

La ansiedad de la influencia: la renovada presencia de Ernest Hemingway en la escritura de Gabriel García Márquez

Marcos Campillo-Fenoll / West Chester University of Pennsylvania

Resumen

La obra literaria de Gabriel García Márquez ha tenido importantes influencias de escritores tales como William Faulkner o Ernest Hemingway. Sin embargo, en el caso de éste último, la crítica ha establecido el comienzo de su influencia desde un momento posterior a la publicación de *La hojarasca* (1955). A través de un análisis de la temprana periodística y cuentística de García Márquez, este ensayo hace una revisión de la crítica existente al tiempo que revela cómo el escritor colombiano conocía desde algunos años antes la obra literaria de Hemingway, si bien siempre sintió ansiedad al reconocer la influencia del Nobel norteamericano en su propia escritura.

Palabras Clave: Gabriel García Márquez, Ernest Hemingway, influencia literaria, periodismo, Jirafas, cuentística.

Abstract

The works of Gabriel García Márquez have been highly influenced by writers such as William Faulkner or Ernest Hemingway. In the case of this second author, however, literary critics have established the beginning of his influence right after the publication of *La hojarasca* (1955). By analyzing García Márquez's early journalism and short stories, this essay reviews the existing critical approaches to this influence, shedding some light about how the Colombian writer was acquainted with Hemingway's literary works from an earlier time and exposing the anxiety he always felt when recognizing the scope of Hemingway's influence on his own writings.

Keywords: Gabriel García Márquez, Ernest Hemingway, literary influence, journalism, Jirafas, short story.

“Graham Greene y Hemingway me aportaron enseñanzas de carácter puramente técnico. Son valores de superficie, que siempre he reconocido”

— *El olor de la Guayaba*, 68

La obra narrativa de Gabriel García Márquez ha sido ampliamente estudiada en relación a aquellos autores que más le influyeron, y las propias confesiones de García Márquez han esclarecido algunos de los nombres de esos autores, tales como William Faulkner, Virginia Woolf, Juan Rulfo, Franz Kafka, o Ernest Hemingway, entre otros. La temprana obra periodística del Nobel colombiano se ha analizado, en este sentido, mucho menos. En cuanto a la influencia literaria de Ernest Hemingway

en García Márquez, los pocos estudios existentes (Aden Hayes 1989; Hardley D. Oberhelman 1994; Sandra Clifton 2011) se fundamentan principalmente en una influencia posterior a la aparición de su primera novela, *La hojarasca*, en 1955.¹

Luis Harss afirma en *Los Nuestros* que esa novela tiene un estilo más enrevesado, a la manera de Faulkner, mientras que a la hora de publicar su siguiente novela, *El coronel no tiene quien le escriba* (1958), García Márquez utiliza un estilo más simple a la manera de Hemingway (396-399). Para Harss, “[n]o es que haya una influencia directa. La relación con Hemingway es platónica: una cuestión de tendencia estilística general. El deslumbramiento faulkneriano ha quedado neutralizado, sin ser reemplazado por otro” (398-399). Pareciera, por tanto, como si antes de 1955 el novelista colombiano no conociera profundamente la obra del autor de *Old Man and the Sea*, o no le hubiera afectado de manera notable. Muy al contrario, como veremos en este ensayo, García Márquez conocía en detalle la obra de Hemingway desde bastante antes a la publicación de *La hojarasca*, por lo que es posible rastrear el origen de las formas de narrar de García Márquez, y su posterior trayectoria, para encontrar resonancias de Hemingway.

Tanto Ernest Hemingway como Gabriel García Márquez —ambos galardonados con el Premio Nobel de Literatura a la edad de 55 años— son hoy en día reconocidos por sus producciones novelísticas;² sin embargo, este ensayo se centra en un tipo de escritura que fue tanto para García Márquez como para Hemingway el comienzo de sus carreras literarias: el reportaje periodístico. Al observar con cuidado estos primeros reportajes, podremos analizar la temprana cuentística del escritor colombiano en el rastreo de sus influencias, ya que, al fin y al cabo, ambos autores engrosan la extensa lista de escritores que pasaron por la redacción periodística antes que por la publicación de novelas (como Frank Norris, Mark Twain, Stephen Crane, Theodor Dreiser, José Martí, Mario Vargas Llosa, Buche Emecheta, Charles Dickens, George Orwell o Emile Zola, por nombrar solamente algunos de ellos pertenecientes a diferentes contextos literarios).³

Harold Bloom afirma en *The Western Canon. The Books and School of the Ages* que “una gran escritura es siempre una reescritura o revisión y se fundamenta en una lectura que abre el espacio para uno mismo [...] Los originales no son originales” [“[g]reat writing is always rewriting or revisionism and is founded upon a reading that clears space for the self [...] The originals are not original”] (10). Se trata de una clara referencia a lo que el mismo Bloom había acuñado algunos años antes bajo el concepto de “the anxiety of influence.”⁴ Este concepto le sirvió al crítico para explorar, bajo un prisma freudiano, la conflictiva relación edipal entre el/la poeta y sus antecesores literarios. Desde muy temprano, García Márquez parece seguir este patrón edipal

con Hemingway: utiliza sus columnas periodísticas para hacer referencias sobre Hemingway (algunas de las cuales han sido pasadas por alto por la crítica), mientras intenta minimizar en todo lo posible la aceptación del alcance de esta influencia. Además de referencias explícitas, Hemingway influyó en el estilo del autor colombiano, y ambos utilizan una forma narrativa similar a la hora de contar las noticias en sus artículos periodísticos, ya que ambos se permiten ciertas licencias a la hora de redactar, convirtiendo sus columnas muchas veces en pequeñas crónicas (un género híbrido entre el periodismo y la literatura).⁵

García Márquez se ha mostrado siempre reacio a aceptar o reconocer, en toda su extensión, el alcance de la influencia de Hemingway, al tiempo que reconocía abiertamente la deuda con otros autores. En conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, recopiladas y publicadas bajo el título *El olor de la Guayaba* (1982), García Márquez afirma:

Graham Greene y Hemingway me aportaron enseñanzas de carácter puramente técnico. Son valores de superficie, que siempre he reconocido. Para mí una influencia real e importante es la de un autor cuya lectura le afecta a uno en profundidad hasta el punto de modificar ciertas nociones que uno tenga del mundo y de la vida. (68)

A pesar de considerarlo una influencia “de superficie,” en varias ocasiones en estas mismas conversaciones García Márquez hace afirmaciones bastante relevantes para comprender profundamente la manera psicológica en que Hemingway le influyó. Así, en la primera mención a Hemingway, que García Márquez saca a colación sin que Plinio Apuleyo lo nombre, dice que la angustia a la página en blanco se la quitó un consejo de Hemingway, “en el sentido de que se debe interrumpir el trabajo sólo cuando uno sabe cómo continuar al día siguiente” (Apuleyo, *El olor de la Guayaba* 35).⁶ García Márquez también habla de la famosa teoría del ‘iceberg’ de Hemingway, y confiesa que aunque no lo considera un gran novelista sí lo considera “un excelente cuentista” (43). Como podremos observar a lo largo de este ensayo, García Márquez mantiene desde sus inicios una compleja relación entre su admiración por Hemingway y la compleja ansiedad por aceptar abiertamente su influencia.

Hemingway en las reseñas periodísticas de García Márquez: revisión crítica en torno a las Jirafas (1950-1952) y su periodismo temprano

En *Historia de un Deicidio*, Mario Vargas Llosa descubre en García Márquez la famosa teoría del ‘iceberg’ de Hemingway, así como el uso de la técnica del ‘dato escondido’ que Hemingway usaba en su cuentística (154).⁷ Esta admiración por los recursos estéticos de sus cuentos, acompañada de cierto desdén por el valor de su novelística, es evidente desde el primer artículo periodístico en que García Márquez nombra a Hemingway. Se trata de una de sus famosas ‘Jirafas’ publicada en *El Heraldo* el 21 de junio de 1950 y que lleva por título el de la última obra que Hemingway acababa de publicar: “Al otro lado del río y bajo los árboles.”⁸

A modo de crítica literaria, y basada en una reseña de la nueva novela de Hemingway publicada por Félix Martí Ibáñez, García Márquez se dedica a desprestigiar su labor novelística, tanto en referencia a sus ventas (“es seguro que la millonada

de admiradores que Hemingway tiene en los Estados Unidos sacrificará esta vez –que acaso sea la última– unos pocos dólares del sueldo semanal”) como a su escritura. La crítica que hace tiene un doble sentido; por un lado, desprecia su obra novelística por completo:

[Hemingway] acaba de dar –y por entregas– su nota final como novelista que, si no es superior a las dadas con anterioridad, no debe ser muy alta.

No conozco en Colombia un lector de indudable buen gusto que considere a Hemingway como una cifra evidentemente valiosa de la novelística norteamericana. (*Textos costeños* 362)

Por otro lado, abandona ese tono jocoso cuando considera su producción cuentística, para clarificar su admiración y llamarlo “afortunado autor de muchos cuentos maestros,” dejando entrever que conoce toda la obra de Hemingway: “el autor de “Tener o no tener”, de “Adiós a las Armas”, de “Fiesta”, de “También el sol se levanta” y de varios cuentos –esos sí extraordinarios–” (363). Al mismo tiempo, en esta misma Jirafa el autor considera que Hemingway jamás obtendrá la fama de varios de sus compatriotas: “Pero de allí a creer que [...] va a pasar a la posteridad de Hawthorne, de Melville, de Poe [...] y de Faulkner, indudablemente, hay una distancia considerable” (363). Sin embargo, al observar sus artículos periodísticos posteriores más atentamente se comprueba cierta progresión en García Márquez a la hora de juzgar y evaluar al escritor norteamericano.

Existen diversos estudios que se han enfocado en el análisis del periodismo de García Márquez (Rodríguez Núñez, 1983; John Benson, 1986-7; Sims, 1991; entre otros), pero hasta la fecha solamente existe un estudio crítico de importancia dedicado a considerar la presencia de Hemingway en esa obra periodística: *The Presence of Hemingway in the Short Fiction of Gabriel García Márquez* (1994) de Harley D. Oberhelman. El investigador estudia la manera en que Hemingway aparece en la obra principalmente cuentística del colombiano, y aunque no se enfoca en la etapa periodística, sí dedica algunos comentarios a la presencia de Hemingway en el periodismo garcíamarquezano. No obstante, existen algunas ausencias en su análisis que merece la pena tener en cuenta para comprender mejor la manera en que la presencia de Hemingway subyace en el quehacer escriturario del colombiano durante una larga etapa y desde antes de lo hasta ahora sugerido. Por ejemplo, Oberhelman afirma que la segunda referencia a Hemingway aparece en 1954 (cuatro años después de la primera mención de la Jirafa anteriormente señalada), en un artículo de *El Espectador* de Bogotá titulado “Bajo el signo de Tauro” (14).⁹ García Márquez hizo, sin embargo, otras dos referencias a Hemingway entre estas dos de 1950 y 1954.

La verdadera segunda referencia se encuentra en “Autocrítica,” un artículo en forma epistolar aparecido en el *Magazin Dominical* del 30 de marzo de 1952 de *El Espectador*.¹⁰ Oberhelman no lo menciona a la hora de explorar la presencia de Hemingway en el periodismo de García Márquez pero, por otro lado, sí hace una breve referencia a dicho artículo al estudiar el cuento “La mujer que llegaba a las seis” (22-24). En “Autocrítica,” García Márquez se refiere a su cuento “La mujer que llegaba a las seis” publicado en 1950 en *Crónica* y que volvía a reproducirse ahora junto a dicho artículo, y argumenta lo siguiente:

Otro reparo: el cuento parece más de Hemingway que de G. G. M. Eso es una calamidad. Pero como el reparo me parece una tontería y, además, el cuento me gusta, no veo por qué debo inyectarle mis habituales dosis de pesadilla, sólo para que Hemingway no se dé el lujo de decir que estos indios de pluma y taparrabo escribieron un cuento que parece suyo. (*Textos costeños* 725)

