas, entre las que estarán el arte, el dinero o la riqueza y, por supuesto, también el amor.

El tema del arte lo encontramos representado a través de las esculturas y pinturas de Carlota Rittenmeyer. Faulkner aprovecha para intercalar sus ideas sobre las circunstancias que llevan a un hombre a producir arte, sobre lo que implica ser artista.

El tema del amor queda expresado cuando la pareja de Carlota y Harry apuesta por el *amor verdadero* frente al matrimonio convencional y eligen la clandestinidad, la huida. Los dos protagonistas tendrán un final fatal: él en la cárcel y ella muerta. Y mientras tanto, durante toda la lectura, va a pulular la imagen de las palmeras azotadas por el viento, que simbolizan la angustia y confusión de los amantes.

Se podría afirmar que, en la segunda historia, agrupada bajo los capítulos correspondientes a “El Viejo”, es el río Misisipi el principal protagonista. Y al igual que el dinero en “Palmeras Salvajes”, la primera historia, el río va a marcar la dirección.

El narrador va a tomar aquí la perspectiva de “El Viejo” y relata las desventuras que el protagonista sufre, castigado por las aguas y llevado por la corriente. Conviven de esta manera el tiempo de la narración y el tiempo de lo narrado.

³Para el escritor Ernesto Sábato “lo que hace el novelista es recombinar esas vivencias, pero no a la manera del niño que desmonta las piezas del mecano con que ha armado una grúa para construir luego un avión, sino a la misteriosa manera de los sueños y los mitos: sin saber ni cómo ni por qué”. (Sábato, 1963. p. 78).

También en este relato el tema principal es el amor, pero desde el punto de vista de las mujeres. Al recluso de “El Viejo” le interesa y preocupa mucho más deshacerse de la mujer que rescató que aprovechar la oportunidad que el río le ofrece de recuperar su libertad. Aquí, la mujer representa simbólicamente la posibilidad de la libertad y paradójicamente el convicto sólo quiere librarse de ella.

Faulkner no sólo cambia el punto de vista del narrador, sino que también convierte en narrador al personaje⁴. En ocasiones, da la impresión de que un párrafo está mal escrito o acabado, que una situación se queda a medias. Pero es que el autor describe tan solo lo necesario, para que el lector llene esos vacíos a su gusto, sin que le cuenten lo que ha pasado. Su lectura requiere dosis grandes de paciencia, porque a veces el lector no entiende lo que está ocurriendo, sólo siente que pasa algo terrible.

Aunque toda la novela está escrita en tercera persona, en el primer capítulo el narrador presenta al resto de los personajes bajo la perspectiva del personaje del doctor, que cambia de tercera a primera persona para mostrar lo que piensa (Faulkner, 2014, p. 48), para volver a la tercera persona; y en los capítulos siguientes, el narrador se posiciona en la perspectiva de Harry, el protagonista.

Más adelante, tanto el episodio del parto de la mujer como el relato de los momentos previos a la muerte de Carlota están contados desde el punto de vista de los dos hombres.

”Esta multiplicación del punto de vista espacial es característica de Faulkner (...), en realidad es un procedimiento tan viejo como la novela (...), quienes cuentan son narradores—personajes —voces que hablan, conciencias que piensan— que van rotando ante el lector y refiriendo la historia” (2021, p. 100), ratifica un crítico Vargas Llosa.

Existe, por tanto, una multiplicidad de puntos de vista que permite conocer los hechos, tanto desde su perspectiva interior como exterior, lo que ofrece una visión completa del conjunto.

3.2.1.2. La interpretación del lector

Una característica propia de la narrativa de Faulkner es el interés del autor por mostrar cómo viven los personajes, lo que les acontece, dejando aparte lo exterior a ellos. Sin

⁴Ahora la novela se escribe desde la perspectiva de cada personaje. Y la realidad total resulta del entrecruzamiento de las diferentes versiones, no siempre coherentes ni unívocas. Tiene ambigüedad como la vida misma”. (Sábato, 1963, p. 223).

embargo, no resulta fácil acometer la lectura de Faulkner, a menudo invade al lector una sensación incoherente, entrecortada, sin un criterio homogéneo, con la única guía de identificarse con los personajes para hallar sentido de unidad a la obra. Y es que Faulkner es un escritor distinto, fuera de lo común, no narra, sino que convierte en símbolo lo que está contando.

Al lector le queda la ingente tarea de interpretar los silencios y vacíos intencionados, que consigue descifrar solo cuando siente lo que sienten los personajes.

La relación que mantienen Carlota y Harry contiene un fuerte elemento pasional nada más conocerse, que se trastoca en destructor en cuanto unen sus vidas. Ella abandonará a su marido y a sus dos hijas; él su carrera de médico y lo que conlleva, esto es, su formación e ideales paternos heredados. Ambos se entregarán de pleno a su relación de pareja.

En el primer capítulo, aparece otro médico y su mujer, quienes les alquilan la casa. Esta pareja representa la versión opuesta de su relación, con su modo de vida mediocre, digna en apariencia, pero intolerante cuando descubren que Carlota y Harry no están casados.

Faulkner establece paralelismos para resolver la dicotomía de los conceptos que desea transmitir y enfrenta a los personajes, que elegirán direcciones diferentes, de acuerdo a distintas circunstancias. Así, en el caso de las mujeres, nos muestra que la que tiene hijos los abandona y que la que hubiera deseado tenerlos no los tiene.

Son personajes casi bíblicos, que parecen impulsados por una fuerza misteriosa que surge de las entrañas de la tierra, como si obedecieran a un destino impuesto.

En la historia de “El Viejo”, el preso intentará sobrevivir a cualquier precio. Sólo busca regresar a tierra y depositar a salvo a la mujer, al niño y la barca incluida.

Carlota y Harry van a renunciar a una vida burguesa y acomodada, a lo que ellos denominan decencia: “me había convertido en un marido” (Faulkner, 2014, p. 381), arguye Harry, necesitado de libertad. Les horroriza todo lo que implica estabilidad, como el dinero, el trabajo o los hijos. Llegan a la mina de Utah como dos amantes, llevados por la pasión, a la búsqueda de una vida diseñada solo para su amor.

Del personaje de Harry se aportan muchos datos, Faulkner nos cuenta que es médico al igual que su padre, que le gusta la pintura, que tiene una hermana mayor. De Carlota sabemos que también trabaja como escultora; es una mujer que no tiene reparos en romper su matrimonio y abandonar a su familia para vivir el amor desde la posición de eterna amante. Pero además va a obligar a Harry a que la practique un aborto, un

comportamiento que sin duda es repudiado en la época en que se ambienta la novela. Nada tiene que ver con la mujer del otro doctor, la propietaria de la casa que alquilan. Esta encarna el prototipo femenino de la mujer sureña, es la tradición, lo conservador; es una mujer sin hijos.

Y como contrapunto de estas dos mujeres, está la madre del relato “El Viejo”. Sólo se sabe de ella que es una mujer embarazada, que sobrevive aferrada a un árbol a la espera del rescate por parte del recluso. En medio de la inundación va a dar a luz y seguirá durante toda la travesía, siempre en silencio y obediente, al hombre que la ha salvado la vida.

Ella y Carlota son el motor que genera el desenlace de los dos hombres, quienes llevaban unas vidas rutinarias, triviales y opacas hasta el momento en que se cruzaron con ellas. A partir de estas mujeres y, por motivos totalmente distintos, los hombres van a conocer la emoción al mismo tiempo que la desgracia.

Del personaje del recluso, solo se nos dice que es alto. Quizás por eso, dado que este protagonista se conoce por los claroscuros del mundo exterior, sea quizás el personaje más literario, casi quijotesco. Se conoce la edad que tiene y que lleva ya siete años cumplidos de su condena a cinco lustros por el intento de asaltar un tren con una pistola.

Es el único personaje que mantiene alta la dignidad y acepta las decisiones de los representantes de la ley sin discutir, a pesar de que esas decisiones son injustas e ilegales. Su condena se ha ampliado diez años más a su regreso a prisión, pero salvar a la mujer y al niño era más prioritario que salvarse él: eligió no huir.

Faulkner no escatima en recursos y, al mismo tiempo, emplea una especie de *contrapunto estético*, con diferentes voces narrativas y múltiples perfiles que definen a los hombres y mujeres. Y todo ello, enmarcado por el nacimiento y la muerte.

3.2.1.3. Espacio y tiempo

No es la primera vez que asistimos a la imposibilidad de manejar el tiempo a partir de una ruptura de la línea narrativa. Precisamente ese perspectivismo con el que Faulkner juega cuando cambia de narrador, permite apreciar mejor los saltos en el tiempo y en el espacio narrativo. Y es que “los temas del fluir psíquico y del punto de vista están relacionados, aunque no son una y la misma cosa” (Anderson Imbert, 2007, p. 198).

Faulkner lo complica aún más con una recurrencia frecuente a la analepsis: “la retrospectiva o flashback (analepsis) es el recurso habitual de la vuelta atrás en el

tiempo” (Lauer, 1895-1975, p. 9); recurso que utiliza también en el espacio en ambas historias intercaladas, de manera que importa más lo que no se ha dicho. Estamos ante la complicada narrativa faulkneriana.

Las Palmeras Salvajes comienza en el instante previo al fatal desenlace. El lector no ha recibido ninguna noticia de los antecedentes que han desencadenado aquella situación que Faulkner va contando con minuciosidad, a la que aporta múltiples disquisiciones, amplificando los múltiples puntos de vista y usando a la vez una mirada microscópica de máximo detalle.

La primera historia es una historia circular. “Palmeras salvajes” comienza por el final de la relación amorosa de la pareja. Harry se ha visto obligado por Carlota a practicarle un aborto y ella se está muriendo. En esos momentos de dolor y muerte, lo único que ella desea es que Harry pueda liberarse del castigo y consiga huir.

A él le ha cambiado la vida. Antes de conocer a Carlota, estaba terminando las prácticas para ejercer como médico, siguiendo los deseos de su padre. Sin embargo, al conocer a Carlota se enfrenta a otro destino.

Durante su estancia en la cárcel no tomará el cianuro que le ofrecen, porque no desea matar el recuerdo de ella. Prefiere vivir y que Carlota sobreviva así en su recuerdo.

La segunda historia, en cambio, comienza por el principio, es una historia aparentemente lineal, en este sentido. Un narrador omnisciente relata los hechos en tercera persona siguiendo un orden cronológico, pero queda interrumpido en algunas ocasiones por el yo del preso, quien comenta con sus compañeros de celda las experiencias pasadas desde el presente. El efecto conseguido es como si el personaje del recluso dialogara con una tercera persona.

