

EL «HIERRO» IBERICO DEL HEROE HEMINGWAYANO

Angel García González
Universidad Complutense
Madrid

I

No me parece arriesgado afirmar que la obra literaria de Ernest Hemingway tiene un solo héroe, él mismo, y, por tanto, que la maraña de nombres y circunstancias no son sino disfraces de los caracteres para velar su persona. El propio escritor no tiene reparo en confesarlo:

«No man can reveal me to the world more vividly than I have chosen to reveal myself. I tell people all about myself in my books» (1).

El primer Hemingway reencarnado es Nick Adams, protagonista de varios relatos en su primera colección de historias *in our time* (2). Pues bien, seis de esos relatos cortos van precedidos de una especie de viñetas taurinas a modo de proemio y sin ninguna relación aparente con la historia que le sigue; unos y otras quedan entreverados sin repelerse.

El autor quería hacer constar su nueva experiencia en España. No se proponía hacer síntesis con el nuevo mundo que las viñetas toreras hacían vislumbrar, no estaba preparado todavía para tal menester; pero eran apuntes que, algo más tarde, llegarían a bocetos formidables y obras señeras (3).

En esos esquemas deshilachados de 1924, aparecen los primeros caracteres españoles de ficción. Ahí está la arrogancia hispana, siquiera por una vez, en el torero Nicanor Villalta, aguantando la embestida del animal, que le clava sus ojos de odio. Luego el hombre y la bestia se hacen una figura y, al momento, se separan, uno rodando al suelo, el otro recibiendo altivo el aplauso de la concurrencia:

«Villalta, his hand up at the crowd and the bull roaring blood, looking straight at Villalta and his legs caving» (4).

Sugestivo es que, de entre toda la literatura de ficción de Hemingway, la primera figura aclamada por multitudes como héroe venga a ser un español. El matador Villalta ha abierto la brecha por donde otros van a aparecer con más desenvoltura, hasta cuajar en un carácter del todo imprescindible en el mundo de Ernest Hemingway.

Ese carácter, el TORERO, es la expresión del Nick Adams-Hemingway nuevo,

con la nueva forma de ver, sentir y obrar. Más aún, la «impresión» de esta nueva forma de ser llega a calar tan hondo que trastoca la materia prima americana —Nick Adams— en sustancia diferente.

Hemingway vio en los Toros algo profundo y trágico que se emparejaba con su espíritu atormentado, algo cruel y solemne a la vez, como la vida humana. El espectáculo de los Toros le proporcionó, a decir de su amigo José Luis Castillo Puche, la dimensión metafísica que daba peso a su obra:

«His entire body of work, the subjects he chose, his characters, were all marked with the imprint of the corrida, and every one of his ideas and reflexions, even the most lofty of them, on man's fate and his hope for eternity, were always expressed through images drawn from bullfighting, and thus ample proof that he considered the bullring and the corrida the very symbols of the human condition and man's tragic fate on this earth» (5).

Es sorprendente cómo Ernest Hemingway llegó a saber tanto de Toros y en tan poco tiempo. Le urgía profundizar en todo su contenido, y esa premura hacía que los escritos sobre el tema fueran, a juicio de Philip Young, «a little hysterical as if written under great nervous tension» (6).

Fue, sin duda, la escena vibrante de jugarse la vida frente al toro lo que ganó a Hemingway. Era un espectáculo nuevo, inconcebible en la mente de un anglosajón, quien juega para triunfar, pero sin poner la vida como precio de algo tan baladí como es la arrogancia ante una bestia y el sentirse admirado. En el combate hosco de la vida, en donde hasta ahora al héroe de Hemingway le tocaba la peor parte, hay un nuevo planteamiento con nuevos valores en litigio. Asomándose al mundo de los toros, se hace patente un enfrentamiento y una lucha por la supremacía. Se ha de afrontar la pelea y no huir como hasta ahora; se ha de imponer la propia decisión sin ceder, como lo hace el torero; se ha de vencer, como vencen la habilidad y destreza a la fuerza y acometividad formidables del toro.

Del campo taurino, es fácil saltar al de la vida, con la perpetua lucha de los más aptos por supervivir. Y el nuevo héroe de Hemingway se considera dentro de ese reducido grupo; se da cuenta de que hay en él la decisión de aspirar a más y que tiene arrojo suficiente para demostrarlo. Sólo faltaba hacerlo con gallardía y nobleza, como el torero frente al toro. Servirse de trucos, confabularse o pactar de antemano con el rival no es leal. No vale, por tanto, la actitud de Nick Adams ni la seguida después por Frederic Henry; el hacer la paz por separado, la renuncia a los ideales de lucha y la huida cobarde describen lo que el nuevo héroe no debe hacer.

Esto no quiere decir que el personaje de nueva creación, envuelto también en lucha violenta, sea cabal desde que nos lo topamos. El héroe de Hemingway, como dice Philip Young, estará siempre herido espiritual o físicamente:

«... the Hemingway hero, the big, though, outdoor man, is also the wounded man. The man will die a thousand times before his death, but from his wounds he will never completely recover as long as Hemingway lives and records his adventures» (7).

Pero, herido y todo, este nuevo es animoso y no desfallecido, va renquéando, pero con acometividad siempre. Ahí está para demostrarlo Jake Barnes, en *The Sun Also Rises*.

Jake Barnes se nos presenta conllevando las secuelas de la guerra, pero no por causa de una herida en la columna vertebral como el Nick Adams de *in our time*; la suya es más íntima porque atenta a su virilidad: le ha sido cercenada una parte de sus genitales de modo que se halla impedido para consumir la copulación carnal.

El trauma es, sobre todo, psíquico porque Jake se ve mermado en su integridad de hombre cabal. Y así lo siente, aunque la amputación no le mitiga la urgencia de sexo; pero le priva de un placer exquisito como es la unión carnal con la mujer, y del legítimo derecho a la paternidad.

Todo esto no podía por menos de tararle profundamente abocándole a la desintegración abúlica, igual que en Nick Adams. Y así parecen dar a entender sus trazas de americano expatriado en París, convencido de su escasa utilidad para la sociedad y despreocupado de ella mientras vive de su oficio sin pretensiones.

En cambio, no renuncia a pasar sus vacaciones estivales en España, y año tras año. El único acicate de su ocupación de corresponsal en París es el respiro que hará en España gozando de sus montañas vírgenes y de los festejos taurinos. España es una cita obligada para alejarse del civilizado París y buscar otras gentes más primitivas y recias, de costumbres diferentes. España es el antídoto contra ese panorama gris que le abrumba interiormente. Jake trata de evadir la futilidad de la vida con la inmersión física y espiritual en las fiestas de Pamplona donde, por espacio de siete días, toda su gente vive en tensión contemplando a puñados de jóvenes que juegan su vida en los encierros de la mañana y, a los toreros, elevando en la tarde el arrojo juvenil a espectáculo de arte.

Eso que Jake Barnes palpaba en Navarra, aguante y donaire a raudales, era la dosis que su propia cura exigía, y ése el tipo de hombres a los que él admiraba desde su incapacidad fisiológica y espiritual. Los españoles de Pamplona eran algo muy distintos de la abulia y del desconcierto que él mismo y sus compañeros llevaban en París.

El gusano de la afición taurina se le había despertado pronto; y veía en ello unos aspectos desapercibidos por los otros del grupo. Jake no se quedaba en la crueldad o en el espectáculo de sangre; veía mucho más, y esa actitud del hombre frente al toro hacía en él de acicate para afrontar su trauma íntimo. Había llegado en su interés mucho más allá que incluso los aficionados españoles; y él se sentía aficionado de verdad.

