INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA INFLUENCIA BAROJIANA EN HEMINGWAY Y DOS PASSOS

Desde el singular gesto de Hemingway cuando visitó a Baroja en su lecho de inválido poco antes de su muerte, es corriente que los devotos del novelista español (porque Baroja, tanto en nuestros días como cuando estaba en vida, provoca resistencias o inspira devociones) se refieran a su influencia en Hemingway —o en su compatriota Dos Passos— y la den por un hecho establecido, aun cuando esos devotos no suelan aducir observación crítica alguna en apoyo de su creencia.

Como una excepción —que prueba plenamente la regla— puede citarse la breve tesis crítica que Carlos O. Nallim, al tratar la influencia de Baroja en la novelística moderna, enunció en las páginas finales de su libro *El problema de la novela en Pío Baroja:*

> Agreguemos la cantidad de personajes que aparecen en sus novelas [de Cela] —en *La Colmena* suman ciento sesenta los escenarios *giratorios* instaurados por John Dos Passos en *Manhattan Transfer* y no ajenos a Baroja— e iremos teniendo una idea más clara de la influencia barojiana. ... Hemingway se sintió muy impresionado por la manera de novelar de Baroja. Su admiración por el escritor español se manifiesta en su obra —algunas de sus novelas lo dan a entender claramente— y en sus actitudes personales (1).

Nótese que con respecto a Dos Passos el crítico argentino ya deja apuntado un fundamento, mientras que en lo que toca a Hemingway se limita a enunciar con justeza el problema.

Si bien es cierto que, como acabamos de observar, casi nadie ha tratado de analizar o siquiera proponer la tesis de la influencia de Baroja en la novela occidental, en cambio, los barojianos recuerdan fácilmente los detalles de aquella visita de Hemingway el 9 de octubre de 1956, así como su presencia poco después en el entierro de

(1) Méjico: Ateneo, 1964, p. 262. El autor del presente trabajo publicó en 1968 «La influencia de Baroja en Dos Passos y su reflejo en la novelística contemporánea», en *Cuadernos de Filología,* Universidad Nacional de Cuyo (Argentina), páginas 71-89; en partes, el presente trabajo es un desarrollo de aquél.

Baroja, y ambos episodios han sido referidos, a menudo con una gran carga emotiva, en varias biografías (2). Aquí reproduciremos la versión periodística norteamericana que apareció en la sección «People» de la prestigiosa revista *Time*, con la recatada, anglosajona mezcla de emoción e ironía. La economía y el detalle significativo la convierten en uno de los mejores documentos del insólito gesto de Hemingway:

> Pilgrimaging to a Madrid apartment, grizzled Author Ernest Hemingway, 57, sat reverently at the bedside of frail Author Pío Baroja, 84, now an invalid as well as the tired lion of Spanish letters... Papa bore gifts—a copy of his *Farewell to Arms* inscribed to Don Pio «in homage from his disciple», a sweater and socks of softest cashmere, a bottle of Scotch whisky. Presenting his offerings, Disciple Hemingway said hoarsely: «Allow me to pay this small tribute to you who taught so much to those of us who wanted to be writers when we were young. I deplore the fact that you have not yet received a Nobel Prize, especially when it was given to so many who deserved it less, like me, who am only an adventurer.» Moved by his own heartfelt eloquence, Papa began crying as he departed... (3).

Obsérvese que la novela que Hemingway eligió para dedicar al novelista en quien reconocía a su maestro es la única de sus obras más importantes que no tiene un asunto hispánico. Es de presumir que el motivo de esta elección tenía que ver de algún modo con el reconocimiento de la dedicatoria: «Como homenaje de un discípulo.»

Que nadie piense que la crítica en español esté en falta por no haberse ocupado de este problema. La posible influencia de Baroja sobre Hemingway y la novelística norteamericana es un interrogante que interesa en primer término a la crítica norteamericana y, en general, a la de lengua inglesa —puesto que la consideración de esa influencia podría facilitar, y hasta determinar, la comprensión de temas, personajes o estilo en Hemingway (y no en Baroja)—. Luego se trata de un tema de literatura comparada que podría cautivar la atención de un estudioso de cualquier lengua, también fuera de la inglesa y española; además, sabemos que la influencia de Hemingway —tanto como la de Dos Passos— trascendió a su vez de la novelística de

(2) Por ejemplo, MIGUEL PÉREZ FERRERO, *Vida de Pío Baroja* (Destino, 1960), páginas 306-7: durante el entierro, «Hemingway, aún con las escamitas del catarro en la nariz, lloraba tras sus lentes artesanos...» Varios biógrafos de Baroja, sin dudar de la sinceridad de Hemingway, rebajan la nobleza de su gesto con razones de poco peso —una de ellas: que Hemingway debía haberlo hecho antes, ¡como si fuera obligación o costumbre de escritores!—. Una buena relación es la de JOSÉ RAIMUNDO BARTRÉS en «De Poe a Hemingway pasando por Baroja», *La Torre*, Río Piedras (Puerto Rico), VIII (1960).

(3) Octubre 29, 1956, p. 47. En esa nota también aparece una hermosa fotografía de los dos novelistas.

lengua inglesa (4). Finalmente, la consideración de la influencia de Baroja en la novelística norteamericana atañe a la crítica estrictamente hispánica en cuanto nos descubre un nuevo aporte de la novela española a la de Occidente —y nuestra resultante satisfacción es justificada y oportuna—, pero, en todo caso, esa consideración interesa a la literatura española tan sólo en el enfoque histórico y biográfico.

Pues bien, a pesar de lo que acabamos de señalar y del dramático, insólito, gesto de Hemingway, hasta la fecha los críticos de lengua inglesa no se han ocupado en lo más mínimo de investigar la influencia del novelista vasco en el, a su vez, influyente americano. Y ni siquiera en los estudios biográficos han dicho ni una palabra sobre ese significativo homenaje de Hemingway a Baroja (5), mientras que sí se han ocupado profusamente de las pintorescas andanzas de «papa» en la Península y de sus relaciones y aficiones tauromáquicas.

Hay que tener en cuenta que a Hemingway nunca le dio por re-

---

(4) Hemingway ha tenido más éxito de público tanto en su país como fuera de él; Dos Passos ha tenido, por lo menos, tanto éxito o influencia como Hemingway, si no más, entre escritores, y especialmente fuera de su país. Con respecto a Hemingway está la colección de artículos, aparecida simultáneamente en francés e inglés, de ROGER ASSELINEAU, *The Literary Reputation of Hemingway in Europe* (New York University Press, 1965). Hay una bibliografía frondosa: hasta escritores de la talla de Gide, Camus y Sartre se han ocupado de Hemingway, y su influencia en Francia se ha acentuado después de la segunda Guerra Mundial, también en el «nouveau roman». En cuanto a Dos Passos: STOLTZFUS, BEN: «John Dos Passos and the French», *Comparative Literature* (University of Oregon), XV (1963), pp. 146-163; LEHAN, RICHARD: «The Trilogies of Jean-Paul Sartre and John Dos Passos», *Iowa English Yearbook*, núm. 9 (1964), pp. 60-64, en que se examina la influencia de *U. S. A.* en *Les Chemins de la liberté* (notar la consideración estructural de las trilogías); tocante a España, observación de nota 1, *supra*. A juicio del autor del presente trabajo, la mejor interpretación del revolucionario efecto de estos novelistas en las letras francesas la ha hecho CLAUDE-EDMONDE MAGNY en *L'Age du roman américain* (Seuil, 1948), particularmente en el capítulo II, «La technique objective dans le roman américain »; Magny ha mostrado que los norteamericanos, en particular los dos que nos ocupan, provocaron una reacción contra los géneros favoritos de la novela en Francia, especialmente la novela analítica heredera de *La Princesse de Clèves* (heredera a su vez, agregamos, del relato pastoril y sentimental). Las características de la nueva técnica son «l'objectivité volontaire de l'écrivain», el «impératif esthétique de discrétion et taciturnité» (el sugerir en lugar de la explicitud analítica, «art d'ellipse»), «le roman-reportage», a lo que habría que agregar el papel del diálogo en Hemingway y Dos Passos. Todos estos rasgos corresponden en general a la novela barojiana y a la tradición cervantina y de la mejor picaresca; Magny sólo ve la influencia del cine (que corresponde artística y cronológicamente al proceso en Francia y no al comienzo del mismo en los Estados Unidos) y —con esa facilidad con que los críticos literarios suelen colgar influencias filosóficas— del behaviorismo. El presente trabajo aspira a que queden anudados, histórica y literariamente, esos hilos sueltos.

(5) CARLOS BAKER, el biógrafo «oficial» de Hemingway, ha incluido un perfunctorio párrafo (p. 678) en su extenso y documentado *Ernest Hemingway: A Life Story*, en el cual se refiere a la visita de Hemingway al «médico-novelista (!), Pío Baroja y Nessi» y omite entre otras cosas lo que menos se puede omitir: el escrito de Hemingway, la dedicatoria de su mejor novela, en la que se declara discípulo de Baroja. En el completísimo índice alfabético, que va desde Abd-el-Krim hasta Zuppke, no ha incluido Baker a Baroja.

conocer deudas literarias, y que más de una vez negó las que se le atribuían; en una ocasión afirmó que el reconocimiento de una fuente señalada por un crítico «is regarded in critical circles like pleading guilty at a court martial» (6). Esta constante actitud de Hemingway confiere especial significación al homenaje que espontáneamente decidió hacer al final de su carrera de escritor, y en la misma medida resulta tanto más inexplicable la omisión de la crítica anglosajona. Parece como si el novelista hubiera querido además decirles a los críticos que habían andado descaminados y que sin las revelaciones del autor serían incapaces de descubrir nada por sí mismos, y como si los críticos, por su parte, desconcertados —y fastidiados— por un inexplicable fenómeno literario, hubieran decidido echarle tierra encima.

Y no es que los norteamericanos en otras ocasiones no hayan prestado atención a influjos literarios españoles, inclusive modernos. Abundantes artículos, secciones de libros y hasta tesis doctorales se han escrito en los Estados Unidos sobre la impresión que España causó en varios escritores americanos entre las dos guerras mundiales, así como sobre la presencia del medio ambiente, temas y sentido de la vida españoles en muchas obras americanas de esa época. La novela fue lo que mejor se prestó a los estudios de literatura comparada, porque dos de los más importantes cultores de ese género, justamente Dos Passos y Hemingway, sintieron y expresaron el hechizo de España y —especialmente este último— llegaron a revelar un significado profundo que discernían en el sentido hispánico de la vida.

Pero ocurre que al estudiar la influencia española en Hemingway los críticos limitaron su enfoque al «contenido» —el contenido (ya sea el asunto, el tema, la filosofía, los personajes mismos) que se concibe como algo separado de la creación—, lo cual no suele conducir a la clara inteligencia de la obra, y, en consecuencia, han vinculado un supuesto sentido español de la vida, a veces estereotipado, con los hechos de la vida de Hemingway, así como con un mensaje que se desprendería de sus obras. Por otra parte, al estudiar el estilo y el arte novelístico de Hemingway se limitaron a considerar su aprendizaje periodístico en los Estados Unidos, los antecedentes en la literatura de lengua inglesa, y los encuentros del periodista y aspirante a escritor con sus connacionales expatriados en París después de la primera guerra mundial.

En cuanto a Dos Passos sí hay libros y artículos en que se señala categóricamente la influencia de Baroja —y los hay en que se la con-

(6) Citado por CHARLES A. FENTON: *The Apprenticeship of Ernest Hemingway. The Early Years* (New York: Vigink, 1954), p. 157.

sidera para negarla—, lo cual nos dará ocasión para que en algunos aspectos nos extendamos algo más allá del alcance de una introducción

Por otra parte, no hay todavía un análisis crítico comparado, y aún queda por observar la autobiografía de Dos Passos aparecida hace seis años, que contiene datos iluminadores de su primer contacto con las letras españolas, así como de su relación juvenil con Hemingway.