Oberhelman ha leído la primera frase del párrafo anterior como una confirmación o aceptación por parte de García Márquez sobre las semejanzas que se estaban estableciendo entre su cuento y “The Killers” de Hemingway: “Él mismo reconoce que el cuento es más una imitación de Hemingway que uno de sus propios cuentos” [“By his admission the tale is more an imitation of Hemingway than one of his own typical short stories”] (21-22). En su lectura de esta nota, Oberhelman parece observar en García Márquez cierto deseo por confundir su escritura con la del escritor norteamericano. Sin embargo, debemos leer este texto desde otra perspectiva; la forma epistolar del artículo –dirigido a un tal Gonzalo amigo suyo— amigo suyo, implica un tono, implica un tono conversacional con una serie de interlocutores. El reparo, al que se refiere García Márquez, serían las observaciones hechas por algunos de sus interlocutores o lectores sobre la similitud de su estilo con el del norteamericano, con las cuales estaría en total desacuerdo; por eso contesta molesto: “Eso es una calamidad” (*Textos costeños*).

El cuidadoso estudio de las diferentes voces que se esconden en este artículo devela cómo García Márquez rechaza cualquier afiliación con el escritor norteamericano. Por otro lado, se ve cierto intento de distanciamiento, no solamente estilístico, sino en relación al posicionamiento de ambos autores. Al calificar a los escritores latinoamericanos como “indios de pluma y taparrabo” no hace más que exponer esa sensación de inferioridad, en cuanto a un mundo cultural occidental que pensaba que Latinoamérica no era capaz –por esos años— de una producción literaria de valor, dejándola al margen de la economía cultural global. Como ya se sabe, Latinoamérica se situaría en el centro de esa producción en los años 60, con el grupo de autores del “Boom” al que García Márquez perteneció. Pero en el momento en que García Márquez escribe este artículo (1950), existe un claro rechazo a la capacidad de la periferia para transformar los códigos narrativos, cuya producción solamente podría legitimizarse por medio de una ‘asociación’ con las propuestas de los centros de producción cultural, siendo Norteamérica uno de los principales.

La tercera referencia a Hemingway está fechada el 15 de agosto de 1954 en *El Espectador* en un artículo titulado “Álvaro Cepeda Samudio.”¹¹ Debe advertirse que cuatro años antes, el 20 de junio de 1950 –justo el día anterior a publicar el ya mencionado “Al otro lado del río y entre los árboles”— García Márquez había publicado en *El Heraldo* un artículo del mismo título (“Álvaro Cepeda Samudio”). En aquel primer artículo de 1950, García Márquez esperaba la llegada de su amigo Álvaro con “todo lo que sirve de Norteamérica guardado en las maletas” (*Textos costeños* 360). Oberhelman sí comenta brevemente ese primer artículo, afirmando que “informaciones posteriores revelan que Samudio trajo algunas obras de literatura norteamericana en sus maletas” [“[s]ubsequent information reveals that Samudio literally brought North-American literature with him in his suitcases”] (11), si bien no señala que García Márquez sólo hace

referencias específicas a Dos Passos y Faulkner. Aún así, críticos como Plinio Apuleyo o Robert Sims han visto en este momento el primer contacto que García Márquez tendría con Hemingway; un hecho que nos parece imposible si consideramos que justo al día siguiente ya publicaba el artículo en que daba a entender que conocía toda la obra de Hemingway y admiraba sus cuentos. En cuanto al segundo artículo del mismo título, de agosto de 1954, el autor habla de su amigo Álvaro Cepeda en referencia a su nuevo regreso de Nueva York, y nos dice que “ha leído, sin que nadie entienda cómo ni cuándo, a Saroyan y a Faulkner, a Joyce y a Hemingway” (*Entre cachacos* I 218). Aunque se trata de una referencia breve, de pasada, sin un juicio crítico, la inclusión del autor en esta breve lista (que también incluye a Pío Baroja, Arturo Barea y Benito Pérez Galdós) puede considerarse ya de alguna manera una selección positiva, una referencia a tener en cuenta, así como una breve nota de recordatorio sobre la conexión entre Cepeda y Hemingway, en cuanto al papel que aquél jugó –según la crítica– para que García Márquez conociera su obra.

Las menciones al autor norteamericano no acabaron en esta temprana época, sino que continuaron en los textos periodísticos posteriores. Oberhelman anota un cambio en la perspectiva de García Márquez, afirmando que “Hemingway, Premio Nobel,” del 29 de octubre de 1954, es una señal inequívoca del cambio producido en la actitud que García Márquez toma hacia Hemingway: “Las opiniones de García Márquez van desde su evaluación sumamente crítica de *Across the River and into the Trees* en 1950 hasta sus declaraciones laudatorias de 1954 al ganar Hemingway el premio Nobel” [“García Márquez’s appraisals range from his highly critical 1950 assessment of *Across the River and into the Trees* to his laudatory statements in 1954 when Hemingway won the Nobel prize”] (13).¹² Sin embargo, una lectura del artículo al que Oberhelman se está refiriendo nos devela otras perspectivas en tanto al supuesto cambio producido. En “Hemingway, Premio Nobel” García Márquez sigue aludiendo a la mala calidad de escritor del premiado, para referirse solamente a la propia vida de Hemingway, y no su obra literaria, –es decir, al escritor y no al producto literario– como merecedora del Nobel. De hecho, García Márquez no comenta siquiera la obra que tanto le impresionó, *Old Man and the Sea*, y que según la crítica ayudó a que Hemingway ganara el premio Nobel ese año:

Aunque no fuera uno de los más grandes escritores de su época, la humanidad le estaba debiendo a Hemingway un reconocimiento de cualquier clase siempre que estuviera a la altura de sus méritos, no exactamente por la calidad de sus libros sino por la manera de haberlos vivido. [...] La mejor novela del nuevo premio Nobel es la novela de su vida. [...] No hay premio justo para su obra vital. Para su obra literaria está bien por ahora el premio Nobel. (927)

Debemos notar en este artículo dos rasgos importantes: primero, el uso de la ironía con que se refiere al merecimiento del Nobel; y segundo, la manera en que García Márquez admira el sentimiento de realidad en la obra de Hemingway a través de su experiencia vital, algo particular de la escritura periodístico-literaria que también le servirá a Márquez en su periodismo y en su narrativa ficticia.