«We often talked about bulls and bull-fighters. I had stopped at the Montoya for several years. We never talked for very long at a time. It was simply the pleasure of discovering what we each felt» (8).

Y ser aceptado como auténtico aficionado no era cosa fácil; en este punto, a decir de Jake, los españoles son muy suspicaces y parecen tener la exclusiva en todo lo que se refiere a la fiesta brava.

«Montoya introduced me to some of them. They were always very

polite at first, and it amused them very much that I should be an American. Somehow it was taken for granted that an American could not have afición. He might simulate it or confuse it with excitement, but he could not really have it.» (9)

Pero lo de Jake era muy extraño; sentía la Fiesta como el verdadero aficionado español:

«When they saw that I had afición, and there was no password, no set questions that could bring it out, rather it was a sort of oral spiritual examination with the questions always a little on the defensive and never apparent, there was the same embarrassed putting the hand on the shoulder, or a Buen Hombre.» (10)

El año en que se describen las fiestas de *The Sun Also Rises*, 1925, Jake Barnes encuentra a dos figuras que le subyugan: el veterano matador Juan Belmonte y el novel Pedro Romero. Más este último, del que hará personaje clave en la novela. El armazón teórico de Jake tomará consistencia definitiva con el apoyo moral que le proporciona el ejemplo de Pedro Romero; el joven matador personifica un autodomínio hasta hacerse arrogante, y un coraje que linda ya con la temeridad.

Jake reflexiona sobre el hecho de que el español no sólo acepta un mundo en que la violencia y la muerte conviven; las busca aún, en los Toros. Ahí ve el hombre, de forma palpable, la lucha contra una fuerza bruta para dominarla; y mientras contempla esa lucha y el esfuerzo del hombre para controlar y someter al animal, tiene la sensación allá en su interior de un triunfo definitivo sobre lo que le rodea. Se siente grande, identificándose con el matador en su faena:

«Romero's bullfighting gave real emotion, because he kept the absolute purity of line in his movements and always quietly and calmly let the horns pass him close each time.»
«Romero had the old thing, the holding of his purity of line through the maximum of exposure, while he dominated the bull by making him realize he was unattainable.» (11)

Romero permanece digno frente al toro, voluntarioso y con alegría comedida. Todo un ejemplo a imitar por el propio Jake en su lucha sorda. Jake vive acomplejado por su congoja interna. Esta se agranda aún más con el afecto que siente hacia Lady Brett Ashley. Ambos se sienten atraídos mutuamente; la paradoja está en que ellos son los únicos enamorados del grupo cuando tienen razones de peso para no estarlo: la ineptitud fisiológica de Jake y la desorbitada urgencia sexual en Brett, incapaz de sujetarse a una «abstinencia» obligada.

Pero Hemingway no elevó a Brett al plano de la heroicidad. Jake Barnes y Pedro Romero, en cambio, sí lo están. El escritor sustantivó en los dos la definición de la heroicidad, tan repetida en todas sus obras: «grace under pressure».

En Romero, la gracia y el donaire desbordan sobre la tensión y el apremio del peligro. En Jake, el agobio interno sofoca toda alegría. Pero Jake intenta sobreponerse, con entereza y sin sentimentalismos que atraigan la conmiseración ajena,

al desánimo de su castración; tiene el coraje de luchar solo hasta prevalecer sobre el obstáculo, con ímpetu parejo al de Romero con el toro. Jake conoce sus posibilidades y sabe dejar en el secreto su lucha interna. No pretende ser héroe ni buscar la admiración de quienes saben de su herida. El triunfo queda en él, severo atleta en las luchas del espíritu, sin dar pábulo a la espiral romántica de lo que podría haber sido. Fija la realidad dentro de sus justos contornos ateniéndose a lo que él es, y nada más.

Jake Barnes se hace fuerte con su trauma mientras lo va dominando. No le interesaba filosofar, prefería sobreponerse a ello: «I did what it was all about. All I wanted to know was how to live in it» (12).

En Jake la heroicidad se queda dentro; en Romero sale hacia afuera cada vez que triunfa en la plaza. La heroicidad de Jake está encubierta por el anonimato y la vida irrelevante; es ya un hábito que, al analizarlo, no se sabe qué admirar más, si el ascetismo o el disfraz del encubridor.

Jake, a fin de cuentas, es tan héroe como Romero porque hace frente a una dificultad no menos ingrata que la del torero, y se comporta tan inteligentemente.

Pedro Romero es la caracterización del torero Cayetano Ordóñez, llamado también Niño de la Palma. Su paso a través de la novela es fugaz pero con la estela de personaje primordial, como el catalizador de toda la obra. Hemingway resalta su figura al colocarla en primer plano cada vez que aparece, haciendo vivo contraste siempre con el grupo de Jake. Es su antítesis por la nobleza del porte y su ingenuidad. No necesita refugiarse en los licores ni llenar la vida con orgías bullangueras al estilo de los amigos de Barnes.

Romero es el patrón por el que, inconscientemente, se mide cada personaje de la novela: Jake, Brett, Cohn, descubriendo en él la perfección a que cada cual aspira o admira en su desesperanza.

La dimensión brillante del primer héroe español, el Torero, nos la da Pedro Romero en todo su esplendor. Y la otra, entre las sombras del fracaso o el claroscuro de ilusiones fallidas, nos la muestran otras dos figuras pintorescas del mundillo de los toros: el veterano Manuel García, y Paco, el camarero aprendiz, en las historias «The Undefeated» y «The Capital of the World».

Esos caracteres, envueltos en triunfo o gloriosamente derrotados con sus desmesuradas ilusiones, configuran la norma que otros personajes de Hemingway asumirán invariablemente. Con los primeros, —los españoles—, se forja el código; y los segundos se regirán por él. Hemingway toma de la vida real a Nicanor Villalta, a Cayetano Ordóñez, a Manuel Maera, a Juan Belmonte y los transforma en Pedro Romero, Manuel García, Andrés, Paco el camarero; a su vez, con igual ímpetu aunque sin traje de luces, aparecen convertidos en Jake Barnes, Harry Morgan y Cantwell, llegando a la perfección del modelo en Francis Macomber y Santiago, el viejo pescador.

El torero es el carácter que da vigencia al código de Hemingway; es también el arquetipo de los héroes. Todos los otros necesitarán de ese modelo que vivificará las normas de comportamiento y que las llevará hasta lo último, esto es, hasta hacer de ellas pauta de su vida y de su muerte, guardándolas.

Pero sería erróneo entender que ese código por el que se rigen los héroes de Hemingway proviene exclusivamente de la singular figura del torero. El talante especial de éste aparece también en todos los españoles, sólo que el matador está en el grupo de los privilegiados con particularismo exacerbado.

Y entre el particularismo hispano y el particularismo de Ernest Hemingway había no pocas concomitancias. De tal forma que el hallazgo del torero como ejemplar que tipifica su código no fue un descubrimiento casual sino la secuencia definitiva que ensamblaba y ahormaba las tendencias innatas del escritor.

No está de más apuntar que la niñez de Hemingway no fue modelo de tranquilidad. Sus años juveniles, —reportero de varios periódicos, soldado en la primera guerra mundial—, afianzaron más su convencimiento de violencia universal donde el hombre siempre es víctima. Todo esto le condujo a una proclividad instintiva para sobrestimar lo arduo del vivir en medio de conflictos interminables. Antes de su toma de contacto con el mundo hispano los caracteres de Hemingway evidencian un sentido de vulnerabilidad y apatía frente a lo adverso o lo incierto; se dejan llevar por la corriente que ineludiblemente les absorberá.