La vocación hispánica de Dos Passos no fue casual. Hijo de un famoso abogado neoyorquino de origen paterno portugués y de una aristócrata sureña de cuarenta y ocho años de edad —por mucho tiempo enferma—, se crió alternando entre sus padres, institutrices y preceptores en países extranjeros, y no usó el nombre de su progenitor hasta entrar en la Universidad de Harvard a los dieciséis años. No pudo haber un contraste mayor entre el padre de imagen poderosa —consciente ibero, aunque archianglosajón por vocación, brillante jurista, activo en la política, deportista y *yachtsman*— y el introvertido, desarraigado, idealista, lector furioso, miope adolescente que llegaría a ser gran novelista. Después de la muerte de su madre y de graduarse *cum laude,* quiso entrar como voluntario en el servicio americano de ambulancias en la guerra europea, pero su padre se opuso, y en cambio consintió en que fuera a España a estudiar arquitectura. Así fue cómo el muchacho que hasta entonces (1916) había leído la crítica económica de Marx y —aun de mayor efecto— la de Veblen, que combinaba Dostoyevski con D. H. Lawrence (7), por un tiempo entusiasta y en seguida renegado de *Jean Christophe* (8), viajó por primera vez solo y se sintió por primera vez hombre independiente en España. En su primera carta desde el barco que partía de Nueva York se transparentaba su juvenil entusiasmo:

> I shall live at the Residencia des Estudientes [sic] (however one spells it) and study architecture and the Bible like mad —also Cervantes, Calderón, Homer and Vergil's Georgics... (9).

El encanto de España se adueñó del vehemente, desarraigado, muchacho:

> Meanwhile Dos Passos Jr. is established at the Pension Boston right off the Puerta del Sol in Madrid. He finds everything delightful, Spanish civility, the watchmen with lanterns in great cloaks who open the street door at night, the raucous sounds and harsh smells of the city (10).

---

(7) Dos Passos, John: *The Best Times* (New York: New American Library, 1966), p. 23.
(8) *Ibidem,* pp. 24, 25.
(9) *Ibidem,* p. 27.
(10) *Ibidem,* p. 30.

Ya había escrito en su primera correspondencia desde Nueva York que llevaba cartas para tres poetas «and other amusing people». Esas cartas quizá fueran lo que hizo historia literaria. Recuerda Dos Passos en 1966:

> The letters Juan Riaño furnished my father couldn't have been better chosen. They were to journalists and literary people of what was then known as the generation of 1898. In spite of my immense bashfulness I found myself having tea with Juan Ramón Jiménez, who already looked as if he had just been painted by El Greco, and being introduced to the formidable spadebearded Valle-Inclán at three in the morning in a drafty café (11).

Y al mismo tiempo —el muchacho, que ya era bilingüe—:

> Right away I started in a magnificent course on the Spanish language under Tomás Navarro Tomás at the Centro de Estudios [sic] Históricos (12).

Todavía era 1916 en esa corta permanencia tan cargada de acontecimientos:

> Already I was reading Pio Baroja's revival of the picaresque. *Mala Hierba, La Busca, Aurora Roja.* Impressions poured in so fast that no one day was long enough to contain them. Spanish was a continual challenge. I was suffering all the comical mystifications of a new language (13).

La cita que antecede es sumamente importante porque demuestra —por si su artículo de divulgación barojiana de octubre de 1920 en *The Freeman* no lo probara plenamente— que Dos Passos no tuvo que esperar a la aparición de la trilogía de *La lucha por la vida* en inglés en 1922-1924 para empaparse en ella (algunos críticos parecen no estar muy seguros de esta cronología): esas novelas habían sido también textos para su aprendizaje del español años antes. En la misma página de su autobiografía Dos Passos recuerda el encuentro con un estudiante cuya charla «was more like Pio Baroja's tart writing» (14), lo cual revela su interés en el estilo del escritor vasco desde que empezó a leerlo. Ya en su período de *Manhattan Transfer,* varios años más tarde, en la reseña que escribió para *The Dial* sobre la traducción

(11) Lugar citado.
(12) Lugar citado.
(13) *Ibídem,* p. 32.
(14) Lugar citado. En la misma página se da a entender que había leído las *Novelas ejemplares.*

inglesa de *La busca,* condenó la traducción en términos que merecen reproducirse:

> This one is disastrously clumsy and insensitive, written in no language ever heard on land or sea. We can only hope that Baroja's vitriol is crude and searing enough to eat its way through this pulpiest of mediums and line out its swift etchings in spite of the translator and his dictionary (15).

En enero de 1917 cumplió Dos Passos la mayoría de edad en España y a fines del mismo mes —a pocos meses de su llegada— recibió la noticia de la muerte de su padre, lo cual permitió al joven americano volver a los Estados Unidos y llevar a cabo su ofrecimiento como voluntario para conducir ambulancias en el frente de guerra aliado.

El American Field Service y los cuerpos de ambulancias de la Cruz Roja se habían anticipado a la entrada de los Estados Unidos en la guerra. Se trataba de ambulancias donadas por sociedades de beneficencia, para conducir las cuales se ofrecieron en su mayoría estudiantes adelantados de *college* universitario o graduados recientes. La proporción de estudiantes de humanidades fue alta; ya en 1914 Henry James había auspiciado las organizaciones de voluntarios. El impulso de esa juventud selecta fue un fuerte idealismo, el cual resultó velado u olvidado más tarde por la reacción escéptica y hasta amarga y sarcástica de los mismos voluntarios —aquellos que escribieron— a través de la experiencia de la guerra.

Dos Passos sirvió en el frente francés y el italiano. Le gustó incondicionalmente Italia y hasta sintió admiración por los campesinos y trabajadores italianos. Pero una anécdota de la misma época le da oportunidad en su nuevo testimonio para reafirmar la intensa impresión que en aquellos años conservaba de España. A un amigo que va a ocupar un puesto en el consulado norteamericano de Madrid le envía un bosquejo de las torres de San Fino y le dice que lo compare con Toledo. Apunta en su autobiografía, citando su propia carta:

> «Burn a candle for me in the church where the Conde de Orgaz lives.» Much as I enjoyed Italy I insisted that Spain was my meat (16).

Esta y otras referencias al famoso cuadro del *Greco* no pueden estar desligadas de su trato con los hombres de la Generación del 98 y en

(15) *The Dial,* LXXIV (feb. 1923), p. 200.
(16) *The Best Times,* p. 68.

particular su lectura de Baroja, que se había referido a ese cuadro en *Camino de perfección.*

Dos Passos sirvió regularmente en el ejército de su país de 1918 a 1919, y tan pronto como fue dado de baja se dirigió a España con un amigo. «At last we would get our fill of Spain», apunta en su autobiografía (17). Alfred Kazin, en su siempre actual obra *On Native Grounds,* describe la época de posguerra de aquella juventud y cita un pasaje de la amarga novela de Dos Passos, *Three Soldiers* (1921):

> «Currents of energy seemed breaking out everywhere as young guys climbed out of their uniforms... in every direction the countries of the world stretched out starving and angry, ready for anything turbulent and new» (18).

Siempre quedaba España y sus románticos castillos —observa Kazin. España se había mantenido neutral durante la guerra; en España era hasta posible que uno se liberara de la generación —en términos de Dos Passos—, «to which excess is a synonym for beauty» (19). En España —continúa Kazin— estaban los anarquistas, y una tranquilidad sin resignación y el tipo de vida que produciría a un Pío Baroja (cuyos libros Dos Passos ya había leído, como hemos visto), médico y panadero *(sic)* y novelista de la revolución. Y así el joven americano escuchaba a Baroja:

> ... wose characters, as he [Dos Passos] describes them, are so much like the characters in *Manhattan Transfer* and *U. S. A.* —«men whose nerve has failed, who live furtively on the outskirts, snatching a little joy here and there, drugging their hunger with gorgeous mirages» (20).

Según este distinguido crítico, a primera vista parecería que tanto Dos Passos como Baroja fueran novelistas revolucionarios; pero, al fijarse mejor, uno se da cuenta de que no hay tal en lo que se refiere a Dos Passos. Si Kazin hubiera conocido a Baroja tan bien como a Dos Passos, no habría presumido que el español tuviera más de auténtico revolucionario que el estadounidense (21).

---

(17) *Ibídem,* p. 80.

(18) Citado por KAZIN: *On Native Grounds. An Interpretation of Modern American Prose Literature* (New York: Reynal & Hitchcock, 1941), p. 348.

(19) Lugar citado.

(20) *Ibidem,* 349. La cita es de «A Novelist of Revolution», *The Freeman* (octubre 1920), más tarde reproducido en *Rosinante to the Road Again* (New York: Doran, 1922), p. 88. Este es el Baroja de la trilogía *La lucha por la vida.*

(21) Pío Baroja no se engañaba sobre el alcance de su «anarquismo». Ver el reportaje incluido al principio de la edición. Caro Raggio de *La busca;* en un mismo libro, *Juventud, egolatría,* ver el último capítulo, donde el suave tono de broma se mezcla a lo poético, y —por si quedara una duda— el capítulo «¿Dionisíaco o apolíneo?».

El mismo crítico cita otro pasaje de Dos Passos, en que éste expone la concepción que tiene Baroja del intelectual de clase media; al hacerlo —observa agudamente Kazin— Dos Passos ha trazado su propio autorretrato:

> He has not undergone the discipline which can only come from common slavery in the industrial machine, necessary for a builder. His slavery has been an isolated slavery which has unfitted him forever from becoming truly part of a community. He can use the vast power of knowledge which training has given him only in one way. His great mission is to put the acid test to existing institutions, and to strip the veils off them (22).

En estos juicios y observaciones de Kazin podemos entrever sentimientos opuestos y simultáneos de Dos Passos hacia España —que ya han sido señalados por algunos críticos (23), pero que aún hay que considerar con una visión histórico-literaria no desligada de la historia de las ideas.

Una distinción que todavía no se ha formulado claramente es que la España que inspiró al novelista que había en Dos Passos fue muy otra que la que atrajo y hechizó al viajero, al soldado desilusionado Dos Passos, al ensayista de *Rosinante to the Road Again.* La comparación de las primeras obras importantes de Dos Passos con las de su coetáneo, compatriota y amigo Hemingway nos ayudará a dilucidar esta aparente paradoja.

Dos Passos —a diferencia de Hemingway en sus obras más representativas— situó a sus personajes en los Estados Unidos, y la trilogía que representó su mayor esfuerzo artístico y su obra maestra se llamó *U. S. A.* Por otra parte, los héroes de la ficción de Dos Passos —americanos— se contaminaron con las actitudes psicológicas y sociales de los personajes barojianos, y parejamente las novelas principales del autor americano expusieron algunos de los aspectos más críticos y más amargos de la vida estadounidense tal como los habían puesto de

(22) Citado por KAZIN, p. 349, siguiendo a su observación.

(23) Formulados como una síntesis entre el lado poético de la naturaleza de Dos Passos y un «sano materialismo» correspondiente a «sus teorías comunistas» (Hicks, Granville, «Dos Passos' Gifts», *The New Republic,* LXVII: 864 [jun. 24, 1931], p. 157); un conflicto de dos «reacciones» ante el incontrolable industrialismo, ya escapando a la manera romántica, o intentando hacerle frente al problema por medio de un cambio radical —lo cual generalmente lleva a afiliaciones políticas de izquierda— (REID, JOHN, T.: «Spain as Seen by Some Contemporary American Writers», *Hispania,* XX [1937], p. 145); un dilema que representa las dos fases de su personalidad y que se encarnó en España (Borenstein, Walter, «The Failure of Nerve-The Impact of Pío Baroja's Spain on John Dos Passos», en Stanford, Donald E., ed., *Nine Essays in Modern Literdture* [Louisiana State University Press, 1965]). Walter Borenstein, catedrático de literatura española, en el mismo trabajo enunció en los Estados Unidos la tesis del barojismo de Hemingway.

manifiesto en la española de autores de la Generación del 98—en particular Baroja.