El periodismo literario como herramienta escritural afín en Hemingway y García Márquez

Aun antes de haber leído a Hemingway de manera cuidadosa, la escritura periodística de Gabriel García Márquez guarda muchas semejanzas con la de aquel, especialmente en la mezcla de ficción y realidad. Comparar algunos artículos periodísticos de ambos ayuda a comprender cómo funciona tal mezcla, y comprobar que el estilo que se aprecia después de *La hojarasca* se debe, no solamente a su lectura posterior de un estilo simple en Hemingway -como observan algunos críticos-, sino a un bagaje escritural que él ya poseía desde su época de reportero años atrás.

La realidad es la base común que ambos autores tienen en su ficción, y así lo han expresado en numerosas ocasiones. Hemingway y su teoría del 'iceberg,' que a García Márquez tanto le impresionó, es un ejemplo magnífico de cómo la ficción debe basarse en la realidad y la experiencia. Igualmente, García Márquez dice que "la mejor fórmula literaria es siempre la verdad" (Apuleyo, *Olor* 38). De todas formas, existe cierto cuestionamiento en ambos en cuanto a si es posible la representación de la realidad de manera objetiva. En *In Our Time* podemos ver que Hemingway "raises questions about the natures of the realities that both kinds of texts [journalistic and literary] create and about the relationship between a journalistic report of life and an artistic presentation of it" (Dewberry 26). García Márquez se cuestiona lo mismo en una 'Jirafa' del 27 de junio de 1951 ("La verdad del cuento"). El comienzo de esta Jirafa, en donde afirma que "La historia es como la cuentan pero tiene sus variantes" (*Textos Costeños* 684), confirma esa mezcla de objetividad de la historia (aplicable al reportero periodístico), pero con rasgos de subjetividad que, de alguna manera, lo ficcionalizan. Basta por tanto comprar el estilo de dos artículos de ambos para anotar cómo funciona la representación de esa realidad (quizás imposible de transmitir): "Six Men become Tankers," publicado por Hemingway en el *Kansas City Star* el 17 de abril de 1918, y "Anteayer en París..." publicado por García Márquez en *El Universal* de Cartagena el 2 de junio de 1948.

El artículo de Hemingway trata sobre la Primera Guerra Mundial y el reclutamiento de efectivos en los Estados Unidos. El de García Márquez trata a su vez de soslayo la Segunda Guerra Mundial basándose en alguna anécdota sucedida en París. El uso de un hecho real como excusa para acercarse a los acontecimientos desde un tratamiento o perspectiva literaria es evidente en ambos casos. Los dos artículos comienzan relatando lo sucedido con un estilo periodístico bastante objetivo: "Six men were accepted today for the new tank corps" (*By-Line* 41) / "Anteayer puso París en vigencia un nuevo calendario" (*Textos Costeños* 90). El uso de las fechas y datos específicos continúa en ambos artículos: Hemingway da los nombres de los aceptados al ejército, con sus direcciones y profesiones, y García Márquez establece diferentes fechas sobre lo ocurrido ("anteayer," "hasta el doce de junio," o "al menos por quince días"). Pero las noticias, anecdóticas, le sirven a ambos para desarrollar una escritura literaria. Basta adentrarse un poco más allá de las primeras líneas en ambos artículos para comprobarlo:

Pero los franceses -¡siempre tan franceses!- no podían soportar que la arena menuda y tremenda de la clepsidra se anticipara diariamente al destino de sus huesos.

[...] Ahora –precisamente cuando el fantasma de la guerra volvió a dar sus aletazos sobre los párpados sorprendidos- los franceses han inventado, y también con mayúscula, el Calendario de la Rosa. [...] Desde su olvidada isla inmemorial, él [ese viejo centenario pasado de moda] verá pasar las horas renovadas, ordenadas por una doncella ágil y deportiva, que irá empujando el día hacia el ignorado sitio donde se olvidan los perfumes. (*Textos Costeños* 90-91)

The tank lurches forward, climbs up, and then slides gently down like an otter on an ice slide. The guns are roaring inside and the machine guns making a steady typewriter clatter. Inside the tank the atmosphere becomes intolerable for want of fresh air and reeks with the smell of burnt oil, gas fumes, engine exhaust and gunpowder. [...] Then a whistle blows, the rear door of the tank is opened and the men, covered with grease, their faces black with the smoke of the guns [...]. Men of nearly all mechanical trades may enlist. (*By-Line* 43-44)

En ambos casos los datos periodísticos son solamente un principio. La voz del periodista pronto encuentra un hueco de opinión típico de géneros más literarios. García Márquez torna hacia un estilo ensayístico que combina el comentario social ("¡siempre tan franceses!") con el lirismo ("hacia el ignorado día donde se olvidan los perfumes"). El cuidadoso relato de Hemingway se acerca a la narrativa cuentista o novelesca, creando una mezcla entre movimientos pausados y agitados que mueven o frenan el ritmo de la relación. El tono personalizado, subjetivizado, invadido por la metáfora y la imagen, es señal inequívoca en ambos de ese movimiento fluctuante entre la relación de un hecho y la (re)creación de tal acontecimiento.