En España, Hemingway encuentra más acusado aún el sentido trágico ante las cosas y acontecimientos, como si el español hubiera nacido para aguantar el dolor, según comentaba el escritor con Castillo Puche. (13) La alegría y el jolgorio quedaban acuartelados en contadas personas y en raras ocasiones. Los inquilinos de fondas, la caterva de terceras figuras taurinas, o el mundillo trasnochador de bares y tascas, llevaban todos dentro una desesperación o indiferencia pareja con la que sufrían Nick Adams, Ole Anderson y demás.

Pero el escritor observa en los españoles una vena de agresividad y rebeldía sorprendentemente hermanada con su indiferencia y dejadez. Salta en cada uno de ellos la caprichosa versatilidad latina y un fuerte individualismo entre romántico y egoísta que le entusiasman. En todos, desde el famoso matador hasta el pobretón del barrio, hay chispazos de picaresca y vetas de caballeridad que, unidos a su fino sentido del honor, proporcionan la estampa más pintoresca que puede hallarse. «All you Spaniards really *think* about life», decía confidencialmente Hemingway a Castillo Puche mientras contemplaba a la gente de Madrid. (14)

El talante español injertado en el tallo americano de Ernest Hemmingway va a producir frutos específicos. Jake Barnes, mentor de los expatriados americanos en París, había confesado a Robert Cohn su admiración por los toreros en frase lapidaria: «Nobody ever lives their life all the way up except bullfighters.» (15) Y en ese perenne afán de Hemingway por apurar la vida «all the way up» se hallan cada uno de los héroes de su ficción. Todos ellos en conjunto son el mejor tributo de nuestro escritor a la figura donosa del Torero, el héroe por antonomasia. Al ritmo del torero, en su sentir y hacer, viven los protagonistas de su obra; y ésta, así, mantiene el sello de su paternidad inequívoca.

II

El lector habituado al sistema crítico de Hemingway encuentra evidente que el talante de una persona se pone de manifiesto frente a las situaciones de violencia. O de otra forma, que la cuantía de coraje es el justo índice del valor. Y el mayor coraje se demuestra ante una situación en donde la muerte de uno de los contrincantes ha de sobrevenir porque se busca intencionadamente, sin saber de antemano quién va a ser la víctima.

La guerra, los toros y la caza mayor son para Hemingway las palestras donde el hombre puede ejercitarse y demostrar su coraje, aunque en lo último, la caza, no tanto, dado que el hombre tiene demasiada ventaja para arriesgarse de verdad. La guerra, que es enfrentamiento masivo, tiene el inconveniente de que el individuo queda anulado por el conjunto, dando escaso margen a la propia iniciativa que es, a fin de cuentas, lo que intentan los héroes de Hemingway. Y si además, la guerra no es cosa habitual en el vivir de un país, sólo queda a Hemingway la palestra de los toros.

«The only place where you could see life and death, i. e. violent death now that the wars were over, was in the bull ring and I wanted very much to go to Spain where I could study it» (16).

Estudiar la muerte violenta supone en Hemingway la captación de la emotividad que siente el que la infiere y la reacción de los espectadores mientras observan la escena, así como el sentimiento que embarga al propio escritor, también presente, percibiéndolo todo. Es el sentimiento lo que cuenta fundamentalmente en Hemingway, el impacto emotivo de la escena más que la escena misma. Por eso nos encontramos infinidad de veces con la palabra «feeling» en su obra, y especialmente en *Death in the Afternoon* que es lo más expresivo de su filosofía, si es que Hemingway tuviera alguna.

Pues bien, el escritor no encontró ningún otro sitio mejor que los tendidos de la plaza de toros para palpar «the feeling of life and death I was looking for» (17), esa emoción que uno siente en lo íntimo, la auténtica, «what you really felt rather than what you were supposed to feel, and have been taught to feel» (18).

El había tenido multitud de ocasiones desde 1923 para sopesar esos sentimientos y convencerse de que eran absolutamente reales. Y no por repetirse con asiduidad se le debilitaban:

«It is a strange feeling to have an animal come toward you, his eyes open looking at you, and see the oncoming of the lowered horn that he intends to kill you with.» (19)

Y la realidad auténtica provenía de la arena, donde toro y torero luchaban de verdad en duelo a muerte, aun arrojados en la brillantez de espectáculo artístico. La pose del hombre frente a la bestia resumía en un punto e instante la complejidad de un capítulo extenso de valentía y garbo.

Para rubricarlo, ahí está una lista de hombres que se hará larga en menos de dos años: Villalta, Joselito, Belmonte, Cayetano Ordóñez, Maera...; y todos ellos con la aureola que les presta su arrojo ante el peligro, su maestría serena y su victoria final. Ellos son nada menos que las primeras estampas del héroe en la obra de Ernest Hemingway, dadas en apunte pero todo un símbolo, mucho antes de que aparecieran los otros héroes sin traje de luces.

El fervor de su alabanza a los toreros prueba la sinceridad e identificación con lo que ellos significan para Hemingway: una casta de hombres sin par. En su médula, los demás héroes del autor llevan la impronta de los toreros y su genio. Ya hemos subrayado la afinidad de Jake Barnes y Pedro Romero, que se da precisamente

en la primera gran novela de Hemingway, por 1926. Veamos esa misma faceta en toda la obra posterior.

1. MANUEL MAERA, todo un hombre para héroe.

El «hacer» torero lo captó Hemingway en Villalta, Belmonte, Ordóñez, Maera, a los que él mismo contempló, y en Joselito y Granero, cuya muerte en la arena aún caliente por su sangre pregonaba más fuerte todavía su madera heroica.

De entre todos ellos hay uno que destaca más, y que va a repetirse, inequívocamente, camuflado en los ropajes de la ficción. Es Manuel García López «Maera». Y así, Harry Morgan, Cantwell, Paco, Francis Macomber, Manuel García y Santiago son figuras trazadas con rasgos de Maera. La estampa de cada uno de ellos es un perfil del Maera real que, a fuerza de calar en la conciencia de Ernest Hemingway, necesitó desdoblarse para dársle dosificado. En su faceta estrictamente agresiva es Harry Morgan; con ilusiones abortadas en flor es Paco, el camarero; y sufriendo el amargor de un despojo, tras el redoblado esfuerzo con el gran pez, es Santiago. En la actitud de estos caracteres y en la de otros muchos de Hemingway apunta siempre el brote genuino e inconfundible del héroe, encarnado en el torero y hecho de orgullo, dignidad, arrojo y desafío. La desproporción de una de estas facetas con respecto a las otras da el talante peculiar a cada uno de los héroes.

«Maera» aparece descrito minuciosamente en *Death in the Afternoon*; era alto, moreno, de talle fino, ojos hundidos, barba azulada; arrogante, astuto, sombrío. Con los demás era generoso, divertido, orgulloso, mordaz, malhablado y gran bebedor; sin codicia en acaparar dinero y ajeno a mendigar alabanzas de los demás, fueran poderosos o cultos. «Era muy hombre», terminará Hemingway en su recital de elogios, dándole éste en exclusiva a Maera, y usando la expresión en español para apostillar una categoría de virilidad por debajo de la cual estarán todos los demás héroes hemingwayanos, que, como tales, han de ser íntegramente hombres.

Ni Joselito ni Belmonte aparecen aureolados así. Maera es el supertorero y, por ende, el superhombre. Y en esos dos supuestos descansa su arte supremo; la excelencia artística se da solamente, a juicio de Hemingway, en hombres saturados de virilidad como en el pintor Goya, todo un hombre y todo un artista (20).

Al año de la muerte de Maera, ocurrida en 1924 de tuberculosis, Hemingway le eleva a la categoría de leyenda en su maravillosa historia corta «The Undefeated». Nos presenta su heroísmo en los límites escuetos de hombría acorralada en el fracaso, pero invencible en su coraje y pundonor. Es héroe por su empeño, no por sus triunfos; todo un hombre quebrantado, pero no rendido. Manuel García en «The Undefeated» es ya un símbolo.