El nexo entre los personajes barojianos y los de *Manhattan Transfer* y *U. S. A.* ha sido observado, como hemos visto, por Kazin y otros críticos (hay todavía que señalarlo en los de *Three Soldiers*), y sería aventurado negarlo porque el mismo Dos Passos ha provisto el eslabón intermedio con el ensayo que escribió sobre Baroja y su obra «A Novelist of Disintegration», publicado en 1920, poco después de su segunda visita a España. Dos Passos saca uno de los temás que tratan con mayor frecuencia el novelista vasco y sus personajes filosofantes: la piedad, que se opone a la ciencia, a la civilización, al impulso vital.

> The corrosive of pity, which had attacked the steel girders of our civilization even before the work of building was completed, has brought about what Gilbert Murray, in speaking of Greek thought, calls the failure of nerve (24).

A los críticos de lengua inglesa o a los de otras literaturas puede resultarles una novedad que el aspecto de la compasión opuesta a la acción—«the corrosive of pity» en la cita de Dos Passos—fuera un problema central en el pensamiento de Baroja, que reconocía una base filosófica en las ideas de Nietzsche y su juego dialéctico con el pesimismo filosófico finisecular. Dos Passos ya se esforzó en hacer distinciones útiles a sus compatriotas—no fuera a ser que identificaran al novelista español con un simple repetidor de la antigua picaresca:

> Baroja's outcasts are no longer jully knaves who'll murder a man for a nickel and go on their road singing «Over the Hills and Far Away»; they are men who have not had the will power to continue in the fight for bread, ... (25).

—en otros términos, «abulia»: la incapacidad para la acción, precisamente uno de los temas que más preocupó a los españoles de la Generación del 98, entre ellos al propio Baroja.

En Hemingway, como lo haremos notar, lo español quedó en sus facetas ideales y fue módulo para medir y ejemplo para poner a prueba su propia idiosincrasia y trasfondo cultural no españoles; asimismo su compenetración fue profunda y se originaba en una experiencia vital. La ambivalencia señalada en Dos Passos paradójicamente revela una visión y comprensión más completa de lo español que la de Hemingway; pero esa más amplia y aguda—y compleja—com-

(24) *The Freeman* (oct. 1920), p. 133. Reproducido en *Rosinante to the Road Again*, p. 87.
(25) Lugar citado. Reproducido en *Rosinante...*, p. 88.

prensión de Dos Passos fue de orden predominantemente intelectual. Esta convenía al graduado de Harvard, capaz de penetrar y entender desde la subyacente realidad circundante hasta las ideas de un escritor tan intelectual como él: Baroja.

Observemos que el pensamiento de Dos Passos osciló entre extremos semejantes a los que atraían a los hombres de la Generación del 98, sólo que a la inversa. Estos empezaron con el anhelo de una España progresista que alcanzara la vanguardia de la moderna civilización industrial, y acabaron redescubriendo el encanto de lo genuino y primitivo de España y desconfiando del progreso y de la ciencia; Dos Passos, en cambio, se había formado intelectualmente en un centro de estudios como Harvard, donde la desconfianza del progreso y la ciencia y hasta de la democracia habían sido consideraciones de moda por muchos años, y en consonancia con esas ideas empezó en aquella España por encantarse ante lo genuino, lo primigenio; pero ya al poco tiempo el radical disconformismo de Baroja le descubría —y lo ayudaba a ver por sí mismo— el mundo de sufrimiento relacionado con el malogro económico y social. Este es el conocimiento que Dos Passos completó en España con el maestro Baroja —también la inflexible actitud crítica y la visión adherida a las cosas, descarnada, preocupada por el prójimo hasta la misantropía, esa lástima despiadada (como si no bastaran las paradojas)—; ése es el mismo conocimiento —y actitud y visión— que informaría más tarde sus novelas americanas de crítica política y sociológica.

El encaminamiento marxista de muchos intelectuales norteamericanos que se sentían en conflicto con su cultura nacional empezó mayormente después de la Primera Guerra Mundial y culminó más tarde durante la década de insoluble crisis económica, que fue a parar en la Segunda Guerra Mundial. Para una comprensión completa y ajustada —también cronológicamente— de las coincidencias entre Baroja y Dos Passos hay que remontarse por la corriente de las ideas y tener en cuenta los antecedentes del pensamiento europeo —el pesimismo filosófico del siglo XIX y principios del XX. La literatura inglesa inmediatamente anterior a la obra de Baroja —y que seguía a medio siglo de crisis sociales y científicas— había sido quizá la más pesimista de la historia literaria anglosajona, con abundante discusión de Schopenhauer y sus seguidores, tal como ocurrió luego entre los escritores de la Generación del 98 y especialmente en Baroja (26). Para los Estados Unidos esos fueron tiempos de gran desarrollo económico,

(26) El autor del presente trabajo ha hecho un estudio comparado en «El pesimismo filosófico europeo y la generación del noventa y ocho», próximo a aparecer en *Revista de Occidente*.

pero también —entre la selecta minoría— de dudas políticas, con denuncia de los perniciosos efectos de la industria, la ciencia y la democracia, en que aparecieron libros como *The Law of Civilization and Decay,* de Brooks Adams (1895), y *Unforeseen Tendencies of Democracy,* de E. L. Godkin (1898), a la vez que se oyó la fría, incisiva acusación de Thorstein Veblen en *The Theory of the Leisure Class* (1899). Esta pesó más en los Estados Unidos, aunque aquel aristocratismo con matices racistas produjo un pensador de gran valía en Henry Adams y continuó —a la par de la influencia marxista— con una serie de pensadores hasta pasada la Primera Guerra Mundial, con nombres como el aún recordado H. L. Mencken, qu escribió, entre otras cosas, sobre la filosofía de Nietzsche —y sobre Baroja.

La negra marea de pesimismo —que, como acabamos de ver, no fue una actitud exclusiva o particular de los españoles— llegó, pues, más tarde a la América anglosajona y fue menos extensa y viva. Más que los aspectos filosóficos y científicos (sin que nos olvidemos de Henry Adams), los sociales y económicos vinieron, finalmente, a ocasionar expresiones de amargo, verdadero pesimismo en las letras norteamericanas. Es así como el joven Dos Passos, producto de aquel ambiente intelectual, se hallaba predispuesto para escuchar y apreciar a Baroja —especialmente al Baroja más crítico y más desesperanzado—. De vuelta en América, fueron la realidad, los mitos y la ideología los problemas, el pensamiento de su patria lo que absorbió la atención del novelista americano, y fue la situación del individuo sujeto a las presiones del ambiente —esas dominantes «máquinas» creadas y preservadas por una civilización que ha perdido su sentido humano— lo que informó a sus personajes y asuntos hasta culminar con la creación, en la década trágica que precedió a la Segunda Guerra Mundial, de su gran trilogía. De ella ha dicho Kazin:

> *U. S. A.* is a study in the history of modern society, of its social struggles and great masses; but it is a history of defeat. There are no flags for the spirit in it, and no victory save the mind's silent victory that integrity can acknowledge to itself. It is one of the saddest books ever written by an American (27).

Salvo contados casos de ponderación en las opiniones, como las de Alfred Kazin, en general la crítica de Dos Passos —según lo adelantamos— ha tendido a irse a los extremos en lo que respecta a la influencia barojiana. Algunos conocedores de Baroja, sin parar mucho en el aporte biográfico o en el fondo común de historia de las ideas, concluyeron que Dos Passos simplemente tomó las suyas de Baroja;

(27) *On Native Grounds,* p. 352.

otros que sólo conocían al americano presumieron que éste no debía nada al español. Nuestra explicación ha aspirado a resolver supuestos existentes (ver nota 23, *supra)* y a dilucidar el desarrollo del hombre, intelectual y escritor Dos Passos al contacto del rico y complejo mundo de España y la novela barojiana.

Pero si en el estudio de las ideas, temas y asunto se pasa así a una fase conclusiva, en el de la forma novelística—sin excluir elementos como el motivo y la fábula—todo está aún por hacer. Una falla común de los estudios monográficos o integrales sobre el novelista americano ha sido, al ocuparse de la posible influencia de Baroja, una total ignorancia u omisión del aspecto artístico. John H. Wrenn, en su libro *John Dos Passos,* tan sólo ha dicho:

> Dos Passos particularly admires Baroja not so much for his artistry as for the honesty and clear-sightedness upon which his art depends (28).

Este crítico no habría podido salir del paso con un simple enunciado o referencia como la que antecede si hubiera hecho mención del juicio de Dos Passos sobre la excelencia de Baroja en la descripción e intenso sentido de la realidad, más dignos de imitarse que los modelos literarios que se señalaban entonces en los Estados Unidos (ver citas directas de Dos Passos, *infra).* Luego Wrenn, en varios pasajes de su libro se refiere al realismo de Dos Passos y a su notable uso novelístico del diálogo, así como a su orientación esencialmente histórica, tratamiento de la vida del proletariado, personajes afectados de abulia («failure of nerve»), consideración de cada hombre como un universo en sí mismo; dado que estas notas sobre la forma y la materia novelística son en su totalidad igualmente aplicables a Baroja, quizá el crítico pudiera haber intentado distinguir entre los realismos, usos del diálogo, etc., de uno y otro escritor y de esta manera aportar algún fundamento a su rechazo de la influencia barojiana.

Georges-Albert Astre, en su libro *Thèmes et Structures dans l'oeuvre de Dos Passos,* reconoció el ascendiente de Baroja en la concepción de Dos Passos del arte novelístico:

> Que peut bien faire, pense-t-il [Dos Passos], le romancier en un tel monde, s'il veut affirmer dans le *hic et nunc,* les droits et les devoirs de l'homme sans renoncer à la liberté de son art? En finir, sans doute, pour commencer, avec les faux prestiges de la «littérature». Et Baroja peut être exemplaire: ... (29).

(28) JOHN DOS PASSOS (New York: Twayne, 1961), p. 91. Wrenn ve que el efecto de España—Baroja, inclusive—en Dos PASSOS no pasó de estímulo, «congenial atmosphere», corroboración (pp. 84, 88, 104). En cuanto al libro inspirado por España: «All of the essential ideas and attitudes he expressed en *Rosinante* had been implicit in his work at Harvard» (p. 104).

(29) París: *Lettres Modernes,* 1956, p. 100.

Y en este punto el crítico francés cita el pasaje de Dos Passos —que vamos a examinar en seguida— en que éste pone «el intenso sentido de la realidad» de Baroja por sobre los gastados recursos formales de la tradición novelística norteamericana. Pero en ninguna parte de sus análisis comparativos de la forma novelística incluyó Astre observación alguna sobre Baroja, aunque desarrolló abundantes paralelos con otros autores. Hay que reconocer que el estudio comparado de la forma novelística en Baroja y Dos Passos hace tiempo que debiera haberse emprendido.

El presente trabajo dejará propuesta la tesis que habrá de desarrollarse en una comparación de estilos y artes de novelar. Es lo más probable que Dos Passos no hubiera sido el mismo escritor si no hubiese hallado a un Baroja que le mostraba, además de un mundo nuevo de personajes y problemas, un modo original de expresarse. Dos Passos repetidamente manifestó su predilección por el estilo de Baroja (esta inclinación es evidente, por ejemplo, en la cita del texto que corresponde a la nota 15, *supra*). En su ensayo «A Novelist of Disintegration», el autor americano reveló su entusiasmo por el arte novelístico del español:

> No one has ever described better the... ramshackle suburbs in which starve and scheme all manner of human detritus (30).

El siguiente juicio es definitivo:

> If we could inject into American writers some of the virus of Baroja's intense sense of reality, it would be worth giving up all those stale conquests of form we inherited from Poe and O. Henry (31).