Las dos historias se mueven en direcciones opuestas: Carlota y Harry viven alejándose de la familia, la estabilidad, el trabajo y lo que representan los vínculos establecidos; y el preso busca la estabilidad para que la mujer y el niño, “atraídos a las corrientes de agua, el curso de su destino” (Faulkner, 2014, p. 440), sobrevivan a la inundación.

La inundación va a funcionar en el caso del preso como *el enemigo* que lo aleja, mientras que en Carlota y Harry, la inundación está dentro de ellos, la pasión es el río que se desborda.

Finalmente tenemos un eje común que une a las dos historias: la penitenciaría del Estado de Parchman. Los dos personajes acabarán en la prisión estatal de Mississippi. Es el fin de los dos caminos: uno regresa a la cárcel por salvar dos vidas, el otro llega

por terminar con ellas. El preso no conocía a la mujer que rescató, pero algo se movió dentro de él y ese descubrimiento se convertiría en el único ideal de su vida. Sin embargo, Harry amaba a Carlota y la matará a pesar de sí mismo.

Dentro de este entramado es posible encontrar además otras oposiciones interesantes entre los personajes. Así, por ejemplo, Carlota muere por la hemorragia provocada por el aborto; y el preso es hemofílico, aunque sus hemorragias no le causan daño. Y encontramos otro ejemplo más en la huida del trabajo de Harry, mientras que el preso recupera la alegría cuando tiene que trabajar en la prisión para sobrevivir.

Esta alternancia convierte las dos historias en complementarias. A la vez que una ayuda a comprender a la otra, ambas representan dos posturas extremas del comportamiento humano.

3.2.1.4. El monólogo interior

Faulkner no es fácil. Si a las historias que se intercalan y a los saltos en el tiempo añadimos, por otra parte, la presencia de varios narradores, los diferentes puntos de vista de una misma situación y los abundantes monólogos interiores, la novela puede resultar algo complicada de leer. Nada nos extraña con Faulkner.

Desde el principio llama la atención que Carlota, Harry, el recluso o cualquier otro personaje no son los verdaderos personajes de las historias, sino sus pensamientos. Son los pensamientos de cada uno ante las situaciones que vive y cómo hace partícipe a los demás, lo que de verdad trasciende en las historias.

Faulkner juega con el monólogo interior y el punto de vista, como lo corrobora el profesor y ensayista Enrique Anderson Imbert:

El narrador presenta indirectamente los pensamientos no formulados de su personaje. Su actitud no es la del psicólogo. Así, el narrador está entre el personaje y el lector, y con sus intromisiones tan pronto saca a la luz la asociación de imágenes del personaje como, con comentarios y descripciones, guía al lector para que pueda entenderlo (2007, p. 191).

Con Faulkner la técnica del *monólogo interior* o *flujo de conciencia* entró en una etapa de evolución. No fue el inventor, pero sí contribuyó a su desarrollo, difusión e influencia posterior. Mikhail Bakhtin define al *monólogo interior* o *fluir de la conciencia* como acercamientos narrativos⁵, dentro de lo que cataloga de Subjetivismo

⁵“Técnicas narrativas son todas las técnicas usadas para contar una historia”. (Bakhtin, 1977, p.126).

moderno, en los que “el narrador narra impresiones fugaces en forma delirante, sin orden temporal. Su conciencia fluye y se exponen los sentimientos más íntimos sin organización lógica tal y como vienen a la mente. A veces se eliminan los signos de puntuación y las estructuras gramaticales. Este discurso refleja el caos interno del personaje” (Bakhtin, 1991, p. 10).

Faulkner desea explorar, necesita romper con los moldes establecidos, para innovar como escritor. Y el ejercicio de introspección que le permite el monólogo interior adentra al lector en la psicología de los personajes:

Los monólogos interiores propiamente dichos no explican ni comentan la idiosincrasia del personaje, sino que el personaje mismo se desnuda en silencio. (...). Al leer un cuento el lector no está interesado en la verdad sino en la ficción: aceptamos la convención de que el narrador presenta el fluir psíquico, siendo que sólo simula; aceptamos la convención de que el narrador conoce la subconsciencia de un personaje, siendo que sólo puede inferir la subconsciencia a partir de sombras que suben por los resquicios de la conciencia. (Anderson Imbert, 2007, p. 193).

No olvidemos que pertenece al mundo rígido y triste del sur de los Estados Unidos, un territorio hermético y puritano. Si Faulkner quiere comunicar lo que pretende, trasladar al lector al interior de sus personajes y superar las formas narrativas decimonónicas, tiene que experimentar fórmulas nuevas, no le vale lo ya dicho. Lo que hace es recurrir a “técnicas que exploran los sótanos más oscuros y profundos de la personalidad, lo que Leopoldo Alas llamaba subterráneo hablar de una conciencia. (...) Lo que los monólogos interiores, sean narrados o directos, tienen de común, es que nos enfrentan a recónditas regiones de la vida nerviosa” (Opus.cit., p. 192).

El término “stream of consciousness” (frecuentemente traducido por fluir o flujo de conciencia) fue acuñado por primera vez por el psicólogo William James, hermano del escritor Henry James, pero con fines psicoterapéuticos más que literarios. Es preciso aclarar, llegados a este punto, que el uso de la expresión *monólogo interno* o *fluir de conciencia* se realiza indistintamente en este trabajo y que ambos términos se refieren a idéntico significado, a efectos literarios. No es propósito del presente trabajo debatir las diferencias entre distintas escuelas o lo adecuado o no de la utilización del término, pero sí conviene dejar claro el valor exclusivamente literario que adquiere en manos de un artista innovador como William Faulkner. En este sentido la apreciación de Forster de que “lo ficticio en una novela no es tanto la historia cuanto el método mediante el cual

se convierte en acción, método que nunca se da en la vida cotidiana” (2003, p. 24), sirve para justificar su empleo, ya que para Faulkner todo es un recurso con el que experimentar.

Por idéntico motivo, el lenguaje que va a emplear en ambas narraciones es distinto, porque obedece al ritmo interior de cada historia. De este modo, en la parte de “Palmeras salvajes” el lenguaje es duro, áspero, sin adornos. En algunos casos, Faulkner emplea una adjetivación particularmente excesiva al utilizar hasta seis u ocho adjetivos seguidos. Intenta reflejar dolor y lucha interior, expone el conflicto y las explosiones causadas por el sufrimiento, con cierta crudeza, porque la historia de amor no fluye.

En “El Viejo” el lenguaje sonoro nos envuelve, las frases largas, los silencios o los vacíos intencionados expresan la lucha del preso contra la fuerza de la corriente del agua. Es la lucha por la vida, mientras que Carlota y Harry nos muestran el lado oscuro.

La creatividad de Faulkner se deja entrever en detalles que no son casuales, sino que responden a un reto personal. Por ejemplo, Carlota es escultora, y esto lo utiliza el autor para, a través de ella, dejar aflorar ciertas ideas que surgen de su búsqueda personal como escritor, de su teoría literaria y de algunos conceptos sobre la creación artística.

Pero todo ese aparato técnico como son la astucia de su técnica, los cambios del punto de vista o los saltos en el tiempo están al servicio de su voz narrativa, es su personalidad la que se refleja en sus obras. La técnica es un medio para él, no un fin en sí mismo. Se trata de una voz honesta, que suena creíble y verosímil, porque proviene de alguien atormentado. Su visión fatalista de la vida no prescinde del amor, la belleza o el sentimiento y, con maestría, se permite abordar la inocencia, la compasión o la crueldad. Así lo reconoce el profesor Pérez Gallego; y añade:

Las más enfrentadas pasiones se dan cita en sus novelas, hombres y mujeres luchan contra una extraña forma de destino adverso, quedando un fondo espiritual de crípticos márgenes. Estamos ante un autor muy árido que hace del áspero estilo su principal obstáculo, pero que abre un camino por el que tantos novelistas actuales se moverán con soltura. (1988, p. 207).

El Faulkner vanguardista experimenta sin límite, mezcla técnicas y lo mismo practica el contrapunto que escribe a lo clásico.

En esto radica la revolución narrativa de Faulkner. Al margen de que la novela esté o no ambientada en Yoknapatawpha, Faulkner está recreando el viejo sur americano. El escritor se identifica con este espacio de su lugar natal, que le sirve de escenario para

contar el funcionamiento interior de las personas y su relación con el entorno que les rodea. En los personajes que surcan este territorio vital reconocemos lo que de valor caracteriza a los seres humanos. Faulkner lo aprovecha para describir con fidelidad el desplome de una forma de vida decadente.

Resulta complicada la lectura de Faulkner, no es fácil enfrentarse a la revolución que supuso la técnica narrativa que empleó con espíritu de auténtico artista pionero.

“El monólogo interior es realmente una técnica muy difícil de usar con éxito: es demasiado proclive a imponer a la narración un ritmo dolorosamente lento y a aburrir al lector con un montón de detalles triviales” (1998, p. 85), reconoce el novelista David Lodge en *El arte de la ficción*⁶.

Este modo de narrar obliga a leer de otra manera, con esfuerzo, activamente, ya que permite al lector profundizar en personajes y situaciones desde ángulos insospechados. Leerlo, no obstante, compensa con creces el esfuerzo dedicado a desentrañar la complejidad de su narrativa.

3.2.2. Un universo propio

Es el modo de contar, el cómo escribir, lo que diferencia al auténtico arte literario. Faulkner creía en el trabajo más que en la técnica: “A quien le interese la técnica, que se meta a cirujano o a albañil. No hay un mecanismo determinado para hacer el trabajo, no hay una fórmula mágica” (Belmonte et al., 2020, p. 96.), decía.

En el universo artístico de Faulkner el sexo, la desgracia y la violencia son temas que se repiten.

Leer a Faulkner desconcierta, no hay conceptos, sus personajes cuentan a través de sensaciones, sin explicar⁷. Así, leemos monólogos interiores, en donde la acción juega con el tiempo. Resulta esclarecedor lo que, para el crítico literario Enrique Anderson Imbert, supone el monólogo interior:

Es una convención que, con palabras astutamente elegidas, finge presentar el tácito discurrir de un personaje. Sólo la literatura, gracias a esa convención que el lector acepta, es capaz de hacer oír un monólogo silencioso. (...) Esas palabras se ordenan para

⁶“El monólogo interior es una convención que, con palabras astutamente elegidas, finge presentar el tácito discurrir de un personaje. Sólo la literatura, gracias a esa convención que el lector acepta, es capaz de hacer oír un monólogo silencioso”. (Anderson Imbert, 2007, p. 189).

⁷“En Faulkner no hay un narrador que ordene y jerarquice el material, los personajes toman la palabra y cuentan su versión”. (Piglia, 2015, p. 202).

comunicar el desorden. Parecen informales, antiartísticas y sin duda rompen las normas de la gramática, pero es porque se zambullen en el fluir psíquico del personaje y, mientras se van nadando, asoman la cara sobre las ondas para hacer señas al lector. La prosa de la narración de pronto entra en laberintos sintácticos que remedan laberintos psicológicos”.