A pesar de que el *Kansas City Star* le había impuesto un libro de estilo bastante estricto, es evidente que Hemingway sabía moverse en terreno fronterizo y lidiar las reglas periodísticas en este tipo de artículos. El paso por el *Toronto Star* le abrió más posibilidades dentro de su narrativa periodística, aunque como comenta Shelley Fisher Fishkin, no dejó de lado totalmente las reglas que aprendió en el *Kansas*: "Though the standards of brevity, accuracy, and freshness demanded by the *Kansas City Star* were largely absent from the Toronto papers for which Hemingway went to work, they were maintained by Hemingway himself. He explored satire and humor with greater freedom" (141). Ese uso de la sátira, el humor, e incluso la parodia resalta las semejanzas entre muchos artículos de García Márquez y los que Hemingway publicó en aquella época del *Toronto*, especialmente cuando se resaltan aspectos de la política extranjera. En una de sus primeras 'Jirafas' ("Una mujer con importancia," *El Herald*, 11 de enero de 1950), García Márquez parodia el mandato de Juan Domingo Perón en Argentina y su relación matrimonial con Eva Perón, centrándose principalmente en la figura femenina:

De la noche a la mañana –para usar un término original- Eva descubrió que su gabinete de estrella secundaria era reemplazado por un militarizado gabinete ejecutivo, y que su papel de comediante sin oportunidad pasaba a ser un papel preponderante en la peligrosa y en ocasiones ridícula trama de la opereta oficial. (*Textos Costeños* 149)

La parodia de la comparación entre el matrimonio y el gabinete ejecutivo, y de cómo uno afecta irremediamente al otro, recuerda metafóricamente la propia mezcla de periodismo y literatura en estos escritos. La inserción de la voz personal de García Márquez (entre guiones y de manera claramente irónica), nos ofrece otra parodia sobre su propia forma de escribir. De igual forma, la parodia y la ironía también son elementos esenciales en Hemingway, como en el artículo del 6 de marzo de 1920 para *The Toronto Star Weekly*, titulado “Taking a Chance for a Free Shave”:

The land of the free and the home of the brave is the modest phrase used by certain citizens of the republic to the south of us to designate the country they live in. They may be brave –but there is nothing free. Free lunch passed some time ago and on attempting to join the Free Masons you are informed it will cost you seventy-five dollars. (*By-Line 5*)

El uso de la ironía para dirigirse a su propio país, Estados Unidos, le es permitido desde un periódico no solo que le daba más libertad que el *Kansas City*, sino que al ser de Canadá, le permitía mirar a su propio país con un tono más humorístico. El uso de la ironía continúa para defender a “the barber college,” según él lo llama, como verdadero lugar de libertad y valor: “The true home of the free and the brave is the barber college. Everything is free there. [...] For a visit to the barber college requires the cold, naked, valor of the man who walks clear-eyed to death” (*By-Line 5*). Curiosamente, este tema del barbero y el uso de la ironía aparecen de manera similar en una ‘Jirafa’ de García Márquez titulada “El Barbero Presidencial,” en el cual, hablando del presidente Mariano Ospina Pérez y de una anécdota de su barbero comenta:

Muchas veces la suerte de una república depende más de un solo barbero que de todos sus mandatarios, como en la mayoría de los casos –según el poeta- la de los genios depende del comadrón. El Señor Ospina lo sabe y por eso, tal vez, antes de salir a inaugurar el servicio telefónico directo entre Bogotá y Medellín, el primer mandatario, con los ojos cerrados y las piernas estiradas, se entregó al placer de sentir muy cerca de su arteria yugular, el frío e irónico contacto de la navaja. (*Textos Costeños 217*)¹³

El comentario, el estilo literario del cronista, es aquí evidente por medio de la insinuación y cierta sonrisa burlesca sobre el poder del barbero presidencial. Este uso de la ironía por ambos autores es posible gracias a esa mezcla de periodismo y literatura que ambos profesan. En un artículo periodístico, solamente los datos valen. En lo literario, todo es posible. Hemingway y García Márquez mezclan ambas, tomando siempre la realidad como base (ya vimos sus preocupaciones respecto a ese tema), y hacen de lo anecdótico un retrato de la realidad por medio del uso de técnicas literarias. Teniendo en cuenta este bagaje común, observaremos que la mirada hacia el Nobel estadounidense continúa en los artículos posteriores de García Márquez, y adentrándonos seguidamente en la cuentística temprana, podremos demostrar que tanto estilo como temática parecen indicar una mayor afinidad y un verdadero conocimiento de la obra de Hemingway desde épocas anteriores a las hasta ahora señaladas.

De la influencia literaria a la experiencia vital: Hemingway en *Notas de prensa (1980-1984)*

En su época periodística más tardía, en los artículos publicados en *Notas de prensa 1980-1984* que reúne un total de 167 piezas, García Márquez menciona a Hemingway en nueve ocasiones. Estos nueve artículos en los que se nombra a Hemingway son, en orden cronológico de aparición: 1) “Remedios para volar” (febrero de 1981); 2) “La última y mala noticia sobre Haroldo Conti” (abril de 1981); 3) “Como ánimas en pena” (mayo de 1981); 4) “Mi Hemingway Personal” (julio de 1981); 5) “El cuento del cuento (conclusión)” (septiembre de 1981); 6) “El amargo encanto de la máquina de escribir” (julio de 1982); 7) “Los pobres traductores buenos” (julio de 1982); 8) “Hemingway en Cuba” (octubre de 1982); y 9) “Regreso a México” (enero 1983). Oberhelman comenta brevemente cuatro de ellos: el 3, 4, 6 y 8.¹⁴ Al observar los cinco artículos adicionales, notamos que García Márquez confiere una mayor importancia al escritor norteamericano de la esperada, ya que se refiere a Hemingway bajo tres prismas temáticos principales: la función escrituraria (“El cuento...”), la cuestión de la influencia (“La última...” y “Los pobres...”), y los procesos del viaje (“Remedios...” y “Regreso...”).

En “El cuento del cuento (conclusión),” García Márquez continúa un artículo inmediatamente anterior del mismo título en el que relataba algunos entresijos de la escritura de su recién publicada *Crónica de una muerte anunciada* (1981). El primero de los dos, “El cuento del cuento”, comienza con una referencia a la novela: “Poco antes de morir, Álvaro Cepeda Samudio me dio la solución final de la crónica de una muerte anunciada” (147). En la segunda parte, reflexiona sobre el proceso de escritura de esa obra (“Un año después de que Álvaro Cepedia Samudio me dio la clave final, el libro estaba listo para ser escrito,” 151). Ya que ambos artículos tratan acontecimientos de la vida real que le sirvieron a García Márquez para escribir esa obra, al final del segundo artículo se refiere a la entrevista que George Plimpton le hizo a Hemingway en 1958:

A propósito: George Plimpton, en su entrevista histórica para *The Paris Review*, le preguntó a Ernest Hemingway si podría decir algo acerca del proceso de convertir un personaje de la vida real en un personaje de novela. Hemingway contestó: “Si yo explicara cómo se hace eso algunas veces sería un manual para los abogados especialistas en casos de difamación.” (152)

Esta entrevista parece haberle marcado bastante ya que, como vimos anteriormente, también se refiere a ella en sus conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. El hecho de que aún en 1981 tenga muy en cuenta esta entrevista, y que la incluya precisamente en un artículo dedicado a cómo escribir un cuento o una historia narrativa, es de especial interés para comprender las conexiones entre literatura y periodismo, ficción y realidad, en el autor colombiano, ya que como dice García Márquez se trata de un *proceso*.