Este último pasaje no tiene desperdicio y vale la pena trasladarlo al texto: «Si pudiéramos inyectar en los escritores americanos algo del virus del intenso sentido de la realidad de Baroja, valdría la pena abandonar todas esas ya rancias conquistas de la forma que hemos heredado de Poe y O. Henry.»

Que estas citas y las notas anteriores no hagan que nos dejemos llevar por el entusiasmo y *clasificar* ya a Dos Passos como un puro y simple barojiano de la forma —ahora que sabemos que no lo fue de las ideas—. Dos Passos era un intelectual genuino, un temperamento lleno de inquietudes, un ingenio polifacético. En el mismo mes en que cruzaba el Atlántico rumbo a la aún desconocida España, apareció un artículo de su pluma en *The New Republic*, «Against American

(30) *The Freeman*, p. 132. *Rosinante...*, p. 85.
(31) *The Freeman*, p. 34. *Rosinante...*, pp. 99 y 100.

Literature» (32), en el cual el juvenil autor se nos muestra tan predispuesto a aprehender el arte novelístico de Baroja como lo estaba para apreciar el testimonio sociológico del novelista español. Y el mismo descontento del convencional formalismo, del «tono» de la literatura inglesa anterior, lo llevó pocos años después a comentar el descubrimiento de Joyce —recordado en su reciente autobiografía:

> ... parts I found boring and parts I found magnificent. If *Ulysses* didn't accomplish anything else —for me at least— it disposed of the current theory that the English novel was dead (33).

En la misma obra, *The Best Times,* Dos Passos, como hemos visto, se ocupa brevemente de Baroja (citas correspondientes a notas 13 y 14, *supra)* y, en cambio, acentúa otras admiraciones, como la que sintió por el tardío naturalista americano Theodore Dreiser (34), y hasta se sale de la literatura para apuntar a fuentes de inspiración de *U. S. A.:*

> I was trying to organize some of these stories I had picked up in Mexico into the intertwined narratives that later became *The 42nd Parallel. Three Soldiers* and *Manhattan Transfer* had been single panels; now, somewhat as the Mexican painters felt compelled to pain their walls, I felt compelled to start on a narrative panorama to which I saw no end (35).

Bien sabemos que hubo un *end* y que fue precisamente una trilogía. Si el novelista Dos Passos quería mencionar fuentes de inspiración para su narración del «panorama» de un pueblo —y más aún para organizarlo en una trilogía como *U. S. A.* —, ciertamente no necesitaba salirse del arte de la novela (aunque hubiera agregado otras válidas inspiraciones extraliterarias) ni ir más allá del novelista que él había admirado y estudiado durante sus años formativos —el novelista que había organizado su interminable panorama narrativo en trilogías.

---

(32) VIII: 102 (oct. 14, 1916), pp. 269-271.

(33) *The Best Times,* p. 131. El tono de Dos Passos en este pasaje justifica nuestro aserto, aunque el joven novelista había leído, durante sus años en Harvard, la obra anterior de Joyce. John Wist Canario, en su tesis doctoral «A Study of the Artistic Development of John Dos Passos in his Novels from *One Man's Initiation-1917* through *U. S. A.*» (University of Washington, 1963), ha trazado un paralelo del tema arquetípico de Telémaco en *Ulysses* y *U. S. A.* Dos Passos ya lo había empleado desde las páginas iniciales de *Rosinante to the Road Again,* publicado el mismo año que *Ulysses.* En la misma tesis, Canario encuentra que en su primera novela, *One Man's Initiation: 1917* (1920), Dos Passos usó procedimientos de la literatura picaresca de acuerdo al modelo de Baroja en la trilogía *La lucha por la vida.*

(34) Es la impresión del autor de este trabajo, que ha quedado más del naturalismo en Dos Passos que en Baroja. Theodore Dreiser deberá tenerse en cuenta en todo estudio de la técnica novelística de Dos Passos.

(35) *The Best Times,* pp. 171 y 172.

Hay que tener en cuenta que el reconocimiento juvenil de Dos Passos, al erigir a Baroja en modelo para novelistas norteamericanos, es algo insólito en el mundillo de los escritores. Hoy en día es regla general que los escritores, tanto los principiantes como los consagrados, oculten celosamente sus modelos y fuentes. Los críticos de formación sólida podrán recordar que los grandes clásicos se inclinaban ante los modelos y —en cuanto a fuentes— sacaban materiales de todos lados, sin ocuparse de ocultar su procedencia; pero actualmente sería rarísimo que un autor reconociera una fuente observada por un crítico —lo expresó con su característico vigor Hemingway, como sabemos (nota 6, *supra*). Es probable que Dos Passos haya estado cansado de los aprovechamientos y atribuciones simplistas de ciertos críticos, basadas en sus propias revelaciones, y no haya querido agregar más —y quizá haya intentado restar algo con su parquedad de los últimos años— a lo que libremente reveló en sus años de aprendizaje.

En Hemingway el reconocimiento de la influencia de Baroja siguió una curva opuesta a la de su compatriota: durante toda su carrera guardó celosamente el secreto de su barojismo estilístico, y al final —luego que recibió la consagración del Premio Nobel— hizo a Baroja el homenaje formal, con algo de solemne, único en un artista, de la consabida visita y la subsiguiente asistencia al entierro. Tal como se ha visto, la crítica de lengua inglesa ni siquiera ha considerado la probable importancia de este gesto, ignorando así un problema de crítica que planteó el mismo Hemingway. En lo que toca a la posible influencia de Baroja en el creador de *A Farewell to Arms,* el presente artículo se interna, pues, por un terreno virgen.

Nuestra tarea consistirá en demarcar el campo de investigación de la influencia barojiana y señalar posibles rumbos. Una ojeada a la concepción de la vida y los temas y asuntos de Hemingway nos ayudará a distinguir y precisar el área de influencia.

En el caso de Hemingway —contrariamente al de Dos Passos—, la España que lo atrajo y conquistó fue la misma que le dio materia para sus relatos. Y de sus cuatro novelas principales, el argumento de la primera, *The Sun Also Rises,* culmina y tiene su mejor parte en España; la segunda, *A Farewell to Arms,* tiene su acción en Italia; la tercera, *For Whom the Bells Toll,* se sitúa de nuevo en España, y la última, *The Old Man and the Sea,* en la hispánica Cuba. Para no quedarnos cortos, no dejemos de recordar la presencia de España en reportajes y algunos hermosos cuentos, así como en esa profesión de fe —quizá no toda ortodoxa— de *Death in the Afternoon.*

Lo español cristaliza en la obra del autor norteamericano no sólo como fondo romántico y hasta ambiente exclusivo —cuya correcta interpretación a veces se le escapaba, según lo ha señalado la crítica española (36)—, sino como experiencia profunda que revela ya una singular compenetración, ya, por lo menos, un acaparamiento total de la atención del escritor. Y Hemingway reivindicó para el concepto español de lo varonil un significado y valor absolutos, de aplicación universal, de lo que ya es claro ejemplo su primera obra importante y para muchos la mejor de sus novelas, *The Sun Also Rises* (1926; *Fiesta* en la edición británica y la traducción castellana).

Vale la pena que observemos este aspecto del carácter español tal como impresionó a Hemingway desde sus primeros contactos con la cultura hispánica, y también que nos detengamos un tanto en esa novela —que no atrajo la atención del público de habla española en la medida de otras obras de españolismo más sonado. Y conviene que lo hagamos a través de una clara y penetrante visión crítica norteamericana. Mark Spilka en «Death of Love in *The Sun Also Rises*» formuló el contraste entre el héroe «moderno» que basa su hombría en la solicitud y éxito sexual y una ruda habilidad deportiva —como el boxeo (¿y por qué no el gran éxito en la puja económica o, cada vez más, el blandir de las armas?)— y el héroe genuino, cuya hombría le es inherente y, por tanto, indestructible.

> As the clash between them shows, there is a difference between physical and moral victory, between chivalric stubborness and real self respect. Thus Pedro [el joven torero, ante el ataque a puñetazos de Robert Cohn] fights to repair an affront to his dignity; though he is badly beaten, his spirit is untouched by his opponent, whereas Cohn's spirit is completely smashed. From the beginning Cohn has based his manhood on skill at boxing, or upon a woman's love, never upon internal strength; but now, when neither skill nor love supports him, he has bludgeoned his way to his own emptiness (37).

El mismo protagonista relator Jake Barnes —al igual que todos sus compañeros:

> ... has grown up in a society which has little use for manliness; as an expression of that society, the war has robbed him of his dignity as a man [una herida de guerra causó su impotencia] and has thus exposed him to indignities with women. We must understand here

(36) Es conocida la crítica de Arturo Barea a *For Whom the Bells Toll;* en inglés —«Not Spain but Hemingway»—, apareció en *Horizon* (Inglaterra) 3 (mayo 1941), reproducido por Roger Asselineau en *The Literary Reputation of Hemingway in Europe* (nota 4, *supra*), y en la antología también internacional de Carlos Baker. *Hemingway and his Critics* (New York: Hill & Wang, 1961).

(37) Reproducido en la antología de Carlos Baker, referida en la nota anterior, p. 88.

> that the war, the early football game, and the fight with Cohn have this in common: they all involve ugly, senseless, or impersonal forms of violence, in which a man has little chance to set the terms of his own integrity. Hence for Hemingway they represent the kinds of degradation which can occur at any point in modern society —and the violence at Pamplona [durante la fiesta de San Fermín, entre los personajes no españoles] is our current sample of such degradation (38).

Al interponer la explicación de los episodios con fondo español que hace el crítico anglosajón de Hemingway, el conocimiento mediato de la obra gana o parece ganar en objetividad (como cuando se oye a más de un testimonio, con más de una mentalidad). Lo cierto es que la interpretación de esa novela y episodios que haría el autor del presente estudio no se distinguiría de la contenida en los pasajes recién citados. A la lectura de *The Sun Also Rises* podrá sorprendernos alguna peculiaridad, o habrá algún lector que perciba más intensamente alguna de las limitaciones que se señalan en el novelista americano; pero en cualquier caso esa lectura, especialmente en la segunda parte, que transcurre en Pamplona, es de las que no se olvidan —más que todo por la vida de los personajes y el poder expresivo del lenguaje—, y explica mejor que ningún juicio crítico la sugestión e influjo que Hemingway ejerció universalmente. El personaje español de esta su primera gran novela —muchacho simple del pueblo, con su inconmovible fe en sí mismo y su natural, tranquila esperanza de gloria y riqueza:

> ... is the real hero of the parable, the final moral touchstone, the man whose code gives meaning to a world where love and religion are defunct, where the proofs of manhood are difficult and scarce, and where every man must learn to define his own moral conditions and then live up to them (39).

A diferencia de Hemingway, Baroja no erigió la esencia de lo varonil en tema central de sus novelas, y aún menos se ocupó de las corridas de toros, como no fuera para execrarlas (40), lo cual parece indicarnos que limitemos nuestra atención al objeto que la atrajo preferentemente desde la primera lectura de ambos escritores: las co-

(38) *Ibidem*, pp. 88 y 89.
(39) *Ibidem*, p. 92.
(40) Un buen ejemplo se encuentra precisamente en la primera novela de la trilogía que tanto interesó a Dos Passos, *La lucha por la vida*. Vale la pena mencionar otro ejemplo, que además lo es de estilo en el más alto grado: el breve capítulo «La estupidez y la crueldad» de *Juventud, egolatría* (y Dos Passos también se refirió a este libro en su artículo de 1920, reproducido en *Rosinante to the Road Again:* «a book of delightfully shameless self-revelations»; este conocimiento de Dos Passos adquiere otra importancia cuando nos enteramos del papel y presencia de Dos Passos en la evolución novelística de Hemingway).

rrespondencias en la forma novelística. Sin embargo, la actitud de Hemingway ante Baroja, cercana a la veneración —sus mismas palabras al declararse nada menos que su discípulo, y al compararse con el maestro, apenas un «aventurero»—, parecería asimismo indicar un ascendiente amplio que trascendería de la forma (ciertamente del concepto corriente de forma opuesta a contenido) (41).