(2007, p. 189).

A esta dificultad de la escritura hay que añadir la complejidad de su personalidad, no exenta de polémica, lo que le granjeó la fama de *maldito*⁸. Ajeno al aire superior que su figura parecía desprender en los demás, se conformaba con vivir a su manera, ganar dinero, beber whisky y escribir, solo le importaba escribir. El propio Faulkner confesaba en 1956 a Jean Stein durante una entrevista para *The ParisReview*:

El escritor nunca debe estar satisfecho con lo que hace, aunque su trabajo sea todo lo bueno posible. Hay que soñar con grandes metas y aspirar siempre a mucho más de lo que sabes que está a tu alcance. No te molestes en intentar ser mejor que tus coetáneos o tus predecesores. Intenta superarte a ti mismo. Un artista es una criatura controlada por demonios. No sabe por qué lo han elegido a él, y normalmente está demasiado ocupado para preguntárselo. (Opus cit., p. 89).

Sin embargo, desde la perspectiva faulkneriana, es la técnica narrativa más dominante que la historia que se cuenta, ya que son los personajes quienes van a llevar la batuta de todo el trabajo. De este modo Faulkner se libera de la prisión que supone estar atado por la técnica. Así, hace que aparezcan múltiples narradores con numerosos monólogos, en los que el lector puede escuchar la voz de su conciencia.

Es esta fascinación por experimentar lo que convierte la lectura en un experimento y experiencia única. El lector se enfrenta al desafío del juego con el tiempo, del universo de voces y de verdades absolutas que constituyen cada uno de los monólogos interiores. Se introduce así en la mente de los personajes, de quienes conoce pocos detalles, ideas u opiniones, pero en quienes percibe características que los definen y, de este modo, la lectura compensa el esfuerzo realizado.

Al final, William Faulkner consiguió el triunfo de su arte, convertir en universal aquel viejo sur, local y provinciano. Pero además, su manera de relatar significó una ruptura

⁸“Vinculado a sus contemporáneos sureños por una herencia común y una ambivalencia común, Faulkner estuvo al mismo tiempo apartado de ellos, como lo estuvo de sus contemporáneos literarios en general. A diferencia de muchos de los escritores modernistas, no se vinculó a ninguna camarilla o escuela, no viajó demasiado hasta mucho más tarde, no se desarraigó de forma permanente del lugar en el que había crecido, ni siquiera para establecerse en otro estado”. (Elliot, 1991, p. 804).

con la novela decimonónica, que tuvo una influyente repercusión posterior en la literatura del siglo XX.

4. ERNEST HEMINGWAY

4.1. La aventura de escribir

La pasión de Hemingway por la naturaleza y la aventura al aire libre en zonas remotas le venía de su padre, que era médico. Desde niño, le llevaba de acampada a los bosques y lagos, durante su estancia en la casa de verano que poseía en Michigan. Le enseñó a cazar, pescar y acampar.

Trabajó como periodista, antes de marchar al frente italiano, donde se alistó como conductor de ambulancias en la Primera Guerra Mundial.

Regresó a su casa en EEUU, después de haber sido gravemente herido en 1918, por un fuego de mortero —recibió la Medalla de Plata al Valor Militar—, experiencia que trasladaría con posterioridad a sus novelas.

Mientras se recuperaba en el hospital de las heridas de metralla en ambas piernas, conoció a Agnes, una enfermera de la Cruz Roja, siete años mayor que él, de quien se enamoró y con quien decidió casarse de regreso a EEUU. Sin embargo cuando recibió el alta, ella le escribió comunicándole que se había comprometido con un oficial americano. Aquel desengaño marcó su vida amorosa.

Después de la guerra siguió escribiendo y se trasladó a París, con su primera esposa, donde trabajó como corresponsal extranjero. Allí conectó con escritores y artistas de la vanguardia europea, a través de las tertulias de Gertrude Stein, su amiga y mentora. Se divorciaría en Londres por tercera vez, durante la Segunda Guerra Mundial.

En esta etapa cubrió la guerra greco—turca, siendo testigo de la quema de Esmirna y escribiendo artículos de viaje. También fue periodista en la Guerra Civil Española; visitaría varias veces España, país que le atraía a causa de la fiesta taurina.

Marchó de safari a África, un viaje de diez semanas que le proporcionó material suficiente para escribir la novela *Las verdes colinas de África*, así como para los relatos de “Las nieves del Kilimanjaro” y “La corta vida feliz de Francis Macomber”. Allí, en el continente africano, sufrió dos accidentes aéreos, que le causaron secuelas de por vida.

Residía de forma permanente en Cayo Hueso, Florida, y en Cuba. Se había comprado un barco al que llamó *Pilar*, con el que navegaba por el mar Caribe. Resultado de un modo de vida tan azaroso fueron sus obras: *Adiós a las armas*, *Fiesta*, *Por quién doblan*

las campanas, El viejo y el mar, Al otro lado del río y entre los árboles, Tener y no tener son algunos títulos destacables.

Ernest Hemingway recibió el Premio Nobel de Literatura en 1954. A causa de que aún sufría el dolor de los accidentes en África, decidió no viajar al evento de Estocolmo y enviar un discurso para ser leído.

En 1959, abandonó Cuba, al enterarse de la noticia de que Castro quería nacionalizar las propiedades de los estadounidenses y otros extranjeros en la isla. Hemingway estaba preocupado por sus finanzas y por su seguridad. Se encontraba preocupado por sus impuestos, y dijo que nunca volvería a Cuba para recuperar los manuscritos que había dejado en la bóveda de un banco.

En 1960, en la Clínica Mayo, fue tratado por un estado depresivo causado por una combinación de medicamentos. Al año siguiente, en la madrugada del 2 de julio, Hemingway se disparó con su escopeta. Al igual que su padre anteriormente, su hermana Úrsula y su hermano Leicester también se suicidaron.

4.2. LAS NIEVES DEL KILIMANJARO

Si bien la *Generación perdida* se caracteriza por el pesimismo de sus obras, además de poner de relieve el materialismo de la sociedad moderna y el deterioro de los valores, es en Ernest Hemingway donde encontramos el mejor exponente, sobre todo por el manejo del tema de la muerte como atmósfera. De hecho se convirtió en el portavoz de la generación de la primera posguerra y los detalles de su vida se convirtieron en un medio de explotación muy fructífero en el terreno literario. Así, el amor, la mujer, la pérdida, la guerra y la naturaleza son otros temas muy presentes en su obra.

Hemingway escribió el relato “Las nieves del Kilimanjaro” en 1936, a raíz de uno de sus viajes a África. Para el escritor la naturaleza era un lugar terapéutico, para renacer, donde el cazador o el pescador tenía un momento de trascendencia cuando cobraba la presa.

En lo que se refiere a la parte formal de los escritos de Hemingway es de destacar el manejo de un lenguaje sobrio que, sumado a los elementos trágicos, le sirven para componer el retrato de una época convulsa como la que vivió en primera persona. Tengamos en cuenta que el autor había participado en la Primera y Segunda Guerra Mundial, como corresponsal, de donde extrajo experiencias que luego incorporaría a sus relatos y novelas.

El elemento trágico acompañó también su vida, ya que –como ya hemos mencionado–, después de una existencia aventurera, cansado y enfermo, se suicidó, disparándose con una escopeta de caza.

4.2.1. Economía del lenguaje

El relato comienza con la alusión a una leyenda *masai* que tiene como protagonista a la montaña del Kilimanjaro que, en su idioma, significa *la Casa de Dios*, en la que descansa el esqueleto de un leopardo sin que nadie pueda explicar cómo llegó hasta la cima. Este elemento va a aportar a la historia una dimensión espiritual.

El relato nos narra la historia de un escritor frustrado llamado Harry, que está con su esposa Helen en África. El hombre está malherido en una pierna con gangrena y su esposa tiene la esperanza de que un aeroplano llegue a tiempo para recogerles y salvar a su marido de morir por la infección.

De los recuerdos e imaginaciones que surgen, fruto de la introspección de Harry, se hace evidente la existencia de una segunda historia que, aunque no se cuenta, está detrás del relato principal. Harry se había prometido no escribir sobre el mundo al que pertenecía su mujer, un mundo de ricachones bebedores, que llevaban una vida perezosa y monótona. Pero ahora que presiente el fin y no le importa morir, es cuando parece arrepentirse de no haberlo escrito.

Es entonces, al final, cuando llega el aeroplano; solo hay sitio para uno, después volverán a buscar a Helen. Desde el aeroplano, mientras le transportan, Harry contempla la cima y las nieves del Kilimanjaro, sabe que es allí donde se dirige y muere. Y en ese preciso instante, abajo, en el campamento, la risa de la hiena no deja de sonar como cada noche y despierta a Helen, quien presiente que su marido ha muerto.

La historia corresponde a un viaje real que Hemingway realizó en 1933, de cacería en África. Por tanto, estamos ante un relato con abundantes detalles autobiográficos, en el que Hemingway utilizó sus propias experiencias y de las que extrajo tanto situaciones como escenarios. Es un relato que está repleto de confesiones y consejos sobre creación y escritura del mismo Hemingway en la voz del personaje Harry escritor.

Hemingway busca transmitir un mensaje entre líneas y va a utilizar una prosa llena de detalles que consiguen transportar al lector al ambiente donde se desarrolla la historia.

Estamos ante un escritor intuitivo, que practica una economía del lenguaje y utiliza las frases cortas, que insinúa con pocas sílabas y expresiones tan lacónicas como certeras.

Su estilo nace en el seno de las vanguardias de su época, que experimentaban innovaciones con la escritura, como por ejemplo James Joyce, Virginia Woolf o el propio Faulkner. Hemingway descubre y aporta su voz narrativa, única, que no busca explicar o dar sentido sino describir la emoción desde los hechos, desde el núcleo de la experiencia propia.

4.2.1.1. La historia oculta

En realidad, lo que Ernest Hemingway nos cuenta es una historia dentro de otra historia. Algo que responde a lo que él mismo denominaba *la técnica del iceberg*, ya que el relato que se cuenta es apenas una pequeña parte de la historia que se esconde detrás.

Esta historia oculta son los recuerdos de un escritor gravemente herido, a la vista de su inminente final. Harry recuerda su pasado y se hace reproches por haber antepuesto una vida llena de comodidades a su trabajo como escritor. Se considera un fracasado, no aprovechó su talento, se traicionó a sí mismo y se entregó a la bebida y la pereza. A través del personaje, el autor pone en tela de juicio la creatividad artística frente al comercio, sus diferentes objetivos, algo sobre lo que Harry sabe que merecería la pena escribir, pero que nunca lo hará.