A ocho años de su muerte, en *Death in the Afternoon*, vuelve a ser el hombre. Hemingway dice que al principio de su toreo, sirviendo a Juan Belmonte, era un banderillero excelente pero que con la capa no tenía estilo y se movía excesivamente.

Luego, separado de Belmonte, llegó a convencer; pero mataba con truco. Esto habría supuesto una rémora insalvable para el aprecio de Hemingway si en las temporadas de 1923 y 1924 nuestro escritor no hubiera encontrado en Maera algo que le redimiera sobradamente. Y lo encontró con creces.

Tenía Maera un conocimiento tan completo de los toros, y su valor en la plaza

era tan patente que todas las faenas le resultaban fáciles. En dos años, continúa Hemingway, corrigió sus defectos colocándose entre los mejores y elevando la Fiesta a la altura de los tiempos gloriosos. Si Maera estaba en la Plaza la corrida era buena, al menos mientras él intervenía. Y frase a frase Hemingway nos va desglosando el arte de Maera como expresión de sus dotes íntimas: «He was very proud; the proudest man I have ever seen.» «He went to the bulls arrogant, domineering, and disregarding danger» (21).

El joven Hemingway había visto en Maera la encarnación de lo admirable e inimitable: «He gave emotion always»; ...«he was a long way beyond pain», sigue diciéndonos incansable.

Tampoco podía faltarle la tragedia íntima para darle talla. La tuberculosis le iba atenazando implacable y él lo sabía. Le resultaba mucho más difícil morir desde dentro que enfrentarse diariamente a la muerte por de fuera en apoteosis. De ahí la premura en su hacer de 1924.

«I never saw a man to whom time seemed so short as it did to him that season... He died that winter in Seville with a tube in each lung, drowned with pneumonia that came to finish off the tuberculosis. When he was delirious he rolled under the bed and fought with death under the bed dying as hard as a man can die. I thought that year he hoped for death in the ring but he would not cheat by looking for it. You would have liked him, madame. Era muy hombre.» (22)

La imagen del Manuel Maera que Hemingway nos da en *Death in the Afternoon* está sin duda aureolada con el nimbo del recuerdo. En la realidad, Maera no fue tanto como el escritor quiere hacernos ver, si tenemos en cuenta el juicio de los críticos y de la afición de entonces (23); pero a Hemingway le pareció así, fascinado por aquella faena, del todo irreplicable, que presenciara el año 1923 en Pamplona y que encontramos por cuatro veces repetida en sus escritos hasta 1932 (24). Fue el lance de matar repetido hasta cinco veces con arrojo increíble, honestidad y pundonor.

Hombre de tamaña personalidad, subrayada además con el desprecio a la muerte, cuadraba enteramente con las pretensiones a que Hemingway aspiraba para sí mismo primero y para sus héroes después. Si revisamos las características con las que aparecen siempre los héroes de Hemingway, admitiremos inmediatamente que todos son parecidos a Manuel Maera. Todos se acomodan a unas normas estrictas que se fijaron por primera vez en Maera, y cuyo resultado ha venido en llamarse, de acuerdo al consenso común de los críticos de Hemingway, «Code Hero» (25), y cuya síntesis queda reflejada en la frase de James L. Roberts: «The Hemingway man is a man's man» (26). Desglosándolo, ese héroe es más hombre de acción que de pensamiento,

jamás se acobarda,
se enfrenta a lo difícil con gallardía,
se mantiene firme en su decisión,
rebosa coraje, aguante y dignidad,
busca lo definido y concreto,
goza de completo autodomínio y habilidad
desprecia la muerte y no tiene en cuenta las consecuencias que su obrar puede originar.

Ernest Hemingway hace de Manuel Maera su primer código vivo de valores; en él apuntan cristalizadas las proyecciones de los héroes posteriores, los cuales expresan y exploran esas preferencias.

La hombría lleva consigo todos o casi todos los ingredientes que Hemingway necesitaba para hacer del artista un héroe. Goya lo es entre los pintores; cualquiera de sus cuadros rebosa virilidad:

«Goya did believe in blacks and grays, in dust and in lights, ...in movement, in his own cojones» (26).

Hemos de admitir que el último vocablo de la cita está usado certeramente, como lo utilizaría cualquier español entre amigos, y que le cuadra al pintor aragonés con tanta propiedad como a los matadores valientes los cuales han de estar «plentifully equipped with these», según se lee en el glosario de términos (27).

No sólo quería Hemingway afirmar que la virilidad es el elemento esencial para demostrar coraje, intentaba, además formular esa actitud con terminología española. En los «cojones» reside el arrojo y la tenacidad de Maera, de Goya, de los buenos toreros y de todos los protagonistas posteriores a 1932. Tener cojones es aguantar impertérrito las embestidas en las capeas populares, como Andrés el de Villaconejos (28). Tener cojones es repetir lealmente una y otra vez la suerte de matar con la muñeca dislocada, como Maera en Pamplona y Manuel García en Madrid. Y, en fin, tener cojones a lo español es rehusar la evidencia de una derrota incluso en circunstancias que darían sobrada excusa para admitir el fracaso y la rendición como Harry Morgan, Cantwell y hasta Santiago, el viejo pescador. El vocablo aglutina en sí lo que hay de bruto en el ser humano, de indómito y arrogante, aspectos que Hemingway observara como sobresalientes en los españoles todos.

«Pride is the strongest characteristic of the race and it is a matter of pundonor not to show cowardice.» (29)

Todo eso fascinaba al escritor, y por el año en que escribe estas líneas, 1932, ya había calado lo suficiente como para hacer partícipes a sus caracteres de los valores y actitudes hispanos.

2. MORGAN y CANTWELL, ámbito de la heroica brutalidad

Harry Morgan es el personaje que unifica a duras penas las partes incoherentes de *To Have and Have Not*, novela que Hemingway empezó a escribir en Madrid en 1933. En Morgan se intenta plasmar la osadía bruta del torero en unas circunstancias del todo ajenas al coso; él es quien encarna la bravura ante la muerte, exclusiva hasta entonces en los toreros. Pero no es un personaje estereotipado a la española porque su aire de matón, —matón profesional—, le da talla genuinamente americana.

Harry Morgan pertenece a la estirpe de hombres de «la frontera», pero trasplantados a la sociedad americana del progreso. A su dureza primitiva, a su esfuerzo en defender lo propio, a su astucia, se añade ahora la acometividad del que busca a cualquier precio un puesto en la clase media urbana y que sistemáticamente se le

niega. Su norma de obrar sigue siendo inflexible, nacida de la agresividad y del orgullo frente al mundo hostil; el resultado no puede ser otro que la violencia y crueldad.

La autenticidad americana de Morgan está en su frialdad, en su inventiva criminal, en su persistencia sobre el objetivo propuesto, en su individualismo. Este individualismo, a diferencia del español que está basado en el orgullo íntimo, nace de la desconfianza hacia los demás y no de la supremacía sobre ellos. No intenta ser más ni marcar un hito con su comportamiento sino únicamente llevar su empresa testarudamente, fiado en la eficacia de su obrar.

En Morgan hay rebelión activa, no pasivo aislamiento. Su «código» ha de calibrarse dentro del sistema de dos coordenadas: el estoicismo y la arrogancia. No puede ceder en lo que reconoce como propio; y, metido en la lucha por conservarlo o readquirirlo, ni teme ni se preocupa por las consecuencias. En su faena de contrabandista entre Florida y Cuba ha perdido un brazo y se arriesga a todo sacrificando cualquier vida humana que se le interponga mientras gana su pan y el de su familia. Al igual que los protagonistas de las futuras novelas —Jordan, Cantwell, Santiago—, Morgan sopesa interiormente la necesidad y urgencia de matar y, sin paliativos, se dedica a hacerlo.