Pero además es que a aquella primera lectura también nos han impresionado correspondencias en la creación de personajes y el argumento —particularmente entre *A Farewell to Arms,* por muchos considerada la obra maestra de Hemingway, y *El árbol de la ciencia,* la obra cumbre del novelista español (de la que había traducción inglesa anterior a la obra de Hemingway) (42). Ambas novelas presentan un amor simple, incondicional, total, en la gran tradición romántica realista (con tratamiento más psicológico-psiquiátrico en Baroja, más mítico y *flat* en Hemingway). Y en ambas el amor parece por un tiempo redimir al mundo de lo que contiene de absurdo y crueldad y descubrir una belleza esencial en la vida, y en ambas el amor termina trágicamente al morir la heroína al dar a luz (43), y con él terminan la fe y esperanza del protagonista en la vida; una diferencia importante es que Andrés Hurtado se suicida —lo cual conviene a este per-

---

(41) La dicotomía forma-contenido —o la de fondo-forma— proviene de la noción aristotélica de poema como artefacto y de proceso poético como *mimesis,* pero al mismo tiempo es filosóficamente indefendible precisamente de acuerdo a la concepción ontológica aristotélica —es decir, en esos pares se ha sacrificado la propiedad lógica (significativa) a un expediente didáctico (o lo que es lo mismo, la naturaleza a un «arte»). La crítica post-neoclásica más alerta ha reconocido la esterilidad de esa oposición o superposición de forma a fondo o a contenido, pero la discusión a nivel de la estilística es aún confusa y casi no hay teoría que no tenga que pronunciarse al respecto. Nosotros no empleamos las nociones «contenido» o «fondo» como opuestas a «forma» porque violentan el pensamiento (lo opuesto a «contenido» es «recipiente», lo opuesto a «fondo» es «superficie», o «fachada», o «apariencia») y se conciben como algo estático, lo «contenido», un todo impreciso (en lugar de «asunto», «tema», «argumento», etcétera). El par materia-forma no violenta el pensamiento y enfoca la dinámica de la creación.

(42) Hasta 1924 HEMINGWAY, aparte de su inglés, sabía francés y especialmente italiano —en ese idioma, por ejemplo, había entrevistado a Mussolini—; desde entonces se interesó seriamente en el español, que llegó a ser su idioma preferido, y seguramente, para la época en que escribió *A Farewell to Arms* ya era capaz de sacar provecho de su español para leer *El árbol de la ciencia* (nota 65, *infra).* Asimismo la traducción (1928) podrá haber atraído su atención y le habrá servido de ayuda, y es un indicio cronológico importante.

(43) La heroína de *A Farewell to Arms* es una enfermera, y el argumento es un desarrollo del cuento «A very short story» que integra la colección *in our time* (1924), el cual a su vez se basa en la relación amorosa un tanto adolescente entre Hemingway y la enfermera americana Agnes von Kurowsky en el año 1918 en Milán. El elemento de la cesárea —detalle diferente en la novela de Hemingway— coincide con una circunstancia de su vida: mientras escribía esa novela, su segunda mujer dio a luz su primer hijo (segundo de Hemingway) con cesárea. En este uso de elementos autobiográficos, común a muchos grandes novelistas a partir de Cervantes, se parecen Baroja y Hemingway (otros dos grandes de la misma época que mezclaban vida y ficción fueron Proust y Joyce).

sonaje, esencialmente menos abúlico y más intransigente que el de Hemingway (44). Nos resistimos a la tentación de hacer ya en este punto una comparación detallada de textos —que alargaría este trabajo fuera de la medida admisible en un artículo—; pero, por lo menos, enunciaremos notables correspondencias en el desenlace de ambas novelas: la muerte llega sin conexión causal o necesaria con el argumento, como un golpe del destino; pero justamente este carácter accidental del suceso le confiere mayor significado; a los protagonistas les toca aguardar la muerte de la amada, y su experiencia coincide en más de un detalle —los dos niños mueren estrangulados por el cordón umbilical y las dos madres mueren en una hemorragia; las dos mujeres saben que mueren y se comportan admirablemente (Lulú, más tierna y real en su amor por Andrés); una de las muertas ha quedado blanca como si fuera de mármol, y la otra le recuerda a Frederic una estatua; hay ecos extraños de médicos en piezas contiguas, de protagonistas en sillas...

Tanto en una como en otra novela, el observador enterado pronto descubre el intento del autor de crear una heroína de acuerdo a un tipo femenino excepcional —y en este intento, entroncado en la más rica tradición literaria (45), sí que Baroja es el maestro y Hemingway se queda en discípulo y no aventajado. Quizá la mayor deficiencia de éste fue su incapacidad de expresar los afectos de personajes complejos, de hondura humana, que le salían rígidos y sin relieve —*flat*

(44) El suicidio no es señal de «abulia», sino de otras desviaciones. Baroja no se confundía —por algo la nota final de *El árbol de la ciencia* es la de «precursor», también palabra final de la novela—. Nietzsche admitía el suicidio, mientras que Schopenhauer, el gran pesimista, se pronunció categóricamente en contra. Andrés Hurtado es un héroe trágico, intransigente, en rebeldía contra el mundo aparentemente desprovisto de sentido; su suicidio ocurre como un acto impulsivo, y va contra la concepción de Schopenhauer como que es la irreversible, suprema protesta. Tampoco las fases de ascetismo práctico de Andrés significan abulia, y, en definitiva, evolucionan a un epicureísmo aristocratizante, como se señala repetidamente en la misma novela —en conformidad con la disciplina interior del personaje. Frederic Henry es valiente cuando se da la ocasión; por otra parte va a la deriva, tanto en la guerra como en el amor— y la última nota (y palabra) de esa novela es «lluvia», en toda ella símbolo de desintegración y muerte. El asunto de esta novela es anterior y prefigura la vida abúlica y sin meta del protagonista y demás personajes de *The Sun Also Rises* (que Hemingway escribió tres años antes). En el hombre Hemingway había una obsesión suicida —que clara y repetidamente aparece en su biografía—; en sus relatos hay unos cuantos suicidios; mientras escribía *A Farewell to Arms* se suicidó su padre, y él acabó suicidándose; en desenlaces paralelos el héroe de Baroja su suicida y el de Hemingway no, y es de pensar que Hemingway acertó con ese final, adecuado a su personaje, con plena deliberación artística.

(45) De Goethe acá es una idea y visión del personaje frecuente en los grandes novelistas; Galdós y Baroja, el chileno Eduardo Barrios y el argentino Cortázar se destacan notablemente. El autor del presente trabajo analizó a la heroína de *Las inquietudes de Shanti Andía* entre las de Galdós y de otras literaturas, en «El tipo psicológico en Eduardo Barrios y correspondencias en las letras europeas», *Revista Iberoamericana*, XXIV : 48 (julio-diciembre 1959), pp. 265-296. Lulú pertenece con distinción a esta familia de heroínas excepcionales.

o bidimensionales (más propios de la comedia), como se los llama en la crítica inglesa—, falla que afecta en particular a sus personajes femeninos; la Catherine de *A Farewell to Arms* llega a ser un muñeco repetitivo. En parte, consecuencia de la falla anterior es la caída ocasional en el sentimentalismo (46). A pesar de los grandes méritos de esta novela (como el fondo épico, amplio, de concernencia universal), su poderoso tema central —casi seguramente de inspiración barojiana— no llega a absorbernos profundamente, y su sentido trágico no nos conmueve tanto como debiera por falta de aliento creativo proporcionado al tema.

Todavía anotemos otro elemento común: un personaje que expresa una filosofía epicúrea de conformismo o conformidad con la vida, el cual es portavoz de las ideas del autor y las desarrolla en conversación con el protagonista, analizándole a éste sus sentimientos y actitudes, cuya presencia recuerda la de Iturrioz en *El árbol de la ciencia;* en la obra de Hemingway este papel, aunque reducido, lo desempeña el viejo conde Greffi en Stresa (47). Es de esperar —más si atendemos al enfoque histórico de la investigación, recordando que ésta es la novela que Hemingway eligió para dedicar a su maestro— que un análisis minucioso y sistemático confirmará estas observaciones, poniendo de manifiesto que *El árbol de la ciencia* ha sido el principal modelo de *A Farewell to Arms.*

Una observación lleva a la otra, y el descubrimiento de variadas correspondencias en elementos no meramente formales nos lleva a reconsiderar la novela anterior de Hemingway. Si bien es cierto que Baroja no erigió la esencia o la importancia de lo varonil en tema central de sus novelas, no lo es menos que sus personajes exhiben con frecuencia el rasgo que hemos llamado «hombría inherente» —el «real self respect», que define Mark Spilka—, actitud basada en un código ancestral, incontestable, quizá instintivo de conducta; una firmeza de índole espiritual que prevalece sobre el poderío físico.

Justamente en la trilogía que más comentó Dos Passos (que estaba traducida al inglés antes de que Hemingway escribiera *The Sun Also*

---

(46) Lo que en Lulú es espontánea simplicidad y humana dulzura en su amor por Andrés —en una muchacha, por otra parte, de un carácter singularmente fuerte, indoblegable— en Catherine se convierte en una pasividad y hasta simpleza sin relieve psicológico alguno (lo que llama *flat* la crítica en inglés). A estas heroínas sin relieve de Hemingway se las ha visto como simples objetos o creaciones a la medida del deseo del hombre, y el episodio amoroso es así como un soñar despierto, con su correspondiente irrealidad y sentimentalismo. A Brett Ashley de *The Sun Also Rises,* indudablemente la mejor heroína de Hemingway, no le alcanza este juicio desfavorable.

(47) Es de notar la presencia de otro personaje algo similar en *The Sun Also Rises,* el conde Mippipopolous.

Rises), al final de la primera parte de *La busca* hay un episodio en que el protagonista Manuel, apenas adolescente, reacciona violentamente ante la afrenta de uno de los comisionistas de la casa de huéspedes —en esencia, la misma actitud del esforzado Romero ante el forzudo y diestro en boxeo Cohn. También Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia* da muestras de una valentía de la misma naturaleza, firme, entera, ante el bravucón «chulo» que explota a la familia de Lulú.

Es lícito tener en cuenta esta coincidencia de tema o motivo porque los indicios se refuerzan los unos a los otros y además se cumplen los recaudos de la crítica histórica; pero en cuanto a este rasgo debemos andar con cautela y apuntar otros factores y hacer distinciones: Hemingway, desde que entró en la Península, debe de haber observado en la gente misma española las actitudes tocantes al honor, que ya se muestran en *The Sun Also Rises,* que él frecuentemente ejemplificó (a diferencia de Baroja) en los toreros, y que años más tarde lo llevaron a decir —en el delicioso diálogo literario con la vieja dama anglosajona en *Death in the Afternoon*— que el honor para un español, hasta para un español sin honradez *(dishonest),* es algo muy real, tan real como el agua, el vino o el aceite de oliva (48). Obsérvese que para Hemingway lo excepcional en el español no es que tenga el sentido del honor, sino que éste no se haya transformado en una abstracción más o menos ficticia; es decir, se trata de un rasgo común a la tradición de Occidente —sin perjuicio de las más alejadas—, en el que Hemingway redescubre su propio «código ancestral», desvirtuado por la cultura «moderna», en que cada uno, olvidado de las viejas normas de conducta, debe definir y seguir su propia «condición moral».