Así explica el ensayista y crítico literario Enrique Anderson Imbert, el punto de vista elegido por Hemingway para su narración:

Siempre los narradores, al crear personajes, describieron sus procesos mentales. Sobre todo los novelistas, porque la novela se presta al análisis psicológico. No obstante, también hay cuentistas que analizan los sentimientos, deseos e ideas de sus personajes. De todos modos, las técnicas literarias son las mismas en la novela que en el cuento (2007, p. 182).

Para Emory Elliott, profesor de Literatura Americana, tal elección se debe a motivos innovadores: “Como otros escritores modernistas, asumió que su arte yacía en la forma de decir lo que decía. El estilo, la forma y el significado eran partes de un todo inseparable” (1991, p. 788).

Hemingway va a utilizar también el monólogo interno, pero no en primera persona, ni por medio de la multiplicidad de voces narradoras que utiliza Faulkner, sino a través de la perspectiva de su personaje protagonista, sin que el hecho de recurrir a la tercera

persona suponga una merma técnica o reste valor a la calidad narrativa⁹. Hemingway hace reflexionar a Harry sobre su vida, a través de monólogos internos que ayudan a explorar más el pensamiento y la psicología del personaje. Así, Harry se arrepiente de haber malgastado su vida y de haber escrito por dinero y no porque de verdad amara hacerlo.

Es un personaje desencantado y pesimista que, a su problema de salud, le suma el alcohol, que utiliza como escape de la realidad y que representa los vicios y adicciones que el propio Hemingway tenía. No es difícil identificar al escritor en el personaje de Harry. En sus descripciones también aparece el horror de la guerra, que corresponden a su etapa de corresponsal. Y también menciona a las mujeres que había amado.

El personaje de Helen, sin embargo, es opuesto a Harry, motivo por el que ambos discuten de continuo. Ello va a provocar una tensión entre esperanza y desilusión, que estará presente durante todo el relato. A ella le gusta leer, cabalgar, cazar, es atractiva todavía y también bebe. Su marido murió y tuvo dos hijos; luego tuvo amantes, hasta que uno de sus hijos pereció en accidente de avión. Entonces conoció a Harry, le gustó lo que escribía y cómo vivía, lo que suponía un comienzo de una nueva vida para ella. Él se aprovechó de su dinero y esa vida ahora peligraba a causa de una espina que le hirió la rodilla, mientras perseguía un rebaño de antílopes para sacar una fotografía, que no logró realizar.

Hemingway va a utilizar el monólogo interno de Harry consigo mismo, para acercarnos al personaje de la mujer: ella es buena con Harry, a pesar de que él se empeña en discutir y tratarla con crueldad, aunque reconoce que no tiene la culpa ni por qué pagar las deudas de amantes anteriores.

A ella le gusta África, la caza, aquel modo de vida que disfruta con Harry, pero no quiere sufrir, ni discutir, ni que él la trate mal; cuidarle significa cuidar lo bueno de aquella manera de vivir que llevan juntos, por eso lo hace. Sin embargo, Harry es desconsiderado, le dice cosas hirientes para, al final, excusarse con que la quiere de verdad. Con la descripción de este comportamiento, Hemingway nos transmite la pérdida de los valores del ser humano, a la vez que critica la corrupción del mundo, la hipocresía, el deterioro de su propia condición a lo largo del tiempo.

⁹Escribe Gerard Genette en *El discurso del relato*: “El relato en primera persona se presta mejor que ningún otro a la anticipación, por el hecho mismo de su carácter retrospectivo declarado, que autoriza al narrador a hacer alusiones al futuro, y particularmente a su situación presente, las que son de alguna manera parte de su rol”. (Genette, 1998, p. 12).

No obstante, Helen cuida a su marido mientras esperan a que llegue el aeroplano que le lleve a la ciudad donde le curarán la pierna. Ella representa el reflejo de las relaciones amorosas de Hemingway con las mujeres con quienes compartió su vida, pero que nunca tuvieron final feliz.

4.2.1.2. Analepsis

Ernest Hemingway experimenta con su estilo de escritura; cuida su estilo, lo cultiva y perfecciona con la mirada puesta en la vanguardia de su tiempo. Se caracteriza porque lo que importa no está expresado de forma explícita, de esa manera adquiere significado en la ficción.

“En el dominio de la estructura, el método de Hemingway consiste, ante todo, también en las antípodas de Faulkner, en dotar de objetividad al mundo ficticio mediante la disimulación del narrador” (Vargas Llosa, 2021, p. 106-107.), revela el escritor Vargas Llosa.

Hemingway estructura el relato intercalando diálogos y narración con flashbacks. Se trata de diálogos creíbles, verosímiles, de carácter coloquial. El lenguaje que emplea es claro y conciso, lo cual hace la lectura muy ágil.

Dentro de esta manera personal de diseñar la estructura de la historia que va a contar, Hemingway inserta el diálogo como una técnica en sí misma, ya que cumple una función específica, en medio del laconismo y la frialdad, a la hora de retratar esa realidad de forma objetiva y directa.

“Las nieves del Kilimanjaro” comienza con un diálogo entre el protagonista y su esposa, mientras observan el vuelo de los buitres. Ambos están en Tanzania, a los pies del Kilimanjaro. Helen le reprocha que beba alcohol, pero él ha perdido el miedo. Harry tiene una pierna con gangrena y nada le importa; tampoco va a acabar de escribir todo aquello que había dejado para más adelante. El confiesa que la amaba, pero que ahora no, está cansado.

Durante la convalecencia Harry va a hacer un repaso a su vida, sus romances, sus sueños no cumplidos y, en definitiva, a todo aquello que pudo haber sido y que ya es difícil que pueda cumplirse: “Ya no escribiría nunca las cosas que había dejado para cuando tuviera la experiencia suficiente para escribirlas. Y tampoco vería su fracaso al tratar de hacerlo. Quizá fuesen cosas que uno nunca puede escribir, y por eso las va postergando una y otra vez. Pero ahora no podría saberlo, en realidad” (Hemingway, 1999, p. 8), lamenta el propio personaje.

Hemingway también va a recurrir a la analepsis para mostrar la historia que se oculta tras el relato principal, lo que no se cuenta, lo que el personaje del Harry escritor no escribió, aunque lo deseó. Al contrario que Faulkner, Hemingway no es confuso, no le interesa serlo y va a intercalar este relato en letra cursiva, para diferenciarlo del hilo principal¹⁰. Nos cuenta cómo Harry recuerda su estancia en Constantinopla, cuando frecuentaba prostitutas y no conseguía evitar la soledad. Cuando contempló el horror de los cuerpos muertos en la guerra con los turcos y los cambios que se producían en el mundo, acontecimientos sobre los que entonces escribía y que ahora ya no escribe. Aquellas experiencias le habían marcado; ahora Harry siente que va a morir y quiere escribirlo. Rememora cuando estuvo en la Selva Negra y pescaba truchas, recuerda los tiempos de la inflación y la pobreza de la gente en aquellos barrios del París de los comuneros. Amaba aquel París empedrado, de calles, edificios y árboles verdes en donde vivió y en el que escribía. Sin embargo nunca escribió nada sobre ese París que añoraba, ni sobre aquellos otros lugares y paisajes que le sugerían historias o anécdotas que pensó escribir y nunca lo hizo.

Vargas Llosa equipara *lo que pudo ser y nunca será* al dato oculto de la historia escondida: “El talento de un novelista suele patentar estilos y técnicas que le pertenecen a medias, que son producto de un denso, inconsciente proceso de invención, transformación y saqueo. Así ocurre con la multiplicidad de puntos de vista de Faulkner, con el procedimiento del dato escondido en Hemingway” (2021, p. 107). Un juego de cajas chinas¹¹ o la parte sumergida del iceberg, por tanto.

Es un hombre que vive aferrado al pasado, a los remordimientos de lo que pudo hacer y que no realizó. Vive al amparo económico de su mujer, se aprovecha de un bienestar y una situación social que desprecia por su mediocridad. Pero Harry tampoco la ama lo suficiente, no puede separarse de ella, aunque la necesita.

Si Harry había vuelto a África era porque allí vivió una época feliz, no dejaba de ser un intento de volver a empezar, sin excesivas comodidades. Salir de caza le permitía abandonar la penuria, pero sin entregarse al lujo, algo que él consideraba una especie de limpieza terapéutica.

¹⁰“El monólogo no tiene necesidad de extenderse a toda la obra para ser recibido como inmediato: basta, cualquiera sea su extensión, que se presente por sí mismo, sin el intermediario de una instancia narrativa reducida al silencio, de la que viene a asumir la función”. (Genette, 1998, p. 30).

¹¹Valora así Vargas Llosa la influencia del escritor: “en qué consiste la deuda de García Márquez con Hemingway: en lo que se refiere al asunto, en la decisión de escribir sólo a partir de experiencias personales directas y profundas; en lo relativo al lenguaje, en el ideal de máxima sencillez y sobriedad; en lo que concierne a la técnica, en el uso constante del dato escondido, la omisión significativa”. (Vargas Llosa, 2021, p. 105).

4.2.1.3. Teoría del iceberg

Hemingway trabajó como reportero, antes de ser novelista, se nota en las frases esqueléticas y los párrafos cortos de su compacto lenguaje. Así, trata de evitar sintaxis complicadas y crea sentencias estáticas, con predominio de oraciones simples, sin subordinación. El resultado es una narración que apasiona, relatada en una prosa atlética, dura, con un lenguaje sólido y preciso.

Gracias a que comenzó como escritor de cuentos, Hemingway obtiene lo máximo del mínimo, poda el lenguaje, multiplica la intensidad y sabe cómo contar una historia de una manera que permite contar algo más: “Colinas como elefantes”, “Los asesinos”, “Campamento indio” o “El río de dos corazones” constituyen una inmejorable muestra de su narrativa breve. Es la técnica del iceberg o la *teoría de la omisión*, la base sobre la que construye.

Hemingway (...) había encontrado un método para dotar a esa realidad ficticia así constituida de un vigoroso poder de persuasión (...) ¿En qué consiste este método? En el dominio del lenguaje, en un estilo despojado al máximo de elementos subjetivos, y que, en las antípodas del de Faulkner, aspira a la transparencia total: su sencillez de vocabulario, su exactitud en la mención del objeto, la lógica de su sintaxis, el verismo de sus diálogos, su carácter visual, tienden a ocultar su presencia, a disimular su función de creador y distribuidor de la materia narrativa, a hacer sentir al lector que esta materia le llega directamente, sin pasar por las palabras (...): la claridad de Hemingway es tan artística como la oscuridad faulkneriana (Vargas Llosa, 2021, p. 106).¹²

El carácter coloquial que consigue viene de la sencilla estructura de sus frases, de un vocabulario sencillo y de una dicción simple, que evita las construcciones tradicionales, sin metáforas ni comparaciones. De este modo, su versión personal constituye una revolución en la técnica narrativa y renueva la literatura del siglo XX.