Hemingway sirve de nexo conector entre lectores y escritores en este proceso que traspasa países y lenguajes. En “La última y mala noticia sobre Haroldo Conti,” García Márquez dice del escritor argentino desaparecido en 1976 durante el

periodo de la dictadura militar que “como tantos escritores de nuestra generación, era un lector constante de Hemingway, de quien aprendió además la disciplina de cajero de banco” (91). García Márquez ve a Hemingway como maestro de toda una generación de escritores, entre los que lógicamente se incluye. Debe resaltarse el cambio que ahora sí se ha producido en García Márquez en cuanto a su opinión de Hemingway, puesto que ahora ya no existe una visión de un Hemingway dividido entre novelista –malo– y cuentista –excelente–, sino que simplemente se trata de un maestro común. Por otro lado, “Los pobres traductores buenos” se enfoca en un repaso de las buenas y malas experiencias de la traducción y la lectura traducida. Al hablar de la obra de Maurice-Edgar Coindreau, “uno de los traductores más inteligentes y serviciales de Francia” (290), introduce de pasada a varios de los escritores norteamericanos más influyentes, entre los que se encuentra Hemingway:

Sus traducciones al francés de los novelistas norteamericanos, que eran jóvenes y desconocidos en su tiempo –William Faulkner, John Dos Passos, Ernest Hemingway, John Steinbeck–, no sólo son recreaciones magistrales, sino que introdujeron en Francia a una generación histórica, cuya influencia entre sus contemporáneos europeos –incluidos Sartre y Camus– es más que evidente. (290)

Pero si Hemingway es referencia constante en el ámbito de lo escriturario, lo es igualmente en el ámbito de lo personal. Hemingway y García Márquez tuvieron experiencias comunes como periodistas y viajeros (ambos vivieron como corresponsales periodísticos en París, Barcelona, Madrid, La Habana o la Ciudad de México), por lo que no es extraño que el viaje sea un aspecto igual de influenciado. Con ocasión de un trayecto transatlántico, García Márquez trata en “Remedios para volar” la cuestión del miedo a volar y consejos para controlarlo. Tras explicar que una de las cosas que más le gustaban cuando viajaba en tren era “mirar el mundo a través del hueco del inodoro de los vagones” (65), relata:

La primera vez que subí a un avión -un bimotor primitivo de aquellos que hacían mil kilómetros en tres horas y media- pensé, con muy buen sentido, buen sentido, que por el hueco de la cisterna iba a ver una vida más rica que la de los trenes, que iba a ver lo que ocurría en los patios de las casas, las vacas caminando entre las amapolas, el leopardo de Hemingway petrificado entre las nieves del Kilimanjaro. (65)

Hemingway se inserta de esta manera en el placer de las aventuras primerizas, en los descubrimientos de la vida. El escritor norteamericano y su mundo literario tienen la capacidad de influir en la visión que se tiene del mundo, pero también de modificarlo. Así, en “Regreso a México” Hemingway se introduce en el momento de la llegada, en el fin del viaje, y de la vida misma. En este breve artículo, García Márquez comienza narrando su regreso a México el 2 de julio de 1961, fecha que no “olvidará nunca, aunque no estuviera en un sello de un pasaporte inservible” (363), ya que un amigo le dio la noticia de la muerte de Hemingway al día siguiente. Más adelante nos dice, refiriéndose a la llamada que le trajo tal noticia:

Fue [el escritor Juan García Ponce] quien me llamó por teléfono tan pronto como supo de mi llegada, y me

gritó con su verba florida: “El cabrón de Hemingway se partió la madre de un escopetazo.” Ése fue el momento exacto –y no las seis de la tarde del día anterior– en que llegué de veras a la Ciudad de México, sin saber muy bien por qué, ni cómo, ni hasta cuándo. (365)

Hemingway es capaz por tanto no solo de existir como referente literario, sino de marcar el tiempo mismo en la vida de García Márquez, de modificar los momentos de llegada o de regreso, de alterar un estado psicológico abnegado por la inseguridad y el desconcierto, ante el cual solo queda un dato cierto: la muerte de Hemingway. El suicidio personal se reestructura, en cuanto a la ansiedad de la influencia del escritor colombiano y su periodismo, como sacrificio literario, puesto que la muerte de Hemingway será la única herramienta que elimine, al menos metafóricamente, su referencialidad en la obra periodística de García Márquez.

“Eva está dentro de su gato” (1947): afinidades en la temprana cuentística de García Márquez

Aparte de las menciones al autor norteamericano en la periodística de García Márquez, existe amplia discusión crítica, así como varias desavenencias, sobre la influencia de Hemingway en la obra literaria del autor colombiano. Por un lado, como comentábamos al comienzo de este ensayo, se ha estudiado el cambio estilístico que ocurre entre la publicación de *La hojarasca* (1955) y la de *El coronel no tiene quien le escriba* (1958), así como en la narrativa posterior a esta segunda obra, y generalmente se ha explicado dicho cambio en relación a la influencia de Hemingway. De hecho, Mario Vargas Llosa comenta en *Historia de un Deicidio* que “[c]omo García Márquez le dijo bromeando a Luis Harss, este segundo demonio [Hemingway] le sirvió para contrarrestar al primero [Faulkner]” (150). Esta demonización literaria está ligada a un cambio específico que Vargas Llosa resume de la siguiente forma:

En qué consiste la deuda [...] con Hemingway: en lo que se refiere al asunto, en la decisión de escribir sólo a partir de experiencias personales directas y profundas; en lo relativo al lenguaje, en el ideal de máxima sencillez y sobriedad; en lo que concierne a la técnica, en el uso constante del ‘dato escondido’, la omisión significativa. (151)

Son estos tres aspectos los que forjarán una nueva trayectoria en la narrativa de García Márquez: la experiencia, la sencillez y la omisión (la técnica del ‘iceberg’ de Hemingway). Ahora bien, los dos primeros aspectos no pueden atribuírsele exclusivamente a una influencia de Hemingway, puesto que existe cierto fenómeno subconsciente que opera aquí: su periodismo, y la necesidad de usar la experiencia y la sencillez como base para su lectura. Podemos decir que son ‘rasgos comunes’ de muchos escritores formados en el ámbito de la periodística.

En cuanto a la influencia de la obra de Hemingway en la cuentística de García Márquez, se han establecido diferentes comparaciones entre algunas obras del escritor colombiano y el estadounidense. Por ejemplo, tanto Hayes como Oberhelman anotan los elementos comunes entre “La mujer que llegaba a las seis” y “The Killers”, entre “La siesta del martes” (cuento con el

que comienza *Los Funerales de la Mamá Grande*) y “A Canary for One”, o entre ambos “La prodigiosa tarde de Baltazar” y “La viuda de Montiel” con “A Clean Well-Lighted Place.” En cuanto a la reacción de García Márquez ante estas comparaciones, ya tuvimos ocasión de observarla en “Autocrítica.” A la vista de las referencias periodísticas y de estos acercamientos contrastivos en la cuentística de García Márquez, se puede afirmar que el autor entra en contacto con Hemingway alrededor de 1950, año en que publica tanto “La mujer que llegaba a las seis” como el artículo “Álvaro Cepeda Samudio” comentado anteriormente. Jacques Gilard se aventura a decir que “[a] Hemingway lo leyó García Márquez a más tardar en junio de 1950, como lo demuestra su “Jirafa” del día 21 de ese mes, y es probable que algún tiempo antes, en realidad” (*Entre cachacos I* 64). Adán Hayes, por su parte, establece una correlación entre diferentes posibilidades cronológicas que permitieron el conocimiento de su obra: después de 1955, cuando se encuentra en proceso de escritura de *El coronel no tiene quien le escriba*;¹⁵ 1952, cuando se publicó *El viejo y el mar* en español; o 1950, cuando podría haber leído “ejemplares prestados” del grupo de Barranquilla, admitiendo que “ya en estos primeros meses de 1950 García Márquez empleaba la obra de Hemingway como modelo para la suya” (53-54).

Siguiendo el instinto de Gilard en referencia a la posibilidad de que García Márquez hubiera leído a Hemingway “algún tiempo antes,” y las notas de Hayes sobre 1950, podemos indagar un poco más para descubrir que la fecha de ese contacto puede situarse incluso más tempranamente. Hayes menciona que para García Márquez “uno de [los] cuentos predilectos [de Hemingway], mencionado en varias entrevistas, es ‘Un gato bajo la lluvia’” (55), por lo que no sería del todo extraño que existieran rasgos de este cuento de 1924 en la escritura del autor colombiano. Y ciertamente, podemos observar tales rasgos en un cuento temprano de García Márquez que fue publicado por primera vez en 1947 bajo el título “Eva está dentro de su gato;” es decir, un año antes de que comenzara a trabajar por primera vez como periodista para *El Universal*.¹⁶

El tema central de ambos cuentos—“A Cat in the Rain” y “Eva está dentro de su gato”—es similar: el sentimiento de alienación de una mujer en busca de algo que elimine esa sensación. La solución en ambos casos resulta ser un gato. Además de la temática central similar, y a pesar de las diferencias estilísticas que puedan encontrarse entre ambos—el de Hemingway está narrado en tercera persona con un narrador no omnisciente y con diálogos breves, mientras el de García Márquez está en tercera persona con un narrador omnisciente que se adentra en los pensamientos de la chica, como si ella hablara—, existen muchas similitudes entre ambos cuentos. La principal de ellas es la identificación que se hace entre la mujer y el gato a través del deseo. Una secuencia similar acontece en ambos cuentos: de la alineación femenina por un deseo incumplido se pasa a la búsqueda de un gato y la aparente satisfacción del deseo femenino.

En el cuento de Hemingway, “Cat in the Rain,” la protagonista—una mujer americana que se aloja con su marido en un hotel italiano y que es conocida simplemente como “la Signora”—contempla la lluvia a través de su ventana y observa a un gato en el patio del hotel, el cual “trataba de acurrucarse lo más posible

para no mojarse” [“was trying to make herself so compact that she would not be dripped on”] (167).¹⁷ Aunque decide ir a buscarlo a pesar de la lluvia, cuando llega al sitio el gato ha desaparecido. El deseo inexplicable por el gato queda constatado por ella misma (“No sé por qué lo deseaba tanto” [“I don’t know why I wanted it so much”], 169), aunque el lector pronto comprende que la raíz de ese deseo indescriptible yace en una relación matrimonial que está deteriorada. Su marido, aunque “no había dejado de mirarla desde que ella comenzara a hablar [“he hadn’t looked away from her since she started to speak”] (169), le grita “Oh, cállate y agarra algo para leer” [“Oh, shut up and get something to read”] (170). Es esta alienación dentro de la relación matrimonial la que le impide evolucionar como mujer como mujer por lo que desarrolla la necesidad de poseer al gato como sustituto de ciertos deseos personales: “Quiero un gato. Quiero un gato ahora mismo. Si no puedo dejarme el pelo largo ni divertirme, al menos puedo tener un gato” [“I want a cat. I want a cat now. If I can’t have long hair or any fun, I can have a cat”] (170). Al final del cuento de Hemingway, sin embargo, una criada del hotel llama a la puerta con el gato entre sus manos y le dice a la esposa que “el padrone le pidió que llevara esto para la Signora” [“the padrone asked [her] to bring this for the Signora”] (171). Al final del cuento, la Signora ha podido tener acceso a su objeto de deseo para poder compensar así otros deseos incumplidos.