El contrabandista Morgan tiene visos de Maera en su sangre fría y en su decisión; pareja a la habilidad del torero en su menester es la de Harry con el arma de fuego o en el manejo de sus negocios prohibidos. Idéntica también su postura mientras aguanta muriendo, sin pedir tregua, sin amilanarse.

Morgan tiene materia de héroe pero no lo es aunque lo parezca, porque esa materia de que está hecho carece del palpito que alienta a la del torero. Su oficio, al margen de la ley, también le obliga a matar al contrario; pero Harry Morgan no mata toros sino hombres, y en esa ocupación a impulsos de su afán de lucro poca heroicidad podemos encontrar. Su bien equipada virilidad no traspasó fuera del campo de la violencia y del crimen. Y allí se quedó solo reafirmando una dignidad mal entendida, abatido ante el fracaso; balbucea:

«One man alone ain't got.» «No man alone now. No matter how a man alone ain't got no bloody chance.» (30)

De entre lo mucho americano de Harry Morgan, destacan unos cuantos matices españoles que el crítico Richard Hovey sintetiza así:

«Harry Morgan is a brother of the much-admired matadors; he shares their courage, their grace under pressure, their arrogance, their stoicism, their cojones, and their pride in killing.» (31)

El coronel Cantwell, protagonista de *Across the River and Into the Trees*, está hecho de materia similar a la del protagonista de *To Have and Have Not*, Harry Morgan.

La novela está hecha en 1950, y la edad de Cantwell sobrepasa ya con mucho aquella pletórica fuerza y bravura del contrabandista Morgan. Sus circunstancias —militar norteamericano jubilado que vive en Italia— le hacen diferente en apariencia, pero el nervio íntimo está calcado del viejo «código», como Morgan.

Las páginas de *Across the River and Into the Trees* nos muestran, como en pesadilla, el final agitado de un hombre más que maduro dispuesto aún a agotar los cortos placeres de la carne mientras su corazón, ya renqueante, le siga tolerando. Como Maera y Morgan, el coronel no amenguará su paso ante nada ni nadie. También a él le cuadra perfectamente lo que Hemingway decía de su torero Maera: «... having no fear of death he preferred to burn out, not as an act of bravado, but from choice» (32).

Las fuerzas no le sobran; y, sin embargo, hay en el viejo coronel un filón entero de orgullo y terquedad. Tampoco le falta el sello de los años en su espíritu; y lo muestra a cada paso al revivir en su imaginación sus días de guerra, siempre en guerra, rodeado de violencia y muerte.

«... death is a lot of shit», he thought, «and I have lived with it nearly all my life and dispensing of it has been my trade» (33).

Su espíritu agresivo, «his wildboar blood» (34), como dice tener el coronel, no le abandona ni en sus días de retiro; de ahí, el conflicto, como en Manuel García con los toros. A pesar de un cuerpo desmoronado ya por los años, su ánimo es tan combativo como en su plenitud.

El conflicto íntimo del coronel reside ahí, porque ya no puede demostrar su antiguo coraje más que recordando el pasado; tampoco puede mirar hacia adelante, porque se va a encontrar con la «nada» del futuro.

Para sacarle de este atolladero, Hemingway aplica a Cantwell su código, remediándole así de sus miedos al vacío y a la nada; los excesos en el comer y beber y los devaneos lascivos con la joven condesa ponen al coronel al borde del frenesí. El viejo quiere agotar sus días con la misma actitud rebelde que Maera, desdeñando las consecuencias fatales de sus excesos; la escasa vida que aún le queda ha de consumirla, igual que el torero frente al toro, entre la agitación de un desastre inminente; para el viejo soldado, sigue aún en pie la norma de que los momentos de suprema tensión proporcionan la máxima intensidad en el vivir.

El coronel sigue hasta el fin, con la misma acometividad que el toro y los mismos propósitos que el torero. Es una figura del ruedo hispano que, aun con el disfraz de militar americano y viviendo en la agradable Venecia, no puede disimular su casta. Así lo confirma el crítico Lawrence Broer:

«Hemingway could not have paid a greater tribute to the proud and defiant figure of Manuel Maera than by fashioning the character of Colonel Cantwell. With his heart condition, his reckless commitment to action, his lightheadness and loose morals, and his total lack of desire for health, he is the reincarnation of the man who displays all the essential virtues Hemingway admired» (35).

Pero Cantwell tampoco llega a la médula española. Su larga carrera de militar en guerras y su camaradería con la violencia y con la muerte le han embrutecido. Eso sí, le queda una arrogancia bravía:

«I know where I'm going..., better to die on our feet than to live

on our knees, better to live one day as a lion than a hundred years as a sheep» (36).

Sus excesos son un desafío a la muerte en sus mismas fauces.

Morgan y Cantwell no consiguen para sí el equilibrio que la gallardía y el arte prestan a los toreros. La agresión y el egoísmo en esta pareja americana no tienen contrapartida; su unidimensionalidad les desorbita hasta hacerlos fantoches. Les falta para ser humanos la reverberación que la gracia y el donaire dan a sus modelos hispanos; su actividad desmedida ha sofocado toda vida interior.

Harry Morgan y el coronel Cantwell tienen tantos «cojones» como Maera, Goya o Andrés; pero nada más que eso.

3. PACO y FRANCIS MACOMBER, héroes de la ilusión

El héroe, el Manuel García Maera, despojado de su traje de luces, se nos ofrece primero como Harry Morgan. ¡Lástima que Hemingway, en su primer trasplante, no acertara más que en lo meramente accidental, sin plasmar su intimidad ni su gracia! En 1936, aparecen dos versiones más del héroe en sendas historias cortas.

«The Capital of the World» es un intento de medir la ilusión del muchacho que sueña con ser torero y que vive el código del matador; más aún, lo sobrepasa en idea pura. Paco, el camarero de una pensión madrileña, será muchas cosas el día de mañana, pero, de fijo, que acabará torero.

El había nacido para torero y valía; no tenía miedo y estaba seguro de que jamás lo sentiría frente a cualquier toro, por más que su compañero Enrique, un torerillo frustrado, intentara desengañarle.

«He had done it too many times in his imagination. Too many times he had seen the horns, seen the bull's muzzle, the ear twitching, then the head go down and the charge, the hoofs thudding and the hot bull pass him as he swung the cape... to end winding the bull around him in his great media-veronica, and walk swingingly away, with bull hairs caught in the gold ornaments of his jacket from the close passes; the bull standing hypnotized and the crowd applauding. No, he would not be afraid» (37).

Pero no sólo torea en imaginaciones; se lo va a demostrar a Enrique al momento; el muchacho hará de toro, provisto de una cornamenta terrorífica: dos cuchillos de cocina sujetos a las patas de una silla. Paco es el torero, con mandil por capa y muleta.

Comienza la faena en el mismo comedor de la pensión como plaza de toros. Paco sostiene el mandil extendido mientras espera la embestida del bicho, a la vez real e imaginario. «Charge strait», he said, «Turn like a Bull. Charge as many times as you want» (38). Enrique corría hacia él, y Paco balanceaba el delantal frente al cuchillo afilado, que avanzaba rozando la tela. Mientras el toro se revolvía, Paco veía los flancos de la bestia tintos en sangre y oía el girar de las pezuñas. El toro hizo otra embestida y, a la par, el torero la calculaba, pero...