“El lenguaje es una maravillosa conquista de la vida. Pero como su poder tiene límites, el esfuerzo del narrador consiste en buscar la vuelta para no quedarse encerrado entre

¹²Y apunta Vargas Llosa: “En el punto de vista espacial, esto significa la eliminación del narrador-personaje, el predominio del narrador omnisciente, que está en todas partes y en ninguna de la realidad ficticia: se narra desde la tercera persona de singular. Esa ausencia que narra no se traiciona jamás, no se inmiscuye en la marcha de los sucesos: los datos son objetivos, las cosas que se hacen o se padecen pertenecen a la exclusiva experiencia de los personajes, nunca contienen una interpretación que no sea estrictamente la de los propios actores. En el punto de vista temporal, impera la cronología recta, los hechos de la historia ocurren en la misma sucesión en que se narran. En el punto de vista de nivel de realidad también, como en el temporal, hay casi una coincidencia de los planos del narrador y lo narrado: se narra desde un plano objetivo hechos que ocurren también en un plano objetivo de la realidad”. (Vargas Llosa, 2021, p.107).

esos límites” (2007, p. 185), explica el ensayista Enrique Anderson Imbert en *Teoría y técnica del cuento*.

Esta apuesta personal por las formas cortas es más fácil de leer en sus relatos. El propio Hemingway intenta explicarla así: “Lo omití basándome en mi teoría de que se puede omitir cualquier cosa si se sabe qué omitir y que la parte omitida refuerza la historia y hace al lector sentir algo más de lo que ha comprendido” (Piglia, 2015, p. 234).

Este estilo de la *instantánea fotográfica* crea un collage de imágenes que ofrece al lector una realidad fotográfica multifocal. La intención de Hemingway no es eliminar la emoción, sino retratarla de una manera más técnica¹³. Para ello utilizará también otros recursos cinematográficos, como el *cortar* rápidamente o *empalmar* de una escena a la siguiente. A ello se debe la inmediatez y el carácter tridimensional que adquiere su prosa. El efecto conseguido es el de una prosa meticulosamente trabajada, a base de una economía de recursos expresivos:

“Yo siempre trato de escribir de acuerdo al principio del témpano de hielo. El témpano conserva siete octavas partes de su masa debajo del agua por cada parte que deja ver. Uno puede eliminar cualquier cosa que conozca, y eso solo fortalece el témpano de uno. Es la parte que no se deja ver. Si un escritor omite algo porque no lo conoce, entonces se abre un boquete en el relato” (2018, p. 25), confesaba Hemingway en una entrevista que hizo en 1954 para *The Paris Review* y que la periodista Lucía Victoria Torres recoge en su tesis *Leer ficción. Una experiencia de apreciación literaria*.

Los silencios y los vacíos forman parte también de esta técnica del iceberg, pues interaccionan con el lector y contribuyen a la interpretación:

Es el lector quien debe completar, según su fantasía y voluntad, esos silencios locuaces, esos datos escondidos. Este procedimiento se puede utilizar como un hipérbaton y como una elipsis. En el primer caso, el dato está escondido sólo por un tiempo, en realidad ha sido descolocado para provocar un interés, una inquietud, una confusión significativos (Vargas Llosa, 2021, p. 107).

¹³“Un artificio que consiste en la búsqueda del nombre exacto de las cosas, conseguido desde un aparente diálogo con la Naturaleza, logrado en un ajustado coloquio con el medio circundante. (...) Las frases incompletas se van cerrando, y las derivaciones descriptivas buscan el objeto exacto y el mundo nominal se hace cada vez más táctil”. (Pérez Gallego, 1988, p. 184).

Precisamente es desde un análisis interpretativo desde donde algunos han querido entrever en esta forma de construir historias un cierto minimalismo, cargado de simbología, que alude a una alegoría de la vida evitando la metáfora y lo abstracto.

Algunos lo defienden: “La prosa de Hemingway alcanza en ocasiones un virtuosismo que, como tal, se oculta a sí mismo: no es la suya una retórica del exceso o de la autorecreación en lo literario” (2001, p. 263), según palabras del catedrático José Antonio Gurpegui¹⁴.

Para algunos otros existe un pesimismo, incluso escepticismo, en la visión que el autor nos ofrece del ser humano, a través de las expresiones procaces y rotundas mantenidas en sus diálogos, fruto de una experiencia autobiográfica de la que el propio autor es incapaz de sustraerse.

Incluso se podría tildar de masoquismo esa imposibilidad de alcanzar la felicidad que adolecen sus personajes, siempre inmersos en batallas personales o de relación. En el fondo se oculta una crítica despiadada a una sociedad materialista que aprisiona y coarta la libertad del ser humano y, sin embargo, ni huyendo de ella o viajando a otros países o a la selva salvaje, puede Hemingway eludir la batalla de enfrentarse a los problemas que parecen perseguirle o ser inherentes a su existencia, como si de una maldición se tratara.

4.2.2. Simbolismo

Hemingway desarrolla un vago elemento simbólico sobre el que gira el relato, como una metáfora que se plantea en el plano de la realidad. Con la condición del protagonista y el paisaje donde se encuentra, Hemingway quiere simbolizar una dimensión espiritual, una vez más se trata de la historia oculta, la que sostiene al relato.

El lector asiste a la agonía de Harry, un escritor que pelea a muerte contra la gangrena. A esta agonía la acompaña una incómoda relación con su pareja, una mujer tierna y diligente que le cuida y transmite esperanzas de vivir, mientras que él la recrimina su forma de ser y reniega de su dinero. Pero es que siempre utilizó la mentira con las mujeres, se había acostumbrado a tal práctica, por lo que ahora tenía poco que contar. Harry reconoce que está llegando al final de su vida, rodeado de gente que antes

¹⁴Añade Gurpegui: “como ya tuvimos ocasión de mencionar, el principio de economía parece presidirla: para algunos, esto es resultado de un aprendizaje periodístico; para otros, la influencia de Gertrude Stein pudo ser determinante (...), esta economía es más perceptible en relatos breves que en las novelas largas como un todo; sin perjuicio de que el estilo de Hemingway sea hasta cierto grado unitario y reconocible y también de que en las novelas se alternen pasajes de ambas categorías”. (Gurpegui, 2001, p. 263).

despreciaba, sobre la que siempre quiso escribir, algo que ahora le parece imposible realizar pues había vivido amparado en ese mundo que le había cercenado la voluntad y la creatividad; se había rendido y le había vencido¹⁵.

Este carácter derrotado del personaje queda justificado para el profesor Gurpegui Palacios: “Al héroe de Hemingway sólo le queda la huida porque ya sabe que no es en los lugares conocidos de antiguo donde ha de recuperar sus sueños” (2001, p. 264).

Desde su postración, el personaje de Harry sucumbe al reproche de haberse alejado de sus principios de vida y de su oficio de escritor; y al recuerdo de historias que quería escribir y nunca escribió.

Es un ejemplo de narración tipo iceberg, donde lo que se cuenta es solo una parte de la historia que esconde en realidad otra historia. Hasta los silencios resultan significativos, en un intento de reflejar tan sólo una parte pequeña de lo que se cuenta, para que sea el lector quien interprete.

Hemingway nos adentra en episodios del pasado de Harry, en las aventuras de su vida en la guerra y en el París de su juventud, que forman escenas que él hubiese querido escribir. Pero que tan solo le han procurado un lamento contra la riqueza, la frivolidad y el alcohol, que arruinaron su talento. Así va pasando el tiempo para la pareja en el campamento, mientras aguardan al avión que les rescate antes de que resulte demasiado tarde.

Se trata de un relato plagado de símbolos, pero no sólo el vuelo de los buitres o los aullidos de las hienas o los silencios. Por un lado, tenemos la gangrena, que simboliza la corrupción, el deterioro, no del cuerpo, sino moral, la pérdida de valores. Y por otro lado, el Kilimanjaro, la montaña sagrada, *La casa de Dios*, que simboliza la dimensión espiritual, un más allá que adquirirá sentido con un giro dramático final:

”Harry miró, y todo lo que pudo ver fue la cima cuadrada del Kilimanjaro, ancha como el mundo entero; gigantesca, alta e increíblemente blanca bajo el sol. Entonces supo que era allí adonde iba” (1999, p. 28), escribe Hemingway.

Al final, Harry se dormirá y vendrá la muerte. El piloto de un aeroplano le va a llevar a la cima del Kilimanjaro, que representará el cielo, la otra vida.

¹⁵“Por eso los héroes de Hemingway suelen ser hombres de acción, que viene a ser lo único que no han perdido”. (Gurpegui, 2001, p. 264).

5. JOHN STEINBECK

5.1. Juventud comprometida

De ascendencia europea, su abuelo paterno acortó el apellido al llegar como emigrante a EEUU. Su padre era tesorero y su madre fue maestra, quien le inculcó el gusto por la lectura y escritura.

John Steinbeck vivió en el medio rural y, durante los veranos, trabajaba en los ranchos, desempeñando numerosas ocupaciones en la construcción, como reportero o de guía turístico, lo que le proporcionó el contacto con los aspectos más crudos de los trabajadores inmigrantes y una experiencia con el lado oscuro de la naturaleza, algo que utilizaría en sus escritos.

Gracias a los préstamos de su padre se pudo permitir escribir sin tener que trabajar. Vivió los años de la Gran Depresión, llegando incluso a recibir, junto a su esposa, asistencia social.

Su amistad con el biólogo marino Ed Ricketts, le hizo inclinarse hacia el pensamiento ecológico, tema que aparece en sus obras: *Las uvas de la ira*, *Al este del edén*, *La perla*, *Dulce jueves*, *El autobús perdido*, *La luna se ha puesto o Tortilla Flat*, son de destacar entre otras. Además de escribir novela, también publicó relatos, como “El Valle Largo” o “Las praderas del cielo”, por ejemplo.

Recibió el premio Pulitzer, no exento de controversia, debido a sus ideas políticas y a las críticas al sistema capitalista; incluso su obra estuvo prohibida en las escuelas y bibliotecas públicas financiadas del condado donde vivía.

Como corresponsal, en 1943, durante la Segunda Guerra Mundial, Steinbeck acompañó las incursiones del comando del programa Beach Jumpers de Douglas Fairbanks, Jr., que lanzaba operaciones de desviación en el Mediterráneo. Todavía fue a Vietnam, en 1967, para informar sobre la guerra. A su regreso de la guerra, Steinbeck sufrió un trauma psicológico, además de algunas heridas de metralla. Su terapia consistía en escribir, como siempre hacía.

Fue uno de los primeros norteamericanos que visitó la URSS después de la revolución comunista.