Es muy posible que esta nueva conciencia del joven autor norteamericano haya cristalizado en su expresión literaria —la reacción de Romero ante Cohn— al encontrarse con la análoga fórmula barojiana de los episodios citados. De todos modos, si Hemingway se fijó en el episodio de Manuel en *La busca* (o en otro semejante), introdujo en él un cambio al hacer que el personaje más débil no logre la victoria física gracias al desconcierto o cobardía del oponente, sino que logre la victoria moral —y física por añadidura— al no darse por vencido a cada golpe del más fuerte hasta que éste desiste, derrotado moralmente e incapaz de sostener su afrenta al más débil. Hemingway logró así elevarse sobre el modelo barojiano, dándonos una versión moral y artísticamente depurada de ese rasgo, tal como convenía a la trascendencia del mismo en sus novelas —y paradójicamente en los ejemplos

(48) New York: *Charles Scribner's Sons,* 1932, p. 92.

de la lucha de Manuel en *La busca* y la de Romero en *The Sun Also Rises* Hemingway está más cerca que Baroja del modelo primigenio cervantino, en el que por medio del uso genial de lo burlesco se logra una análoga depuración del sentimiento del honor y de la virtud de la valentía, mientras que Baroja coincide con la tradición literaria anglosajona, en que su personaje vence físicamente al adversario (49).

En este punto nos hemos internado impensadamente por un análisis que de todas maneras nos servirá de ejemplo de que también el análisis comparado de motivos, temas y creación de personajes en las obras de ambos novelistas puede contribuir a la inteligencia de la creación de Hemingway —y ocasionalmente de la de Baroja. Pero que esta comprobación no nos satisfaga, al extremo de que se desvíe nuestra atención del aspecto más trascendental de la influencia barojiana. La equivocación de los críticos en el caso de Hemingway fue precisamente encandilarse con el españolismo de sus temas y asuntos, por el cual se remontaron al pensador español que conocían más (Unamuno) (50), mientras que al considerar el arte novelístico no salieron de los antecedentes del aprendizaje periodístico y de los influjos de Sherwood Anderson y Gertrude Stein —de menor importancia, como que derivaron en oposición— y no echaron de ver la integración barojiana del diálogo y de la anécdota, el argumento abierto, el tono, la textura, la impresión misma —no siempre definible— que recibe el lector y que apunta al maestro de Vera de Bidasoa.

Justamente es esa impresión a la simple lectura, aún indefinible, lo que primeramente ha atraído nuestra atención al problema de crítica. El ejercicio de la cátedra suele ayudar al estudioso; esa impresión se refuerza cuando algún estudiante adelantado de literatura inglesa (recuerdo uno brillante en Illinois), al encontrarse con *El mundo es ansí,* extemporáneamente nos pregunta, intrigado, ingenuamente,

---

(49) El rasgo cambia de expresión y trascendencia según la situación del personaje, tanto en Hemingway como en Baroja. El resultado infausto puede también en Baroja poner de relieve el valor del héroe, como el casual si no inmerecido fusilamiento de Ollarra en *La nave de los locos* (parte III, cap. III), y el sentido de la dignidad puede trascender a un valor moral superior, como en el alcalde Tobalos de *El escuadrón del Brigante.* Es como dijimos un rasgo universal, pero asimismo característico de la cultura hispánica: en la literatura actual logra su mayor depuración y fuerza en Borges (ver Francisco Ayala, «Presentación de Borges», *Cuadernos Hispanoamericanos,* p. 220 [abril 1968]).

(50) Carlos Baker en *Hemingway: The Writer and Artist* (Princeton, 1952) desarrolló el tema del concepto de la nada («*nada*-concept») en el novelista americano, relacionándolo a expresiones españolas —como el aguafuerte de Goya— «Nada». En 1964 se registró la tesis doctoral de Edwin Sheffield Gleaves, «The Spanish Influence on Ernest Hemingway's Concepts of Death, *Nada,* and Immortality» (Emory University), en que se comparan esos temas en Unamuno.

sin caer en la cronología: «Was Baroja influenced by Hemingway?» (¿Influyó Hemingway en Baroja?)

Al emprender el estudio comparativo de estilo y arte novelístico conviene hacer una consideración previa. Hay un solo Baroja (e inconfundible), que se muestra en varios Barojas —varios al punto de que hasta el tono varía, junto con la materia novelística. Se encuentra en él una vena lírica auténticamente romántica que suele afluir en el caudal de una efusión narrativa —a veces reminiscente de Dickens; a veces, más escueta, de Stendhal. Otro Baroja es el de la novela volteriana —ascendiente que ya observó en *Paradox, rey* el agudo Max Nordau (51). Y es otro el que en ocasiones parece querer alejarse de los demás en vuelo ditirámbico —en partes, a lo Zaratustra—, como en *La leyenda de Jaun de Alzate*. Y está el pensador Baroja —siempre allí, y en cualquier momento puede aunarse a los otros—, ya amargo, ya chusco (como él decía de Schopenhauer), ya «fauno reumático que ha leído a Kant». Y por todas partes está el cronista, el Baroja que culmina en la inimitable autobiografía, el mismo que se revela en la afición histórica tanto como en su gusto por la anécdota y en el tono periodístico o de testimonio personal de gran parte de su ficción —por ejemplo, el modo y el tono en que introduce al autor-testigo en *El mundo es así*. Este último es el Baroja al que más a menudo nos referimos cuando hablamos de Baroja; el propio autor se reconocía preferentemente en este aspecto de su creación como en el prólogo de *La familia de Errotacho:*

> «La selva oscura» es una serie de obras de este tipo, en las cuales la novela anda entremezclada con la crónica y la crónica con la novela. Esta afición a la crónica quizá dependa de una gran curiosidad por los hechos y una cierta indiferencia por las palabras (52).

De Hemingway puede decirse más que es uno y siempre el mismo Hemingway —sus facetas creativas no se muestran alternadamente en la medida del gran novelista vasco. Esto es válido en la comparación que establecemos con Baroja y sus varios tipos de novela y escritura; hay otra variedad, dentro de una misma obra, de recursos estilísticos que Hemingway combinaba a sabiendas, y hay también evoluciones del arte novelístico en sucesivas etapas de su vida. En la comparación de estilos y arte novelístico observaremos que son el

(51) Carta publicada en *El País*, de Madrid (30 de mayo de 1906), reproducida por Fernando Baeza en *Baroja y su mundo* (Arión, 1961), II, 32.

(52) El grado de ese gusto por la historia y su efecto en la creación lo demuestra en una excelente investigación José Corrales Egea en *Baroja y Francia* (Taurus, 1969), parte del cap. I, «Un ejemplo del realismo exigente de Baroja: de Bourges al Couserans» (pp. 76-88).

cronista y el romántico que existían en Baroja los modelos en que mayormente puede haberse hallado a sí mismo el joven *reporter* americano que hacía sus primeras tentativas literarias —aunque ya también hemos visto su interés en filosofías prácticas, como la de Iturrioz.

En toda exploración seria de literatura comparada hay que estar al tanto de las literaturas nacionales (de todas las que puedan hallarse relacionadas) (53), y del mismo modo habrá que estar al tanto de las literaturas críticas respectivas (54). Así, al observar, por ejemplo, el parecido uso del diálogo en las novelas de Hemingway y Baroja, no habrá que olvidar el aprendizaje del escritor americano en el *Star* de Kansas City —bajo una disciplinada dirección que le venía a medida de su temperamento—, cuya influencia en su desarrollo tuvo gran importancia; allí ya aprendió el joven Hemingway la fuerza dramática y la sugestión de realismo que el uso del diálogo y del lenguaje coloquial confiere al informe periodístico, así como los méritos de la concisión, la exposición positiva, la desconfianza de los adjetivos y de lo altisonante (55).

Es muy probable que el Hemingway periodista, que apreciaba en todo su valor las reglas aprendidas en el *Star*, no encontrara un ejemplo novelístico en la ficción de lengua inglesa que prevalecía en su época («todas esas ya rancias conquistas de la forma que hemos heredado de Poe y O. Henry», en términos de Dos Passos [nota 31, *supra*]) y que ese ejemplo determinante se le presentara en el Baroja cronista, que había dado forma a un diálogo de giro coloquial, que, al igual que sus descripciones y narraciones, estaba tan libre del tono novelístico al uso —de las finezas retóricas, de la pesadez naturalista o la filosófica, de la frecuente garrulería (cuando no artificialidad) psicológico-analítica, heredera de la antigua literatura de lo sentimental. Ese Baroja, que sobre todo era un gran novelista, habrá sido una revelación: la fórmula magistral que le permitía al joven Hemingway dar libre expresión a su talento artístico nativo.

Sigamos anotando: no toda la tradición literaria de los Estados Unidos —como lo sabe todo estudiante de esa materia— era la *genteel* o apegada a las fórmulas dominantes; así, una de las expresiones más

(53) Creemos que la increíble demora de los críticos de literatura en inglés, nacional y comparada, en ocuparse del problema de crítica que propuso el mismo Hemingway con su visita a Baroja, se debe a una casi total ignorancia de la literatura española. Al continuar la investigación de la influencia barojiana, deberá tenerse en cuenta el posible efecto de influencias concomitantes, como Stendhal.

(54) Hasta la fecha ha habido poca literatura crítica sobre Baroja; la que hay sobre Hemingway es incomparablemente más extensa. En literatura comparada, ver referencias de nota 4, *supra*.

(55) Lo presentan Fenton en *The Apprenticeship of Ernest Hemingway*, cap. II, «Kansas City».

característicamente americanas había sido esa quintaesencia del tono popular y la actitud antilibresca, *Huckleberry Finn* (1885), novela picaresca satírica que Hemingway, con generosidad, aunque con buen acuerdo, proclamó el mejor libro que tenían los norteamericanos, del cual provenía toda la escritura nativa (56). A pesar de este y otros antecedentes, el tono general de las letras norteamericanas no cambió hasta muchos años después; Hemingway fue uno de los varios factores del cambio. En términos de Harry Levin:

> The disparity between rhetoric and experience, which became so evident during the First World War, prompted the twenties to repudiate the genteel stylistic tradition and to accept the American vernacular as our norm of literary discourse (57).

Este cambio general de estilo, que en mayor o menor grado parece haber afectado a toda la literatura occidental, no ocurrió de una vez ni sin vueltas (piénsese para España en un Pérez de Ayala, posterior a Baroja; todavía el repudio de estas o aquellas «retóricas» es tema actual de más de un autor y crítico de la «nueva novela hispanoamericana»).

En el uso de la anécdota innecesaria para el desarrollo de la acción principal, Hemingway parece ser discípulo aventajado de Baroja. Este, maestro moderno de la anécdota, podía desmedirse un tanto en su uso —a veces es difícil no concluir que algún episodio intercalado no sea totalmente superfluo—. En las dos novelas de Hemingway que ya hemos observado se encuentran ejemplos que en seguida recuerdan la técnica de Baroja; aquél, que acabó más que éste sus obras, no ha pecado por exceso de libertad en el uso de este recurso. Un notable episodio anecdótico independiente de la acción principal es el de la excursión de pesca del protagonista en *The Sun Also Rises,* que si bien «innecesario», no es de ningún modo superfluo: el ambiente puro de la sierra española, la ocupación simple de la pesca en el arroyo de montaña, la compañía del amigo en el marco grandioso de la Naturaleza, hacen resaltar por contraste la artificialidad, la insania irremediable del grupo de personajes principales, de la cultura que representan, de la vida «moderna».

Es probable que las correspondencias más aproximadas entre estos autores se hallen en la estructura de la novela, que ni en Hemingway ni en Baroja es la lineal simple ni el argumento cerrado de trama y desenlace, sino un entrelazamiento de episodios aparentemente sin

---

(56) En *Green Hills of Africa.* Ya en Kansas Mark Twain figura entre otros escritores que admiraba entonces: Conrad, Kipling, Dreiser (Fenton, p. 41).

(57) *Contexts of Criticism* (Harvard University Press, 1957), p. 152.

plan, del que, sin embargo, resulta una clara unidad temática y argumental. En este aspecto del arte novelístico el autor americano no retrocedió a los episodios de picaresca y la primitiva trama de coincidencias de *Huckleberry Finn;* en la estructura novelística (así como en la fruición y el papel del diálogo, el enlace de la crónica, el refreno de lo sugerido, en lugar de lo explícito) Hemingway se encuentra con Baroja en alguna parte de la gran corriente que desciende del *Quijote* (58). Sobre este punto quizá añadamos algo antes de terminar.