«He stepped his left foot two inches too forward and the knife did not pass, but it slipped in as easily as into a wineskin and there was a hot scalding rush above and around the sudden inner rigidity of steel... Paco slipped forward on the chair as the knife turned in him, in him, Paco» (39).

El cuchillo salió, al fin, y Paco se sentó sobre el piso en el charco caliente de su sangre.

«I came straight», said Henry crying. «All I wanted was to show the danger.» «Don't worry», said Paco, his voice sounding far away. «But bring the doctor» (40).

Paco sostenía la servilleta contra la parte baja de su vientre. No quería creer que se estaba muriendo; se levantó, pero el dolor le hizo caer de nuevo, y allí quedó hasta apagarse, mientras, fuera, Enrique buscaba auxilios.

«Paco was alone... feeling his life go out of him as dirty water empties from a bathtub when the plug is drawn.»

«He died, as the Spanish phrase has it, full of illusions. He had not had time in his life to lose any of them» (41).

Un héroe por estrenar, muerto al soñar ilusiones, no podía recibir de Hemingway otro final que el de expirar bañado en su sangre. Y, como no valía para desilusionarse, fue mejor que muriera adolescente, sin tiempo para el desengaño, dando de sí todo aun por tan poca cosa como es el demostrar la valentía y pundonor ante quien lo pone en duda. No era un juego en el que ambos camareros se habían enfrascado; al menos, Paco no lo veía así. Para él, todo era tan real como en la plaza, y se esforzaba con igual denuedo.

En 1936, también, aparece «The Short Happy Life of Francis Macomber». Su protagonista se encuentra de improviso en el camino del heroísmo, lo consigue intempestivamente, y muere nimbado por él justo nada más sentirlo. Hemingway va a segar la vida de Francis Macomber cuando éste empieza a estrenarla de verdad.

La vida plena, emancipada, de Macomber habría empezado en el momento de abatir al búfalo, justamente al quedar borrado el baldón de cobardía y estulticia que arrastraba con su vida, y que lo había subrayado el día anterior al huir desfavorido ante un león.

No se podía pedir otra cosa a Francis Macomber, el americano corriente, experto en motos y coches, en caza, pesca, tenis, perros y caballos. Sabía cómo invertir su dinero y disponer de todo lo que concernía a su posición social. Y sabía también que su esposa le engañaba, pero que jamás le abandonaría, en atención a su dinero. También ella conocía de sobra que su marido tampoco lo haría. Tenía Macomber otra cualidad que Hemingway puntualiza agudamente:

«He had always had a great tolerance which seemed the nicest thing about him if it were not the most sinister» (42).

De su abulia va a sacarle un hecho fortuito que provoca en él la reacción fulminante. Su hombría, aletargada hasta entonces, y su orgullo herido saltan de súbito por la presión de Margot, su mujer, quien, a su vez, es la primera sorprendida por el cambio de Francis. Era ya demasiado aguantar el cinismo de Margot, que llega a avergonzarle públicamente buscando el lecho del cazador Wilson, haciendo más patente la ignominia del esposo. Pero ahí surge la redención del hombre, y con un argumento tan apodíctico como original. La reprensión de Francis a Margot era lo de menos; él, que no podía convencer a su esposa con razones, se decide por los hechos.

La ocasión se la proporciona la caza del búfalo, animal hermano del toro y de características muy similares: acometividad ciega, bravura, hostilidad rabiosa al sentirse herido. Pues bien, en la cacería que Wilson organiza para sus pupilos Macomber esa mañana, hay búfalos, y búfalos heridos. A Francis no le sobreviene el pánico del día anterior; «... for the first time in his life he really felt wholly without fear» (43). En vez de miedo, tenía sentimiento de plenitud rebosante, que sorprendió a Margot y a Wilson y que, sin quererlo él, era una amenaza inminente contra ellos. El astuto Wilson se ve desconcertado por el cambio de Francis, y, a la par que sorpresa, siente estima hacia el americano:

«... he liked this Macomber now. Damned strange fellow. Probably meant the end of cuckoldry too... Beggar had probably been afraid all his life. Don't know what started it. But over now. Hadn't had time to be afraid with the buff... Be a damn fire eater now. More of a change than any loss of virginity. Fear gone like an operation. Something else grew in its place. Main thing a man had. Made him into a man. Women knew it too. No bloody fear» (44).

Ahora es Francis quien busca el peligro, ávido de resarcirse. A la vista del animal furioso, el corazón de Macomber saltaba en el pecho, y la boca se le secaba, pero no de miedo, sino por el ansia incontenible de su coraje.

El desenlace es sobrecogedor, y no por la carga del búfalo, en todo igual a la del toro, sino por la de Margot. Ahí está Francis Macomber, concentrado para aguantar la acometida del bicho, igual que un torero; el búfalo arremete, con la boca apretada babeando sangre, la cabeza tiesa y los ojos de ira. Al disparar por tercera vez, Francis tenía casi encima al búfalo, que empezaba ya a bajar la cabeza para cargar definitivamente. Pero, justo en ese momento, Macomber sintió explotar su cráneo por el disparo de Margot; y allí, junto al búfalo muerto, quedó Macomber tendido, muerto también.

En el supremo instante, el de la verdad, donde Francis Macomber había puesto su pundonor y coraje, el sino arrebató su vida. Sus ansias, ya incontenibles, de mostrar su hombría estallaron también al tiempo que su mujer le asestaba el tiro de gracia.

Es doloroso ver tronchada una vida nueva como la de Paco el camarero, con tantas ilusiones por hacer, o como la de Francis Macomber, con tanto coraje por derrochar. Pero es ley. Los audaces, los valientes, los generosos, tienen por ello garantía de no aptos para el mundo en que vivimos, y caerán de inmediato. Así lo dice Hemingway:

«The world breaks everyone... It kills the very good and the very brave and the very gentle impartially. If you are none of these you can be sure it will kill you too but there will be no special hurry» (45).

4. MANUEL GARCIA y SANTIAGO, héroes sin galardón

Es fácil ensamblar al veterano matador de toros Manuel García con el viejo pescador Santiago, porque ambos mantienen la misma tensión indómita en su bregar y, sobre todo, porque el triunfo material ganado a pulso y coraje no pasa de ridículo.

Manuel García, sin el apelativo de Maera, es el extremo lejano de la línea que iniciara Paco, el muchacho torero muerto en ciernes. Y en toda la trayectoria de esta recta, vivificada por el mismo aliento, surge la gran imagen que abarca toda una categoría: el héroe perenne. Paco va guiado por su ilusión ingenua, Manuel por su pundonor. Paco es modelo para los que empiezan, y Manuel va a serlo de los que terminan con las manos vacías, convencidos de su valía pero equivocados en su propia estimación.

Manuel es un hombre abocado al fracaso pero ajeno a la derrota; jamás estará entre los derrotados. El triunfo que los otros pueden regatearle seguirá siendo una mezquindad, y el dolor de perderlo apenas pueden calará en su intimidad, que es donde reside su fuerza. Los héroes como Manuel son héroes por arriesgarse mucho, no por triunfar mucho; ingenuos en su certeza, venerables por su constancia, tercios en la consecución de algo que está más allá de sus posibilidades.

Si Manuel abandonara el toreo dejaría de ser Manuel García. A la sugerencia de Retana, apoderado de la Plaza de Madrid, para que se dedique a otro menester, responde: «I don't want to work. I am a bullfighter.» (46) Y su buen amigo Zurito, convencido de la incapacidad de Manuel para torear a causa de los años, vuelve a la carga:

«What do you keep on doing it for? Why don't you cut off your coleta, Manolo?»