Siempre se mantuvo modesto con respecto a su propio talento como escritor; nunca tuvo reparos en hablar claro sobre la admiración que sentía hacia ciertos escritores. En

una ocasión, al preguntarle sobre sus favoritos, respondió que admiraba las historias cortas de Ernest Hemingway y casi todo lo que había escrito William Faulkner.

Y recibió el premio Nobel de Literatura en 1962, por su *escritura realista e imaginativa*.

5.2. A UN DIOS DESCONOCIDO

En la novela *A un dios desconocido* John Steinbeck realiza una completa radiografía de la vida en el Oeste norteamericano en una época en la que el país crecía en todos los aspectos.

La novela nos narra la historia de Joseph Wayne, un joven granjero de una familia de Vermont, que sueña con marcharse al Oeste para tener sus propias tierras. Abandona la casa familiar para iniciar allí una nueva vida, donde hará realidad su sueño de construir una granja, junto a un imponente árbol.

Cuando Joseph recibe una carta de sus hermanos que le comunican el fallecimiento de su padre, llega a creer que el espíritu de su padre vive en el roble que está junto a la casa y habla con él, como si de una persona se tratara. Entonces escribe a sus hermanos para que vengan con sus familias a aquel fértil valle, junto a él. Siente la necesidad de buscar esposa y se casará con Elizabeth, la maestra, quien le dará un hijo.

Sin embargo, su hermano Burton, atemorizado por la actitud que Joseph mantiene con el árbol y que considera un ritual de creencias paganas, talará el roble. Y todo va a cambiar para siempre... La lluvia comienza a escasear, la esposa de Joseph cae desde una gran roca en el pinar y muere. El ganado desfallece y la caza huye, mientras la sequía lo invade todo.

Joseph y su hermano Thomas cabalgarán para reconocer nuevos pastos hasta alcanzar la costa, donde conocen a un anciano solitario que sacrifica animales cada atardecer en el acantilado. Pero no llueve y la sequía persiste, por lo que la familia decide marcharse del rancho con el ganado.

Sin embargo, Joseph prefiere quedarse junto al árbol muerto que taló Burton; la roca del pinar, que mató a Elizabeth; la ladera donde están enterrados su mujer y su hermano Benjy, que murió apuñalado por la espalda a manos de un indio que trabajó en su rancho. Se queda solo junto a aquella tierra herida, pero viva, porque quiere protegerla.

Se queda a vivir junto a aquella gran roca, ante la que se congregaban los viejos indios en otro tiempo, asustado, porque la sequía no cesa en su avance. Entonces, sobre la roca,

como si de un altar se tratase, se abre las venas y muere. Y es entonces finalmente cuando la lluvia hace su aparición y cae sobre todo el valle.

5.2.1. El vínculo con la tierra

En *A un dios desconocido* John Steinbeck va a retratar ese espíritu americano que impulsó la emigración hacia el Oeste desde un punto de vista inusual, el vínculo especial con la tierra.

El protagonista de la novela, que sueña con tener un trozo de terreno al que pueda llamar suyo y cuidar, contempla la tierra como un ente vivo que necesita a alguien que vele por ella. El joven granjero se muestra a gusto en su relación con el viejo roble y la tierra, en contraste con una sociedad que condena todo lo que recuerda a las antiguas costumbres rituales practicadas por los indios.

En esta historia repleta de referencias a los rituales paganos, los mitos griegos y la Biblia, Steinbeck indaga en la relación del hombre con la Naturaleza, a la vez que elabora una honda reflexión sobre el destino. De esta manera Steinbeck nos pone en contacto con el aspecto espiritual de los seres humanos.

La naturaleza y el paisaje van a convertirse en los auténticos personajes de esta novela de una calidad intemporal, que bien podríamos tildar de poética.

La ficción novelística que realiza Steinbeck en esta obra no viene de esa perspectiva social con carácter político, a la que nos tiene acostumbrados en otras novelas. No obstante no deja de ser una obra realista¹⁶, comprometida con su tiempo.

A Steinbeck le interesan los problemas del mundo agrario, no olvidemos que se crió en un ambiente de granjeros ricos, que era hijo del tesorero del condado de Monterrey en el que nació y de una maestra, por lo que sus ideas sociales le valieron el menosprecio de la clase social a la que pertenecía.

Steinbeck vivió una época de crisis no solo económica, sino también política e ideológica. Su toma de conciencia es la del intelectual de su tiempo, que se rebela impulsado por un espíritu humanista que cuestiona el orden imperante. Pero se trata de un humanismo que cuestiona el sentido de la existencia y busca el nexo en común del ser humano con la naturaleza.

¹⁶El crítico y filósofo Lukacs afirma en su *Teoría de la novela*: “La forma de la novela es, más que otra alguna, expresión del desamparo trascendental”. (Lukacs, 2016, p. 31).

Su ficción literaria va más allá, sin embargo, cuando explora el vínculo que une al hombre con la tierra que trabaja. Y en su discurso narrativo revela la condición humana de este otro mundo tan real, sin abandonar la imaginación literaria, es decir, sin renunciar al sentido estético o incluso mágico. Queda así retratado, desde la sensibilidad, por tanto, el origen de la realidad agraria de su tiempo, las condiciones de vida y de trabajo de las personas, dentro de un contexto histórico general, que evidencia una carencia de ética en el modelo de sociedad creado.

5.2.1.1. La función mágica

Se podría estructurar la novela en torno a los elementos simbólicos del viejo árbol, junto al que el protagonista construyó la casa de la familia, y de la gran roca del pinar, donde morirá su mujer y también él, auto sacrificado. En este sentido, el árbol y la roca, además de cumplir una función mágica representan un antes y un después.

Antes de ese evento, la familia estaba unida, Joseph no sólo era el patriarca por haber recibido la bendición del padre, sino que se sentía el elegido de la tierra, tal era su percepción, una especie de vínculo personificado con la tierra. La fertilidad inundaba la granja, todo crecía. Y él hablaba con el árbol, en el que residía el espíritu de su padre. Aunque trató de ocultarlo, los demás se fueron dando cuenta, su esposa y, sobre todo, su hermano Burton, a quien nada gustaban tales prácticas. Aquí surge el conflicto entre los hermanos, entre él y Burton, quien le recrimina los ritos paganos que realiza. Joseph necesita una esposa, pero Burton cree que necesita rezar. Se produce, por tanto, un choque entre la fecundidad y la moral religiosa.

El contraste entre el ritual cristiano de la iglesia, rígido y pesado, frente al sentimiento instintivo de los ritos que proporciona la naturaleza va a quedar de manifiesto también en el momento en que Joseph y Elizabeth se casan. Cuando el sacerdote descubre que Joseph vierte parte del vino de la misa sobre el gran roble de la casa, le reprende:

Y como ocurre siempre en una nación conquistada, las tradiciones antiguas siguen practicándose durante mucho tiempo, a veces en secreto y a veces cambiando muy superficialmente para adecuarse a lo que mande la nueva norma. Por eso aquí, hijo mío, persisten usos antiguos, incluso bajo el dominio de Cristo (Steinbeck, 2010, p. 376).

Y otro momento significativo lo encontramos cuando recién casados Joseph y su mujer llegan al rancho y se encuentran con que Benjy, el hermano pequeño, ha sido asesinado por flirtear con la esposa de un indio nativo: es la primera vez que su esposa

observa el comportamiento de su marido, comunicándose con el árbol. Elizabeth descubrirá el carácter solitario y especial que emana de su esposo. Le pregunta a Joseph por qué llama *señor* al viejo roble y él le cuenta que su padre murió deseando venir al Oeste. Después, cuando Elizabeth confiesa a su marido que va a tener un hijo, Joseph de nuevo se acercará hasta el árbol para comunicar al espíritu de su padre el nacimiento de su hijo. Para él es algo natural, no da importancia a que el árbol sea el centro de todo, pero tanto Elizabeth como Burton creen que esa mala costumbre traerá desgracia para todos. Después de talar el árbol, Joseph se queda solo, la familia acaba dispersa y llega la sequía.

Pero hay otro elemento mágico de marcada simbología, además del viejo roble, es la gran roca del pinar que Joseph descubrió cuando perseguía en el bosque a un ganado descarriado. Se trata de una enorme roca, misteriosa, en un lugar sagrado y antiguo, donde los indios viejos solían reunirse y con el que Joseph tiene la sensación de haber soñado. Es allí, en aquel claro del bosque, junto a la gran roca, donde Joseph se cita con Juanito, cuando el indio le pide que le mate y se vengue así por haber acabado con la vida de su hermano pequeño, a lo que Joseph se niega.

Es el mismo lugar por el que Elizabeth se siente atraída y al que se acerca, embarazada aún, quedándose dormida junto a la roca; allí sueña y siente miedo, ante una presencia maligna que la hace salir huyendo del lugar. Más tarde Elizabeth regresará al pinar para desafiar a la roca y así dejar de soñar con ella, pero morirá en aquel lugar en el que las madres indias acudían para dar a luz.

Cuando el árbol murió, fue aquella gran roca del pinar la que ocupó el puesto de confidente, la intermediaria entre la naturaleza y el espíritu del hombre. Nadie se lo había enseñado a Joseph, pero algo en él lo presentía, algo tan poderoso como un llamado que él seguía instintivamente y obedecía, sin importarle credos ni opiniones.

Había conocido a un anciano que realizaba sacrificios a la puesta del sol, de acuerdo a un ritual que le hacía sentirse poderoso, pero a Joseph eso no le resultaba. Lo intentó, sin embargo, cuando sacrificó a un ternero que encontró por el camino, pero no encontró sentido a su ritual, no era suficiente. El sacrificio requerido era el suyo, en analogía a la crucifixión de Cristo, aunque él no respondía a religión alguna: "La vida del hombre muere de la misma manera que el alboroto de las aguas tranquilas de un estanque, en olas pequeñas, extendiéndose y aumentando según se acercan a la tranquilidad" (Steinbeck, 2010, p. 578), reflexiona el personaje Joseph.

La novela acaba con el sacerdote contemplando la lluvia y cómo los habitantes lo

celebran con una fiesta en la que se disfrazan con pieles de animales, música de guitarras y cantos. Piensa reprenderlos en la homilía del domingo, pero entonces el padre Angelo se acuerda de Joseph, sabedor de la necesidad de lluvia que tanto deseaba para la tierra.