Las semejanzas en la estructura se reflejan en la semejanza de impresiones, no en todo favorables, de la crítica. Harry Levin dice que «the structure [en Hemingway] tends to be episodic and uncontrived to the point of formlessness» (59); otro tanto se ha afirmado y dado a entender de Baroja. La disparidad de las partes que componen *The Sun Also Rises,* tanto en su función como en su extensión, es palmaria y reconocida; piénsese por un momento en *El mundo es ansí* y una análoga disparidad saltará a la vista. Hasta *El árbol de la ciencia,* quizá la novela más cuidadosamente compuesta de Baroja, produce la misma impresión de un tanto descosida, con algo de una crónica, en lo cual se le parece *A Farewell to Arms*—y también de esto deriva

(58) Según como se entienda a Cervantes, Baroja ¡y a Hemingway!, podrá o no causar extrañeza esta afirmación. Primero: por «gran corriente» aquí entendemos lo mismo que Dámaso Alonso en «La novela española y su contribución a la novela realista moderna» *(Cuadernos del Idioma* [Buenos Aires], I, 1965, páginas 17-43); a este artículo, magistral en todo el buen sentido del término, nos remitimos. A Cervantes en el extranjero—de donde han venido muchas de las más penetrantes e iluminativas interpretaciones del *Quijote*— algunos lo ven mayormente como un capítulo de la picaresca; análogamente hay críticos que sin conocer a Baroja lo han clasificado en la picaresca (lo cual es válido para la trilogía *La lucha por la vida),* y éstos, a su manera, encontrarán acertada nuestra afirmación, sacándole «gran» a «corriente». Otros vinculan como corresponde a Cervantes y el barroco, lo cual no andaría descaminado si no fuera porque equiparan rígidamente el barroco a la Contrarreforma o al estilo complicado y «retórico». Para los dómines de aquella época, Cervantes y otros contemporáneos y posteriores eran todo menos que retóricos, porque violaban a placer las normas (humanistas y renacentistas) del discurso ciceroniano, tanto en los «excesos» de adorno y oscuridad como con las desnudeces de oraciones y períodos secos y cortados—y éste último estilo, que reconoce a un nivel la boga de Séneca y a otro (particularmente en España) la libertad de lo popular, es tan del barroco como aquél (con abundantes ejemplos de las literaturas que nos ocupan, en Montaigne y Pascal, Burton y Browne, Quevedo y Gracián, el mismo Góngora y Cervantes). Recordemos la famosa descripción del patio de Monipodio, con una técnica que —en términos de Dámaso Alonso— «se diría... basada en el reportaje» (y que Baroja ensalzaría como modelo). Por algo los noventaiochistas, que reaccionaban contra la regresiva «retórica» de lugares y giros comunes del siglo anterior (también el «pastiche» cervantino), se identificaron con los escritores españoles que acabamos de nombrar en su actitud de rebeldía y originalidad y se interesaron creativamente en el estilo del período barroco. En cuanto a Baroja, se interesó profundamente en Gracián y elogió repetidamente a Cervantes *(Obras completas* [Biblioteca Nueva], tomo V, pp. 128, 181, 429, 501, 518, 710, 775, 779, 1061, etc.).

(59) «Observations on the Style of Ernest Hemingway», en *Contexts of Criticism,* p. 336.

su interés y su mérito esencialmente novelístico, que tanto atrajo a Dos Passos y Hemingway—; asimismo *El árbol de la ciencia* tiene una dinámica variable, acelerada hacia el final, que no pasa inadvertida del lector. Es claro que el análisis textual y estructural deberá penetrar más allá de las apariencias; la crítica aún no se ha puesto de acuerdo al respecto, pero es evidente que Hemingway se tomaba en serio la estructura de sus novelas tanto como Baroja.

Al considerar nociones abstractas de estilística, como tono, textura, estructura (60) —que cambian de significado con cada nuevo teórico—, habrá que precisarlas en cada oportunidad. En una enumeración al acaso: ya hemos observado, tanto en Baroja como en Hemingway, una preferencia por el tono llano y coloquial por sobre el elevado; además —en Baroja especialmente, en lo que éste muestra su idiosincrasia hispánica— puede haber una coexistencia de diversos tonos (por ejemplo, filosófico y coloquial-popular; esto todavía en 1972 se resiste en el ámbito literario anglosajón) (61); ambos creadores trataron en conciencia de entretener al lector y huyeron por todos los medios de lo pesado y «literario»; las prosas de ambos son de fuerte relieve, de trazo grueso de gran poder expresivo —unos pocos rasgos precisos, en el lenguaje más escueto, bastan para darnos un retrato, descripción o situación. En este campo será difícil distinguir entre lo coincidente y la influencia, cuando no fueran inseparables. Y el análisis comparado de textos, aunque siempre pueda resultar iluminador, estará sujeto a las limitaciones y prevenciones propias de considerar más de un idioma y correspondiente mentalidad nacional.

Hay un curioso paralelo de reacciones de las respectivas críticas nacionales a la propiedad gramatical y el valor estilístico en estos escritores. En el caso de Hemingway ha habido desde las opiniones decididamente desfavorables de varios críticos —Leon Edel y Aldous Huxley, entre los más renombrados— que aplicaron a su obra etique-

---

(60) La noción estilística de «tono» se asocia a lo musical y tiene que ver con la representación oral, también de lo que se lee mentalmente —así decimos tono coloquial o literario, elevado o vulgar, ligero o pesado, serio o aburrido, vivo o fúnebre, neutro. La de «textura» proviene del arte plástico (pintura, superficie o acabado o material de la escultura) y de la artesanía (textura de una tela u otro material), y es más inseparable, más de la esencia de la escritura (como la «pasta» de la pintura)— así decimos textura rica o pobre, lisa o áspera, floja o densa y apretada, con fuerte relieve, o trazo fuerte, o grueso, o prolijo, o débil. En la crítica estilística la noción de estructura proviene de la arquitectura o de la proporción escultural, y en un sentido más bien estricto admite menos calificativos: la obra es más o menos estructurada o carece de estructura; asimismo decimos proporcionada o desproporcionada, equilibrada o carente de equilibrio, sólida o aérea, fuerte o débil.

(61) Es una de las razones por las que en los Estados Unidos suena tan nuevo Cortázar, que se ha convertido en un favorito de los jóvenes con inquietudes creativas, un «underground classic».

tas como «the proletarianization of literature» y otras definiciones por el estilo, hasta las entusiastas que calificaron su estilo de «brillante». Como en el caso de Baroja, prevaleció el reconocimiento de su mérito de estilista y el hecho de que «ha creado un nuevo estilo en la literatura moderna» —ésta es la razón principal que adujo la comisión del premio Nobel para concedérselo.

Conviene que aquí apuntemos los contrastes —las facetas del escritor Hemingway que más lo diferencian del escritor Baroja— para que así queden más en claro las semejanzas. El americano creaba con trabajo y reescribía y pulía el texto incansablemente hasta conseguir su característico estilo, que no es tan sencillo como parece y en el que no se le podría ya quitar ni poner una palabra sin desnaturalizarlo. Por cierto, no era ésa la actitud de Baroja, cuyas obras —puede afirmarse sin desconocerles la belleza— suelen contener imperfecciones que las desfavorecen; el autor vasco tiene una característica de los genios, en que creó un mundo prodigiosamente variado, en el que había materia que hubiese podido bastar a varios grandes novelistas, y así escribía con aparente facilidad —en su caso, sin mayores preocupaciones formales ni estilísticas— novela tras novela, hasta el extremo de haber publicado en unos tres años cinco obras del calibre de *La ciudad de la niebla, Zalacaín el aventurero, César o nada, Las inquietudes de Shanti Andía* y *El árbol de la ciencia,* a poco seguidas de *El mundo es ansí.* Hemingway ha escrito páginas admirables y quizá insuperables, y su gesto al exaltar a Baroja revela una grandeza de ánimo ejemplar en un artista; su reconocimiento de la preeminencia de Baroja fue genuino, y su juicio —en opinión del autor de esta crítica— exacto.

Descendamos a un plano de mayor objetividad. En el escritor americano se encuentra una visión impresionista deliberada, con pleno conocimiento de procedimientos artísticos: la percepción de elementos disociados de la realidad sin el auxilio organizador de la memoria; el movimiento del sujeto proyectado en el objeto (la tierra se mueve en lugar de los amantes, etc.); también la acción descrita impersonalmente en lugar de narrada en su relación de sujeto agente y predicado («había lucha» en lugar de «Juan y Pedro luchaban»). Estos elementos no proceden de Baroja. En inglés estaban los ejemplos estilísticos de Henry James y Stephen Crane, que ningún escritor ignoraba, y las disquisiciones críticas correspondientes, que en español no se hicieron hasta los trabajos, más filosóficos y valiosos, de Amado Alonso y Raimundo Lida muchos años después. En la misma vena descriptivo-impresionista, Hemingway —en esto quizá afianzado

en el ejemplo de Baroja— redujo sus oraciones simples más allá del modo natural barojiano, a lo que agregó el empleo repetido de conjunciones copulativas, recurso estilístico en que los extremos se tocan: una simplificación tal del lenguaje que produce en el lector un efecto nuevo de algo peculiar e ingeniado, un resultado retórico de lo antirretórico (este uso extremo de la polisíndeton le valió críticas adversas). Asimismo Hemingway ha empleado concienzudamente otros recursos estilísticos, como, por ejemplo, la formación o síntesis de nuevas palabras compuestas (mecanismo formativo propio en general de las lenguas germánicas, aunque llevado por él al límite de lo posible); la sugerencia de la realidad y de la misma acción por medio del sonido de las palabras —la clásica onomatopeya—; la carga simbólica en elementos concretos (como el agua, la nieve, la llanura, la montaña). También ha intentado darnos la ilusión del pensamiento directo del personaje —aunque este recurso, de inspiración joyceana, entra en su creación tardíamente, no antes de *For Whom the Bells Toll* entre las novelas mencionadas en este trabajo (ya en la novela *To Have and Have Not* [1937] y en el cuento «The Snows of Kilimanjaro» [1936] hay un considerable uso de la *stream-of-consciousness*).

Después de la fase creativa a la que corresponden las dos novelas consideradas universalmente como las mejores de Hemingway y en que éste crea el «nuevo estilo en la literatura moderna» —que situamos entre la aparición de *The Torrents of Spring*, a principios de 1926, y la de *Death in the Afternoon*, a fines de 1932—, parece marcarse con suficiente claridad una nueva etapa en que se acentúa la experimentación estilística, y por primera vez el autor proclama un credo artístico propio (la etapa central anterior, en cambio, se había iniciado con la sátira de los credos artísticos que el joven autor desechaba). Esta nueva etapa comienza con *Green Hills of Africa*, que podría definirse como un ensayo autobiográfico novelado, aparecido en forma de libro en 1935; en él el autor Hemingway habla de una cuarta y quinta dimensiones de la prosa, que pueden lograrse con gran dedicación y suerte —«a prose that has never been written»—. Sea por lo que fuere, las novelas que siguen son fracasos —artísticos como *For Whom the Bells Toll* o artísticos y de público como las otras dos—, y aún mayor fue el fracaso que representó su esperada gran novela de posguerra sobre el tema de «la tierra, el mar y el aire», que se malogró. Ya era opinión general que el novelista Hemingway había decaído quizá definitivamente, cuando en 1952 apareció *The Old Man and the Sea*, la cual posibilitó el premio Nobel dos años después (es la obra mencionada en su concesión). En verdad

se trata de un buen cuento llevado a la extensión de novela corta, cuyo principal interés —a juicio del autor de este trabajo— reside en que Hemingway se ciñe en ella a sus primeras felices fórmulas novelísticas de un cuarto de siglo atrás. Y en los símbolos de esta su última obra importante se percibe una nostalgia de su primer experiencia vital española —Santiago de Compostela (Santiago, el nombre del héroe); emblemas trágicos, a la española, de la Pasión (que ya hemos señalado la crítica)— (62). Luego llega la consagración de los premios (el Pulitzer le fue también concedido), y a continuación, su homenaje a Baroja.