«I don't know. I got to do it. I got to stick with it. I've tried keeping away from it. I can't do it.» (47)

Manuel era torero hasta la médula. Y su orgullo le ocultaba todos los fallos que la edad madura traía consigo. Ni sus años, que rebasaban en mucho a la juventud normal de los diestros, ni sus frecuentes cogidas, ni el poco aprecio que Madrid le guardaba aminoraban su empeño. Se le propone para hacer de sustituto en una corrida nocturna con toros resabiados. Y él, bajo el imperativo del hambre, acepta jugarse el tipo por trescientas miserables pesetas.

Su arrogancia y osadía, más grandes que su habilidad y de más alcances que sus pies, le hacen valiente; y el público bullanguero le aplaude la faena. Todo iba bien con la capa y aún mejor en el trabajo de muleta. Venía ahora lo realmente difícil con la espada, y Manuel estaba dispuesto a todo. Pero aun así el ánimo se le escapaba al fijar la vista en la cornamenta descomunal y astillada del toro o en sus ojos fieros.

En su primer intento Manuel recibe una voltereta; se levanta y vuelve a la carga

con más coraje cada vez y menos suerte, mientras el público lo toma a chufla arrojando almohadillas. Con el escándalo del graderío Manuel ensaya su impotencia una y otra vez. A la quinta siente el asta en sus carnes y un testarazo que le despide al suelo; la cuadrilla viene en socorro pero Manuel los disuade. Todavía era capaz de bregar solo aunque se sentía quebrantado. « He got up coughing and feeling broken and gone... The dirty bastards!» (48)

La sexta vez se arrojó sobre el toro con ímpetu, como contra un muro :

«He felt the sword go in all the way. Right up the guard. Four fingers and his thumb into the bull. The blood was hot on his knuckles, and he was on top of the bull. The bull lurched with him as he lay on, and seemed to sink; then he was standing clear. He looked at the bull going down slowly in his side, then suddenly four feet in the air.» (49)

Manuel, caído, gesticulaba hacia el público con la mano aún caliente por la sangre del toro. ¿Habéis visto, hijos de perra?, les decía con la mirada. Quiso gritarles algo pero empezó a toser y se desvaneció. Cuando volvió en sí estaba en la enfermería con la mascarilla de oxígeno; y junto a él, Retana y Zurito. Pero no entendía lo que estos conversaban, aunque sí cogió al momento el gesto de Zurito que, medio en bromas y de acuerdo con la promesa mutua antes de la corrida, intentaba cortarle la coleta.

«You couldn't do a thing like that, Manos» he said. «I was going good.»

«I didn't have any luck. That was all.»

«I was going good», Manuel said weakly. «I was going great.» (50)

No dijo más ni oyó más comentarios. A Manuel no le quedaba más que extinguirse allí sobre la mesa de operaciones con su coleta entera, su empeño insuperable y, más que nada, su enorme ilusión, sorprendentemente ingenua en hombre tan maduro.

Manuel García, despojado de «Maera», se ha encumbrado a la heroicidad aun desamparado por la suerte y con facultades muy mermadas; porque esas trabas no le impiden mantenerse en su línea de obrar, persistiendo en ella hasta el ridículo e intentando no ya ganar, sino no ser vencido. En su modo de perder sin ser derrotado está la clave de su heroísmo.

Manuel García nos da el mensaje más trascendental de Hemingway: la firmeza de ánimo del hombre que se niega a aceptar la derrota ineludible, y la tenacidad del que aguanta su destrucción sin sentirse derrotado. Y Manuel no es «como» el torero español; lo «es» de verdad.

Santiago, el protagonista de *The Old Man and the Sea*, es la versión no taurina de Manuel García, el Invicto. Ambos, Manuel y Santiago, son las caras de una misma moneda, con rasgos diferentes por supuesto, pero que emergen de la misma sustancia.

Santiago es un viejo pescador cubano, insólito a todas luces. Lo demuestra su gran fortaleza corpórea a pesar de sus años, su espíritu combativo, su mala suerte durante tres meses de continuo faenar, y su última captura, insólita de verdad, —un marlín enorme— que le es arrebatada a la postre por los tiburones.

Como personaje de parábola, Santiago simboliza la capacidad humana de aguantar al intentar lo imposible y conseguirlo aunque, al poco, Hemingway se lo haga escapar de las manos como si fuera un sueño.

Santiago es, quizás, el más atrayente de los caracteres de Hemingway, sin duda porque la edad le ha enseñado a moderar su orgullo y a ordenar la independencia anárquica del héroe joven. También porque hay en él conocimiento de sus limitaciones y el viejo sabe acatarlas. Tal humildad proporciona armonía a su lucha y coexiste con su orgullo para equilibrar lo indomeñablemente bruto del torero. Hay, pues, una visión balanceada del vivir humano manejando lo extremo pero sin llegar a desorbitarlo.

Nadie podrá negar que el viejo pescador es intrépido hasta lo temerario, compasivo, humilde. Lo sorprendente es que aparezcan en Santiago cada una de esas facetas en su autenticidad. De una vez por todas quiere demostrar lo que es capaz de hacer guiado por su osadía:

«My choice was to go there to find him beyond all people. Beyond all people in the world.» (51)

También, al final y de una vez por todas, dice con resignación:

«They beat me, Manolín. They truly beat me.» (52)

El viejo Santiago tiene su oportunidad, como el torerillo Paco, como Manuel García. Y, al igual que ellos, fuerza su suerte por ir demasiado lejos en su empeño. Está cortado por el mismo patrón que los demás héroes de Hemingway; su salida a alta mar y su batalla con el marlín y los tiburones no es menos ardua que la del torero en la plaza.

Por tener el mismo arrebatado que el torero, Santiago se engolfa en la acción violenta subrayando así su espíritu retador. Por ser criatura de Hemingway, encuentra en la violencia a muerte la prueba definitiva de su valer; por ello también se nos presenta temerariamente solo, aislado en el medio ambiente que quiere dominar. Pero Santiago reconoce sus limitaciones y las tiene en cuenta, cosa que hasta él nadie aceptó tener. De ahí su nueva dimensión con respecto a los demás.

El mismo se notaba especial por el concierto de tendencias que le hacían venerable a los ojos de Manolín y de los demás pescadores, pero que le creaban dentro de sí una congoja sólo comparable a la del viejo Anselmo en *For Whom the Bell Tolls*.

La lucha denodada que el gran pez le plantea tiene los matices soberanos de equilibrio cuando ambos miden sus fuerzas, de compasión cuando el corazón del viejo pescador siente el daño que infiere a su presa, de arrogancia, de ira, de desengaño, de derrota; como si él mismo se creyera nada más que un hombre cualquiera, sin asomo de héroe.

El pez es amigo suyo y también su hermano; pero no puede por menos de capturarlo porque es pescador. Sus fuerzas, ya menguadas por las horas de lucha, reconocen la calidad del rival:

«You are killing me, fish... But you have a right to. Come on and kill me. I do not care who kills who.» (53)

Con todo, la arrogancia y bravura del «matador» que lleva dentro le hacen ejecutar el golpe de gracia al estilo de la suerte final del ruedo; concentrado en sí,

«he took all his pain and what was left of his strength, and his long gone pride; and he put it against the fish's agony. The old man dropped the line and put his foot on it and lifted the harpoon as high as he could and drove it down with all his strength, and more strength he had summoned, into the fish's side just behind the great chest fin that rose high in the air to the altitude of the man's chest. He felt the iron go in and leaned on and drove it further and then pushed all his weight after it» (54).

El camino desde aquí hasta el fin lo hace Santiago solo; los demás héroes de Hemingway lo desconocen enteramente, si exceptuamos a Anselmo que avanzó un trecho. Es la vuelta del triunfador.