5.2.1.2. Lirismo y ética

Se trata de un escritor que está al servicio de lo que cuenta, que se involucra, lo que le da fuerza, resultando a veces duro, ya que no elude la crudeza. Asegura Marie Louise Sedhlock en *El arte de contar cuentos* que “la falta de método no impide la consecución del efecto apropiado” (2001, p. 85). Y en efecto, no estamos ante un experimentador ni ante un malabarista de trucos efectistas; tampoco ante un escritor carente de método. Steinbeck sabe lo que quiere y lo cuenta sin necesidad de recurrir a maniobras innecesarias. A cambio, lo suple a base de estilo, casi hasta convertirlo en una técnica propiamente dicha. Es lícito y muy libre de hacerlo, por supuesto, como nos lo recuerda Enrique Anderson Imbert en su *Teoría y técnica del cuento*:

El escritor traspasa al narrador la responsabilidad de contar una acción al lector (...). El narrador puede elegir un punto de vista y mantenerlo fijo a lo largo de todo el cuento; y también puede elegir más de uno, usándolos sucesivamente o combinándolos. En la historia del arte de narrar las relaciones entre el narrador y su narración no siempre fueron establecidas de una manera consecuente (2007, p. 55).

Se trata por tanto de un estilo sobrio y aparentemente sencillo; a la manera tradicional. Un estilo capaz de lograr historias amenas, que generan lectores atraídos por esa mezcla de lirismo y reivindicación social.

Pero el lirismo de Steinbeck no significa evasión, no nos engañemos, lirismo y ética no están reñidos. Steinbeck tenía treinta años cuando le sorprendió la Gran Depresión de 1929. Hasta que, en 1941, EEUU entra en la II Guerra Mundial, son años de crisis en los que impera la inseguridad ciudadana, delincuencia, éxodo rural creciente y enriquecimiento de unos pocos.

En esta época en Norteamérica van a surgir varios fenómenos literarios como la aparición de la novela negra o el éxito de la comedia musical. Y también la novela social, que reflexiona sobre la realidad. Es en esa literatura comprometida donde postulamos a Steinbeck.

Había trabajado de joven en los ranchos, conocía de primera mano el lado duro de la naturaleza humana. Y va a sacar de ahí el material para sus obras. Se interesa además por la naturaleza, la flora, los cultivos, desde una perspectiva naturalista, ecológica. La relación del hombre con la tierra es una de sus claves temáticas¹⁷.

Es un escritor viajero, que contacta con diferentes tipos de desfavorecidos. Steinbeck toma partido por los explotados y sus novelas reflejan esa ética comprometida¹⁸.

Pero en la lírica de Steinbeck no hay lugar para la sensiblería fácil o tópica, cuando relata un viaje al Este de una familia empobrecida. Los personajes de *Las uvas de la ira* o los de *A un dios desconocido*, una vez más, se mueven dentro del eje que distingue el bien del mal, con perseverancia ante la utopía. No es casualidad, Steinbeck mezcla realidad y poesía y surge una verdad que convence, que fustiga conciencias.

Destacan los diálogos coloquiales, con deformaciones morfológicas o fonéticas, pero ricas en expresividad a la hora de transmitir estados anímicos. Su sensibilidad está al servicio de lo social, como bien puntualiza el ensayista Cándido Pérez Gallego: “Sensaciones que evocan un método de enorme sinceridad y alta precisión social, como no habrán conseguido ni Faulkner ni Hemingway y que sirve de documento para comprender la época” (1988, p. 204).

Esta toma de conciencia le supuso ser acusado de populismo desde sectores influyentes. Steinbeck había escrito artículos periodísticos sobre los trabajadores que migraban a California, de ellos surgió el argumento de *Las uvas de la ira*, la novela que le valió el premio Pulitzer en 1940, a pesar de la acusación de socialista y provocador social. No obstante, al año siguiente la novela sería llevada al cine por John Ford; sus novelas resultarían muy atractivas para el cine con posterioridad.

Tampoco se valoró lo suficiente el hecho de recibir el Premio Nobel de Literatura en 1962, por parte de la crítica norteamericana. Aunque sí posteriormente, tras su muerte.

5.2.2. Estilo

John Steinbeck representa a una juventud norteamericana desengañada con la forma de vivir, después de la Primera Guerra Mundial, cuando el crack de la Bolsa neoyorquina pone fin a los felices años veinte. De ahí su visión crítica frente a la guerra

¹⁷“La novela informa sobre la profunda carencia de consejo, del desconcierto del hombre viviente”. (Walter, 2016, p. 5).

¹⁸“La originalidad en literatura no es punto de partida: es un punto de llegada”. (Vargas Llosa, 2021, p. 94).

y a la opulencia. Más joven que Faulkner y Hemingway, encarna un nuevo realismo social americano. A diferencia de estos, en él subsiste un germen contestatario, que se rebela frente a una realidad injusta y opresora. Así podría explicarse esta rebeldía, según describe Vargas Llosa en *García Márquez. Historia de un deicidio*:

Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Éste es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad (...). (2021, p. 57).¹⁹

Aunque de procedencia acomodada, su visión se hace eco de la injusticia social y se fija en los agricultores que trabajaban y construían riqueza para los terratenientes. Como ya hemos señalado, había estudiado en la universidad, aunque sin llegar a graduarse. Pero trabajó como albañil, jornalero, agrimensor, empleado en diversos oficios, lo que le sirvió para describir como nadie la pobreza que trajo la Gran Depresión en los años 30.

La entrada de Estados Unidos en la guerra y el final de la contienda mundial trajo el desarrollo de un progreso capitalista que corrompía los valores democráticos y una modernidad que deshumanizaba.

Steinbeck criticaba el capitalismo, al tiempo que aceptaba las reformas emprendidas por el presidente Franklin D. Roosevelt con el *New Deal*, que beneficiaban a los trabajadores, por lo que se ganó el repudio del sector más tradicional. Este compromiso con la realidad, a Steinbeck le valió el menosprecio de los críticos y de la sociedad a la que pertenecía.

Steinbeck pertenece a ese grupo de escritores desencantados que vuelven la vista atrás, a un pasado que borrar o, cuando menos, que revisar. Su mirada se dirige a la búsqueda de otros valores, como los espirituales de los negros o los cantos de los indios. Así, Steinbeck toma partido por los desheredados y se solidariza frente a la injusticia.

¹⁹“A un novelista no se le puede tomar en cuenta por sus demonios, ya que no los elige; sí, por la forma en que ordena esos materiales, y, sobre todo, por las palabras en que los objetiva”, apunta la crítica de Mario Vargas Llosa. (Vargas Llosa, 2021, p. 93).

“También los escritores blancos se alejaron de la romantización de la riqueza y los buenos tiempos y se volvieron hacia un neonaturalismo que trataba la difícil situación de pobres y desgraciados” (1991, p. 781), confirma el profesor Emory Elliot en su *Historia de la literatura norteamericana*.

Un contenido espiritual caracteriza su prosa, que se interesa por los desfavorecidos, lo que no le evitó ser criticado de sentimentalismo.

Su lenguaje sencillo, directo y natural dota a su estilo de una carga emotiva y simbolista: “La verdad es que cada narrador es responsable de sus decisiones y su cuento debe juzgarse por los resultados: no hay preceptos válidos porque no hay ningún punto de vista que valga más que otro” (2007, p. 55), así lo interpreta el profesor Anderson Imbert.

Logró el premio Nobel de Literatura en 1962, por “su percepción, sensibilidad social y constante simpatía por los oprimidos y los desheredados de la sociedad”.

Si no aportó innovaciones técnicas, supo combinar realismo y alegoría para trascender con un simbolismo poético.

6. Conclusiones

Hemos podido comprobar a lo largo del presente trabajo el porqué de la utilización del concepto de *generación literaria* como pretexto al que aludíamos en un inicio. Aquel grupo de jóvenes desilusionados tras el resultado de las contiendas mundiales a quienes tildaban de *generación perdida* no se resignaba al fracaso y van a constituir toda una renovación posterior. En este sentido, no se trata de una generación perdida sino de una victoria ganada para la Literatura: el triunfo de la técnica narrativa, como bien podría haberse titulado el presente trabajo.

El mundo estaba cambiando y se buscaban nuevas formas de expresión. No tenemos que perder de vista que, a través de sus logros de estilo, nos mostraron los profundos cambios sociales, políticos y culturales de los que fueron testigos. Y que, sin embargo, como artistas literarios —que es el propósito que aquí nos ocupa—, todos evolucionaron, al margen del ejercicio o pertenencia a una generación literaria, quizá más necesaria para los teóricos de la literatura que para ellos mismos, a quienes les bastaba con el propio carácter individual de su arte.

Así tenemos, por ejemplo, a un Faulkner que, si exceptuamos un breve viaje por Europa, apenas se movió de su lugar de origen; o a un Hemingway que pasó su vida de escritor prácticamente fuera de su país y que, en este sentido, no se identificó con su generación, ya que amplió y universalizó su horizonte literario. La estética que compartía con sus compañeros generacionales le llevaba a experimentar con su vida, sus viajes, sus aventuras, sus países. Necesitaba de esas experiencias para escribir, para expresar su visión del mundo. Es decir, experimentaba con su existencia —en oposición a un Faulkner, que lo hacía con las diversas formas de expresión— para llevarlo a la escritura.

A Steinbeck, por otro lado, el carácter rebelde frente a la injusticia y el compromiso con la realidad le hizo sentir el rechazo de sus conciudadanos y casi le convirtió en un proscrito social. Sin embargo, con su talante ético no dio la espalda a su país, frente a un prestigioso Faulkner, casi mítico, idolatrado o a un Hemingway indiferente. Sin embargo, los tres estaban abriendo caminos a la literatura del futuro.

Llegados a este punto, creo pertinente aclarar la elección de las tres lecturas que, sin embargo, no consideré necesario explicar en un principio ya que el objetivo prioritario consistía en concretar el tema del trabajo, proyecto que de por sí ya resulta complicado

de delimitar y tiende a escaparse, de manera casi inevitable, en círculos concéntricos cada vez más amplios.

Las tres obras seleccionadas de estos autores, además de las características literarias ya descritas, obedecen a una preferencia de índole personal, pero no son sino una muestra subjetiva de otras obras más conocidas, populares o de mayor repercusión pública. Ni qué decir tiene, por ejemplo, que *El viejo y el mar* suele ser el título que surge en primer lugar en cuanto se menciona a Hemingway; o *Por quién doblan las campanas*, felizmente llevada al celuloide; o *Fiesta*, de clara referencia española. No me olvido de *Las uvas de la ira*, que le valió el premio *Pulitzer* a Steinbeck; ni de *Al este del edén*, un éxito además cinematográfico; o el relato entrañable de *Los crisantemos*, contenido en el libro *El largo valle*, entre otros. Las novelas de Faulkner quizás resulten menos leídas, excepto entre los amantes de la escritura, precisamente debido a las complejas estrategias del oficio: *El ruido y la furia*, *Mientras agonizo*, *Luz de agosto*, *El villorrio* o *Santuario* constituyen otros ejemplos de obras maestras ineludibles, al igual que lo es también *Las palmeras salvajes*. La experiencia de este trabajo me ha demostrado que las obras de un autor se convierten en la obra, englobadas en un todo. Todas ellas conforman el mundo del escritor, su creador; y en cada una, en sus diferentes manifestaciones, está presente ese universo personal.