Las demarcaciones críticas y direcciones que hemos trazado en este «terreno virgen» —el estudio de la influencia barojiana en Hemingway— naturalmente no pretenden limitar nuevas direcciones y descubrimientos posteriores de la crítica, sino tan sólo guiar y contribuir a las investigaciones que deberán continuarse sobre este tema. Al confrontar los indicios aportados creemos que su acumulación permite ya presumir la variedad e importancia de la influencia de Baroja en el autor de *The Sun Also Rises* y *A Farewell to Arms,* y explican y están en consonancia con la actitud personal de Hemingway al declararse discípulo del gran maestro.

Pero aún debemos señalar un importante indicio de carácter biográfico. Al recapitular el cúmulo de observaciones contenidas en el presente estudio, queda en pie la creencia de que quien atrajo la atención de la literatura norteamericana sobre Baroja fue John Dos Passos; pues bien, el comienzo de la relación entre Dos Passos y Hemingway coincide cronológicamente con el alejamiento de éste de Sherwood Anderson y Gertrude Stein y con su cambio de orientación del que resultó *The Sun Also Rises.* En *The Best Times* leemos:

> It wasn't till 1924, when Hem, as most of us called him, and Hadley [la primera mujer de Hemingway] were living at the sawmill on rue Notre-Dame des Champs that we began to play any part in each other's lives... (63).
>
> One of the things that had brought Hem and me together was our enthusiasm for things Spanish. Most of my stopovers in Paris were stages on my way to or from Spain. Hem and Hadley had landed

(62) Según Dos Passos, Hemingway visitó Santiago de Compostela por primera vez cuando volvía a París en 1924 (nota 64, *infra*). Carlos Baker no habla de esta visita sino de otra en 1927, y en 1929 de la reacción fría de Hemingway ante la catedral de Chartres —relatada en carta del mismo autor—, natural en quien había pasado el previo mes de agosto junto a la catedral de Santiago (página 263). Hemingway llamaba a Santiago «the loveliest town in Spain» (Baker, p. 239).

(63) P. 141.

in Vigo when they first brought Bumby [su hijo recién nacido] back to Europe, and arrived in Paris with marvelous recollections of Campostella [sic] and Asturias and the Basque country... (64).

Sabemos que Dos Passos leía literatura en español desde 1916; pues bien, fue asimismo en el período que se inicia en 1924, con la amistad de Dos Passos, cuando Hemingway —que ya se las arreglaba muy bien en italiano y en francés— se interesó seriamente en el idioma español, lo cual es una nueva coincidencia que se suma a las anteriores (65). Y es lógico y natural presumir que el ya conocido novelista Dos Passos, que había estado leyendo y estudiando —y divulgando y recomendando (cita correspondiente a nota 31, *supra*)— a Baroja cerca de una década, se lo diera a conocer a su amigo aprendiz de novelista, el amigo ya entusiasmado por España, a quien visitaba repetidamente y en cuyos proyectos literarios se hallaba activamente interesado.

El vínculo del inopinado y público abandono por parte de Hemingway de las influencias reconocidas hasta entonces con la escritura de *The Sun Also Rises* ha sido visto por la crítica a pesar de que ésta no contaba con el eslabón de una nueva influencia que explicara el proceso. Fenton demarcó el influjo de Gertrude Stein —que él acentuó más que nadie— entre 1922 y 1924 (66). Los datos de Carlos Baker están de acuerdo con los de Fenton: las actitudes de los Hemingway hasta comienzos de 1924 reflejan además un ascendiente personal de Miss Stein —actitudes características de aquellos principiantes que se ponen «bajo el ala» de un superior (67). Un año después esas actitudes, tanto como la orientación crítica de Ernest Hemingway, implican una vuelta en redondo: el joven autor se expresó con vehemencia contra el reconocimiento de deudas artísticas, en particular las de Sherwood Anderson y Gertrude Stein (68), y al

(64) P. 154.

(65) Hasta 1923 HEMINGWAY ignoraba el castellano (Baker, p. 146). Es público y notorio que llegó a ser su idioma preferido. En 1928 su interés y relación íntima con el español llegó al punto de que hubiera querido haber nacido en España «so that he could write Spanish like a native...» (Baker, p. 253).

(66) P. 158. Con frecuencia Fenton confunde el consejo literario con la influencia o el modelo.

(67) A comienzos de 1924 se mudan de casa, y una de las consideraciones con respecto a la nueva residencia es la proximidad de Gertrude Stein. Para el bautismo del hijo, como a Hadley le da lo mismo y Hemingway no se siente con fuerzas para educarlo en el catolicismo (se había convertido en Italia en 1918), siguen la elección de Gertrude Stein de la «secta episcopal», y Miss Stein es la madrina (Baker, pp. 159, 163).

(68) BAKER, p. 190. Es la primera manifestación, en 1925, de la actitud contraria a reconocer influencias que expresó vehemente de allí en adelante (texto correspondiente a nota 6, *supra*), y que sólo se interrumpió con la visita a Baroja en 1956. Está dentro de lo posible que haya habido un pacto entre Hemingway y Dos Passos, por la misma época, de no hacer tampoco ninguna mención de su nuevo interés en Baroja.

escribir *The Torrents of Spring*, en que parodió despiadadamente *Dark Laughter*, de Sherwood Anderson (quien gozaba de la simpatía de la formidable Miss Stein), incluyó entre otros extras una púa satírica contra la misma Gertrude Stein, por todo lo cual ésta hizo público su desagrado. Fenton dice que Hemingway

> ... could not commence the phase of his work which began in the summer of 1925 with the writing of *The Sun Also Rises* until he had completed the material which had its origins in his journalism and in his associations with Anderson, Gertrude Stein, and Ezra Pound (69).

Esta racionalización (podría decirse lo contrario con la misma validez) no explica la notable y singular solución de continuidad en las asociaciones y el desarrollo artísticos de Hemingway. Todas estas notas de los críticos americanos dan la impresión de ser las piezas de un rompecabezas que no hubieran podido armar por falta de la pieza principal.

Además de los indicios repetidos que señalan el papel que tuvo el «barojiano» Dos Passos en el cambio de Hemingway, hay plena prueba de que en la creación de *The Torrents of Spring* intervino Dos Passos —críticamente y con sugestiones creativas, si no en el proyecto mismo del libro (de esto no se ha percatado la crítica)—. Observemos que el aspecto claramente satírico de la obra concierne a Sherwood Anderson y Gertrude Stein, con alusiones a D. H. Lawrence y otros, pero hay también en ella un aspecto de pura broma o juego que alcanza al propio autor y a sus amigos —como al mismo H. L. Mencken, a quien dedicaba la obra, o a F. Scott Fitzgerald y sus notorias borracheras—; el título lo tomó de la obra homónima de Turguenev; los epígrafes, de Fielding, y el título, de las partes sugiere el de sendas obras *literarias* (así, la primera parte se llama «Red and Black Laughter», que en castellano habría que traducir «Risa en Rojo y Negro»): pues bien, la segunda parte se llama «The Struggle for Life», título al que en literatura sólo podemos asociar el de la trilogía barojiana, de la que más se ocupó Dos Passos, *La lucha por la vida*. En las «Notas del autor al lector» aparece prominentemente Dos Passos almorzando con el autor, que le lee en alta voz el capítulo recién concluido, con un intercambio de elogios no exento de comicidad; los almuerzos juntos fueron reales, al igual que la lectura en alta voz de toda la obra, tal como lo cuenta Carlos Baker, el biógrafo «oficial» de Hemingway (70). A través de la presentación objetiva que hace Baker de las contrarias reacciones del

(69) P. 225.
(70) Pp. 206, 207.

autor y su círculo de íntimos (*The Torrents of Spring* era en realidad una mala jugada a Anderson, a quien el novel autor debía señalados favores) se percibe un aire de comedia. Y se hace difícil no ver en Dos Passos uno de los actores al tanto de la trama cuando por el mismo Baker llegamos a enterarnos del recuento epistolar que Hemingway le hizo más tarde a Sherwood Anderson: todo el asunto había empezado mientras Hemingway y Dos Passos almorzaban juntos y comentaban *Dark Laughter;* después de ese almuerzo Hemingway volvió a su departamento, empezó a escribir *The Torrents of Spring* y lo terminó en una semana (71). Sabemos que la colaboración continuó durante y fuera de los almuerzos; luego que la aprobación de Dos Passos se hizo pública en el libro de Hemingway los dos siguieron tan amigos como antes.

Sólo el testimonio de Hemingway o Dos Passos probaría en forma absoluta que uno de los principales temas de sus continuas entrevistas durante esos años era la novelística de Baroja. El desarrollo de los sucesos, el reconocimiento por parte de ambos de la influencia barojiana y el contenido de las obras —de crítica de Dos Passos y creativas de ambos— parece indicarlo claramente. Y en 1956 Hemingway expresó su reconocimiento de la deuda artística a Baroja en plural —no retórico, sino inconfundiblemente real—: «Usted, que enseñó tanto a los que queríamos ser escritores cuando éramos jóvenes» (nota 3, *supra*). Hasta pudiera haber más de dos «jóvenes» en ese plural, ¿pero a quién podría haberse referido Hemingway con más probabilidad que a Dos Passos?

Harry Levin, en un artículo de 1958, no obstante ignorar a Baroja, intuyó la presencia y sentido de la influencia española en la evolución novelística de Hemingway, al observar con penetración que así como Fielding parodió y se apartó del sentimental Richardson valiéndose del modelo de Cervantes, Hemingway parodió y se apartó de Sherwood Anderson valiéndose del modelo cervantino Fielding (72). Este proceso se extiende más allá de lo que vio el distinguido crítico que acabamos de invocar, y en él actúa según hemos visto otra influencia española concurrente contemporánea. Tal como apuntamos

---

(71) BAKER, p. 219.

(72) HEMINGWAY mismo usó textos de Fielding como epígrafes de su sátira, y es natural que el paralelo lo haya trazado con el amigo y literato hispanizante Dos Passos —con quien examinaba a diario su creación—, con el amigo Dos Passos que sin duda conocía la relación de Fielding con Cervantes y que había señalado el linaje cervantino de Baroja en su artículo de 1920, reproducido en *Rosinante to the Road Again.* Entre la escritura de su primera y segunda novelas, Hemingway anduvo empeñado en escribir una épica moderna inspirada en *Tom Jones.* Estas manifestaciones consonantes apuntan a un interés y conocimiento literario que se desarrolló en Hemingway paralelamente a su interés creativo en Baroja.

más arriba, la alternativa de la novela de análisis —que en líneas generales suele derivar de la antigua tradición de la literatura sentimental— continúa enfrentándose hasta nuestros días con la dirección psicológica realista que se inspira en la síntesis cervantina. Hemingway escribió su sátira de Anderson en su período de eclosión barojiana cuando acababa de redactar *The Sun Also Rises,* y luego, del mismo modo como Fielding asentó a la novela inglesa —y a importantes expresiones de la novela europea— sobre bases cervantinas, Hemingway con *The Sun Also Rises* y *A Farewell to Arms* cambió el estilo, la técnica novelística y el tono de gran parte de la novelística en inglés —y en otras lenguas—, junto con Dos Passos bajo, el magisterio de Baroja (73). Otra vez la revitalización de la novela moderna provino de su manantial primigenio: España.

A. M. VAZQUEZ-BIGI

Department of Romance Languages
The University of Tennessee
KNOXVILLE, Tennessee 37916 (U. S. A.)

(73) En este párrafo creemos haber completado la interpretación que se inicia en la nota 4 y se desarrolla en la 58 y párrafo correspondiente del texto. Aspiramos a que la presente introducción logre despertar el interés de los críticos y estudiosos de modo que se continúe la extensa investigación estilística que merece este tema.