Hasta ese momento el viejo pescador estaba hecho de coraje, tenacidad y lucidez de ánimo. Ahora, con el pez, se trae el sentimiento de culpabilidad; culpabilidad que no excluye el vaivén de su orgullo herido, o de su rabia contra los tiburones que le arrancan su presa a jirones. Su venganza es malicia y fruición cada vez que pone fuera de combate a un enemigo. Pero su alivio dura poco ante los insaciables tiburones que siguen arremetiendo ante la rabiosa impotencia del pescador. Ya no queda más que el esqueleto del marlín y el dolor del viejo, materializado en la sangre y la bilis de sus esputos:

«Eat that, galanos, and make a dream you've killed a man» (55), dice.

El principio hemingwayano: «a man can be destroyed but not defeated» (56), se empieza a resquebrajar en Santiago cuando los tiburones se llevan el marlín, su triunfo; «he knew he was beaten now finally and without remedy». (57)

Esa humildad es lo peculiar del último héroe de Hemingway, todo un hombre, sí, pero comedido. El acatamiento de su derrota da a Santiago la justa medida humana, haciéndole conmensurable en un aspecto vedado a los otros protagonistas.

Pero su desengaño interior no es para Santiago una desintegración total a lo Nick Adams o a lo Harry Morgan. Santiago nos lleva a un mundo más luminoso que los demás héroes de Hemingway. Lo que redujo a la impotencia a Jake Barnes y destrozó moralmente a Frederic Henry, lo que aniquiló a Morgan, lo que desbarató espiritualmente a Robert Jordan, todo ese mundo en caos empieza a recomponerse de nuevo con Santiago. Ya no es por más tiempo la trampa en que el hombre ha de caer luchando, con la bravura y entereza que se quiera pero en definitiva cayendo atrapado; este mundo al que accedemos con Santiago tiene sentido, o al menos el héroe se lo da.

Santiago reafirma la realidad de sus limitaciones después de su derrota; los otros héroes no llegan a esta etapa porque, a impulsos de su arrogancia, han sucumbido gloriosa e inútilmente. Santiago, también, pero resurgió y con dignidad íntegra.

El volver derrotado es la nueva faceta del último gran protagonista hemingwayano. Santiago queda en disposición de enfrentarse a la vida desde otra realidad: la del desengaño. Pero el espectador le seguirá viendo perpetuamente como un héroe

porque llegó a lo inaccesible e intentó traérselo. El espectador está seguro de que el viejo no fue derrotado por nadie, y Ernest Hemingway también lo está. Por eso nos lo deja ya en su cabaña durmiendo su cansancio; y mientras, Manolín, el niño, le contempla, él sueña con los leones marinos.

NOTES

- (1) Philip Young, *Ernest Hemingway: A Reconsideration*. (Univ. Park Press, 1966), p. 60.
- (2) *In our time*: (Three Mountain Press, Paris, 1924.)
- (3) Ejemplos de ello son: «The Undeafated» (1925), *The Sun Also Rises* (1926), *Death in the Afternoon* (1932).
- (4) Véase *The Short Stories of Ernest Hemingway* (Scribners, New York, 1966). p. 181.
- (5) José Luis Castillo Puche, *Hemingway in Spain* (Doubleday, N. Y., 1974). p. 189.
- (6) Philip Young, *Ernest Hemingway* (Univ. Minnesota, Minneapolis, 1965), p. 17.
- (7) Philip Young. «Adventures of Nick Adams», *Hemingway: A Collection of Critical Essays*, ed. por Robert P. Weeks (Prentice-Hall, N. J., 1962), p. 111.
- (8) Véase *The Sun Also Rises*. (Scribners, N. Y., 1954), p. 132.
- (9) *Ibid*: p. 132.
- (10) *Ibidem*.
- (11) *Ibid*: p. 168.
- (12) *Ibid*: p. 148.
- (13) En la página 12 de *Hemingway in Spain* dialogan los dos:
 «In Spain pain is regarded as merely something a man has to bear. You Spaniard are inured to pain».
 «That's not true».
 «Well, you embrace it as though it were your beloved then.»
- (14) *Ibid*: p. 214.
- (15) *The Sun Also Rises*: p. 10.
- (16) *Death in the Afternoon*: (Penguin Books, London, 1966), p. 6.
- (17) *Ibid*: p. 7.
- (18) *Ibid*: p. 6.
- (19) *Ibid*: p. 26.
- (20) El Greco, hacia quien el escritor sentía gran admiración, queda postergado a genio de segunda fila porque, según Hemingway, su virilidad era menguada. «¡Viva El Greco el Rey de los Maricones!», llega a decir en la pág. 195.
- (21) *Ibid*: p. 76.
- (22) *Ibid*: p. 79.
- (23) Ver José María de Cossío, *Los Toros. Tratado técnico e histórico*. (Espasa Calpe, 1945). pp. 344-345.
- (24) El primer relato está en el periódico *Toronto Star Weekly* (27-X-1923); en *in our time* (1924), apenas es un esbozo de historia; en «The Undeafated» (1925) es una pieza magistral. Y finalmente se recoge en *Death in the Afternoon*, p. 78.
- (25) Véase Earl Rovit, *Ernest Hemingway* (Twayne Publishers, Inc. 1963); y Philip Young *Ernest Hemingway* (Minneapolis, 1959).
- (26) Véase *Hemingway: For Whom the Bell Tolls* (Cliff's. Lincoln, Nebraska, 1967), p. 41.
- (27) *Death in the Afternoon*: p. 278.
- (28) *For Whom the Bell Tolls*: (Penguin Books, 1967), p. 346.
- (29) *Death in the Afternoon*: p. 87.
- (30) *To Have and Have Not* (Scribners, N. Y. 1937), p. 178.
- (31) Richard B. Hovey, *Hemingway: The Inward Terrain* (Univ. of Washington Press, Sattle, 1968), p. 144.
- (32) *Death in the Afternoon*, p. 80.
- (33) Véase *Across the River and Into the Trees* (Scribners, N. Y. 1950), p. 220.
- (34) *Ibid*: p. 212.
- (35) Lawrence Broer, *Hemingway's Spanish Tragedy* (Univ. of Alabama Press, 1973), p. 100.
- (36) *Across the River and Into the Trees*, p. 40.
- (37) *The Short Stories*, p. 47.
- (38) *Ibid*: p. 48.
- (39) *Ibid*: p. 49.
- (40) *Ibidem*.
- (41) *Ibid*: p. 50 y 51.
- (42) *The Short Stories*: p. 22.
- (43) *Ibid*: p. 31.
- (44) *Ibid*: p. 33.
- (45) *A Farewell to Arms* (Scribners, N. Y., 1969), p. 249.
- (46) *The Short Stories*: p. 236.
- (47) *Ibid*: p. 243.
- (48) *Ibid*: p. 264.
- (49) *Ibidem*.
- (50) *Ibid*: p. 265-266.
- (51) *The Old Man and the Sea* (Scribners, N. Y., 1952), p. 55.
- (52) *Ibid*: p. 136.
- (53) *Ibid*: p. 103.
- (54) *Ibid*: pp. 103-104.
- (55) *Ibid*: p. 119.
- (56) *Ibid*: p. 114.
- (57) *Ibid*: p. 131.

RESUMEN

My essay is an attempt to clarify the concept of hero and heroism in Hemingway. The Spanish bullfighter has supplied such an imposing brand in his spirit that his most significant literary characters are but aspects of this prominent ideal. The Matador's Code is Hemingway's Code; and Manuel García «Maera», a genius among the Matadors, gives Hemingway the basis for his code.

Jake Barnes, Henry Morgan, Colonel Cantwell, Francis Macomber, Paco, Manuel García and Santiago are disguised Maeras; all of them are branded with the Spanish «hierro».