Si he elegido estas obras aquí tratadas y no otras, no ha sido por omisión o menosprecio o inexcusable olvido. En absoluto, todo lo contrario, se ha debido a un criterio personal que ha tratado de huir de la obviedad de los tópicos y precisamente de los títulos más extendidos y, por tanto, más estudiados o analizados, en un intento de evitar redundancias y aportar originalidad en algún aspecto novedoso, como el de sacar a la luz a obras menos publicitadas, no por ello menos ricas. Se ha escrito y hecho estudios sobre cada uno de estos autores y sobre sus obras, también sobre la *Generación Perdida* en general. Pero el hecho de abordar el uso de la técnica narrativa que ellos emplearon en estas tres obras en concreto, desde el respeto a su individualidad, en tanto que compañeros generacionales, abre una vía nueva e interesante de conocimiento y profundización, que refuerza el hecho literario.

Este breve inventario de las técnicas narrativas nos ha servido además para descubrir que el modo de contar una historia constituye una técnica en sí mismo, como lo es también la construcción de los personajes, el ritmo del lenguaje o, como lo pueden ser asimismo el tono poético o los puntos de vista inusuales. Todo recurso incide en la

trama y todo puede ser utilizado por el escritor para ser transformado en técnica, de acuerdo a un propósito determinado.

A lo largo de la historia de la literatura las técnicas han surgido, se han desarrollado, se han repetido, modificado y redescubierto, ligadas al empleo que de ellas hace un autor en una obra, condicionadas tan sólo por el patrón de los tiempos en que les tocó ocurrir. En este sentido general constituyen un bagaje cultural.

Pero el uso particular de las técnicas narrativas obedece a la historia que se cuenta, no pertenecen a nadie. Aunque podemos encontrarlas ya en los textos antiguos, nadie las inventó, son el legado que un artista dejó en un momento dado y pertenecen al escritor atemporal que por primera vez se enfrenta a la travesía del espacio en blanco. En este sentido, se trata de un regalo al lector –generoso regalo- por parte del autor. Las formas de expresión, al igual que las ideas, las emociones, el arte o el destino, de pertenecer a alguien lo son al espíritu humano.

En lo personal, prefiero esa lectura que nos deja a solas, desarmados, frente a ese *horror vacui* primigenio del hombre frente a su destino. Cuando hablo del destino me refiero tanto al hombre como a la mujer: se trata del género humano, un destino en común. Porque cuando Steinbeck crea el personaje de Elizabeth, la mujer de Joseph Wayne, nos presenta a una maestra. Elizabeth es una persona culta que, sin embargo, sucumbe al hechizo de un sueño misterioso que provoca su muerte al caer desde la roca del pinar en *A un dios desconocido*. La sequía seguirá a su muerte y su esposo elegirá morir allí por voluntad propia, en el mismo lugar donde ella perdió la vida, para atraer a la lluvia, fundidos ambos en la naturaleza plena.

A su vez, Hemingway salvará de un final inmerecido de remordimientos a la mujer de su personaje protagonista; Helen va a sobrevivir a los pies del sagrado Kilimanjaro, fiel al lugar donde anidó el espíritu de su marido escritor.

Los personajes femeninos de Faulkner tampoco son ajenos al misterio de ese insondable destino que persigue a la humanidad: Carlota muere a causa de un aborto, pero por amor, porque así lo eligió. Mientras que Harry, el médico que todo lo abandonó por ella, cargará con la prisión de su recuerdo durante el resto de sus días. Y la mujer que se convirtió en madre en el río Mississippi, fue rescatada de las inundaciones por un anónimo designio, para continuar su avance por la corriente de la vida. Una vez más, por tanto, es la literatura la que nos descubre su carácter totalizador.

El escritor es el aedo, poeta o trovador, ese artista que traslada sus temores y emociones a los personajes y situaciones creadas, bien en busca de una respuesta que ya

conoce, o bien con la intención de descubrirla, a sabiendas de que nunca desvelará el enigma; en intentarlo radica su arte.

Por eso también defendí desde un principio ese impulso individual del artista, en el que radica la creatividad. Y conecto así con el objetivo del estudio. Porque lo que importa es escribir, es lo que proporciona la innovación, la interpretación, la versión particular, el carácter personal o sustancia de la que se nutre la Literatura. La técnica narrativa es el modo en que cada uno narra o escribe; el estilo es el efecto resultante que lo caracteriza. Y cada autor lo contó a su modo.

También podríamos, en un último alarde de atrevido final, reunir a Faulkner, Hemingway y Steinbeck para conformar con sus características el prototipo de escritor ideal: el experimentador, que transgrede las formas; el explorador, que transmite el mensaje sin desvelar el misterio; y el habilidoso, que dispone de una sensibilidad práctica, necesaria para hacer sentir con los pies en la tierra. No dejaría de ser un curioso divertimento, un juego del que aprender, otro ardid más de escritor con el que intentar acercarnos al centro del misterio mismo a la espera de desvelar el secreto de la creatividad.

Lo que estos tres autores encarnan y representan en sus particulares visiones es un ejemplo: cada uno de ellos, juntos o por separado, son tres subjetividades que se objetivan, que hallan nexos en común y trascienden para convertirse en universales. Tal es el propósito del arte. Si una lección puede extraerse de esta experiencia es que así se escribe la historia; tan sólo requiere conocerla.

Y la Literatura sabe mucho y bien de ella, porque es quien la escribe.

Fin

7. BIBLIOGRAFÍA. Referencias citadas

- Anderson Imbert, E. (2007). *Teoría y técnica del cuento*. Ariel.
- Bakhtin, M. (1991). *Teoría y Estética de la novela*. Taurus.
- Belmonte, M., Calvo, J., Fernández Gómez, G. y López Martín, F. (2020). *The Paris Review. Entrevistas Vol I (1953-83)*. Acantilado.
- Benjamin, W. (2016). *El narrador*. Metales pesados.
- Canetti, E. (2001). *La conciencia de las palabras*. Colección Popular. Fondo de Cultura Económica.
- Duras, M. (2000). *Escribir*. Tusquets Editores. Col. Fábula.
- Eco, U. (1977). *Como se hace una tesis*. Editorial Gedisa.
- Elliot, E. (1991). *Historia de la literatura norteamericana*. Cátedra.
- Faulkner, W. (1940). *El villorrio*. Editor digital: Titivillus ePub base r2.0.
- Faulkner, W. (1977). *Cartas escogidas*. Editor digital: turolero Spleen ePub base r1.
- Faulkner, W. (2002). *Luz de agosto*. Editorial Alfaguara.
- Faulkner, W. (2006). *El ruido y la furia*. Editorial Alfaguara.
- Faulkner, W. (2010). *Mientras agonizo*. Editorial Anagrama.
- Faulkner, W. (2010). *Santuario*. Editorial Alfaguara.
- Faulkner, W. (2014). *Las palmeras salvajes*. Edhasa.
- Faulkner, W. (2017). *Ensayos y discursos*. Capitán Swing Libros.
- Forster, E.M. (2003). *Aspectos de la novela*. Debate.
- Genette, G. (1998). *El discurso del relato*. Cátedra.
- González López, J.A. (2004). *La narrativa popular de Dashiell Hammett: pulps, cine y cómics*. Biblioteca Javier Coy de estudios norteamericanos.
- Gurpegui, J.A. (2001). *Historia crítica de la literatura norteamericana*. Almar.
- Hemingway, E. (1985). *Fiesta*. Editorial Seix Barral.
- Hemingway, E. (1990). *El viejo y el mar*. Barcelona. Editorial Planeta.
- Hemingway, E. (1999). *Las nieves del Kilimanjaro y otros cuentos*. Noguer y Caralt.
- Hemingway, E. (2001). *Tener y no tener*. Editorial Edhasa. Colección Pocket.
- Hemingway, E. (2005). *París era una fiesta*. Editorial Seix Barral.
- Hemingway, E. (2011). *Las verdes colinas de África*. Editorial Lumen.
- Hesse, H. (1970). *Escritos sobre literatura*. Editor digital: JeSsE ePub base r1.1.
- James, H. (2000). *La imaginación literaria*. Alba Editorial.
- Lapesa, R. (1981). *Introducción a los estudios literarios*. Ediciones Cátedra.

- Lauer, R. (1895-1975). *Análisis de la novela*. Mikhail Bakhtin. Universidad de Oklahoma.
- Lodge, D. (1998). *El arte de la ficción*. Península.
- López Tamés, R. (1985). *Introducción a la literatura infantil*. Universidad de Santander.
- Lukacs, G. (2016). *Teoría de la novela*. Debolsillo.
- Manguel, A. (2014). *Una historia de la lectura*. Grupo editorial Siglo Veintiuno.
- Páez, E. (2010). *Escribir. Manual de técnicas narrativas*. SM.
- Pérez Gallego, Cándido. (1988). *Historia de la Literatura norteamericana*. Taurus.
- Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Anagrama.
- Reyes, A. (1986). *La experiencia literaria*. Editorial Bruguera.
- Royano, L. (2021). *Palabras que superan el tiempo*. Ediciones Deslinde.
- Sábato, E. (2002). *El escritor y sus fantasmas*. Seix Barral.
- Salisachs, M. (2003). *La palabra escrita*. Ediciones B, S.A.
- Salter, J. (2018). *El arte de la ficción*. Ediciones Salamandra.
- Sedhlock, M. L. (2001). *El arte de contar cuentos*. Sirio.
- Steinbeck, J. (1932). *Las praderas del cielo*. Editor digital: Titivillus ePub base r1.2.
- Steinbeck, J. (1952). *Al este del Edén*. Editor digital: Horus ePub base r1.2.
- Steinbeck, J. (2002). *Las uvas de la ira*. Penguin Books. Ediciones Cátedra.
- Steinbeck, J. (2008). *Dulce jueves*. Barcelona. Editorial Navona/Terapias verdes.
- Steinbeck, J. (2009). *El Valle Largo*. Editorial Navona/Terapias verdes.
- Steinbeck, J. (2010). *A un dios desconocido*. RBA Libros.
- Vallejo, I. (2019). *El infinito en un junco*. Editor digital: Titivillus ePub base r2.1.
- Vargas Llosa, M. (2002). *La verdad de las mentiras*. Santillana Ediciones generales.
- Vargas Llosa, M. (2008). *El viaje a la ficción*. Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2021). *García Márquez. Historia de un deicidio*. Alfaguara.
- Victoria Torres, L. (2018). *Leer ficción. Una experiencia de apreciación literaria*. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Vogler, CH. (2002). *El viaje del escritor*. Ediciones Robinbook.
- Welleck, R. y Warren, A. (2009). *Teoría literaria*. Gredos.

.....

Luis Tamargo Alonso.

(U.C. - 4º Senior).

mayo, 2025.