Por otro lado, “Eva está dentro de su gato” de García Márquez comienza explicando que a Eva “de pronto se le había derrumbado la belleza, que llegó a dolerle físicamente como un tumor o como un cáncer” (35). El abandono deseado de una belleza que le pesa, realizado de forma consciente por la protagonista, se convierte en una obsesión para Eva, la cual, debido al descontento con su propia belleza, se siente “cansada de ser el centro de todas las atenciones, de vivir asediada por los ojos largos de los hombres” (35). Mientras la “Signora” es ignorada por su marido en el cuento de Hemingway, Eva es por el contrario admirada por todos. De la nada, a la totalidad. Ambas, sin embargo, se sienten distanciadas de los hombres que las rodean, alienadas en su soledad o en su multitudinaria admiración, y además enclaustradas en espacios en los que se sienten ajenas.

En la descripción de esas alienaciones, ambos autores prestan mucha atención a la imagen visual como recurso literario, y como base de la creación ficticia. Shelley F. Fishkin afirma que “Lo que continuaba interesando a Hemingway a lo largo de su carrera, tanto la ficcional como la periodística, era la búsqueda por la imagen concreta correcta que evocara una escena específica de forma viva y económica” [“What continued to interest Hemingway throughout his writing career, in fiction as well as journalism, was the search for the precisely correct concrete image that would evoke a specific scene vividly and economically”] (Fishkin 145). De igual forma, al preguntarle Plinio Apuleyo a García Márquez “¿Cuál es, en tu caso, el punto de partida de un libro?”, éste le responde cándidamente “Una imagen visual” (Apuleyo, *El olor de la Guayaba* 45). Esta poderosa imagen visual se nos presenta en ambos cuentos por la relación de la mujer con el espacio físico, cerrado, en donde se sitúan. La poderosa imagen en el cuento de Hemingway, donde la esposa americana permanecía en la ventana mirando hacia afuera, y el sentimiento en Eva de que “Dentro de las cuatro paredes de su habitación, todo le era hostil” (35), son dos muestras de la necesidad de un espacio alternativo. La mujer

enclaustrada, encerrada, necesita de otros espacios para realizarse y donde los deseos ocultos del inconsciente puedan cumplirse.

Eva se refiere durante todo el cuento a un misterioso niño que habían dejado “sonámbulo, debajo de la tierra, en el patio, junto al naranjo,” cinco años antes (38). Las distintas referencias a ese niño, que llega a asociarse con el terror, el miedo a lo desconocido, hacen pensar que se trata (por el uso del verbo en plural, “habían”) de un aborto del que Eva se está arrepintiendo. El deseo de Eva deriva de la imposibilidad de realizarse, por lo tanto, como madre. Al igual que la “Signora”, que no llega a descifrar el por qué de su deseo, tampoco Eva puede resolver la causa de esta necesidad que le supera: “Era un deseo distinto a la sed. Un deseo superior que estaba experimentando por primera vez en su vida. [...] ¿Pero en qué estaba pensando? Tuvo un golpe de sorpresa. Nunca había sentido ‘ese deseo’” (41). En ambas mujeres la expresión de ese deseo confuso, desconocido, se transforma en la búsqueda de un objeto que lo suplante –un gato–, y que creará en mayor o menor medida una “síntesis de mujer y gato” (46), una unión simbólica. En Eva la obsesión le lleva incluso a imaginarse “metida dentro del cuerpo del gato” (46), aunque pronto se da cuenta de la imposibilidad de tal realización. A pesar de ello, y al igual que en la búsqueda frustrada de la Signora, Eva gasta “su energía por toda la casa en busca del gato” y, creyendo que estará en la estufa, solo descubre que “no estaba allí,” y peor aún, que “no estaba en ninguna parte” (47). En ambos casos el gato, fuerza centrífuga simbólica del deseo realizable, se escapa misteriosamente sin que ninguna de las protagonistas sepa dónde o cómo encontrarlo. La única marca que queda de la búsqueda es el rastro de la frustración.

En el final de ambos cuentos encontramos la mayor diferencia narrativa, y es allí donde García Márquez se aleja de Hemingway. En “A Cat in the Rain” los deseos inconclusos de la Signora terminan cumpliéndose con la aparición del gato; en el cuento de García Márquez, sin embargo, el animal no sólo no aparece sino que desaparece totalmente del cuento en el momento en que Eva comienza a preguntarse sobre la posibilidad de reencarnarse en él y comienza a la vez a preguntarse sobre ese misterioso «niño» en un retorno ancestral hacia los orígenes y el pasado: “Sólo entonces comprendió ella que habían pasado ya tres mil años desde el día en que tuvo deseos de comerse la primera naranja” (47).

Ambos cuentos terminan con un final abierto y datos no especificados, dejando una posibilidad de libre interpretación (el famoso ‘dato escondido’ de Hemingway, que García Márquez podría entonces ya conocer hacia 1947). El objetivo es que el lector se pregunte sobre algunos aspectos básicos del cuento: ¿Qué pasará con el matrimonio? ¿Por qué están peleados? ¿Quién es “el niño” al que Eva se refiere? ¿Qué quiere decir esa última frase del cuento de García Márquez? ¿Está reencarnada Eva finalmente en el gato? Incluso el estilo de ambos cuentos es similar, con un narrador en tercera persona, y frases cortas y directas. A pesar de que el cuento de García Márquez es un poco más extenso que el de Hemingway, ya podemos ver un cambio significativo entre su primer cuento, “La tercera resignación” también de 1947, y este otro, puesto que el primero contiene una adjetivación extrema y continuada y frases por lo general más largas. El cambio estilístico que los críticos observan entre *La*

hojarasca –influida por el barroquismo de Faulkner– y *El coronel no tiene quien le escriba* –con un estilo más simple, atribuido a la lectura e influencia de Hemingway– puede trasladarse por tanto a una etapa anterior en la escritura de García Márquez, visible ya en su temprana producción cuentística.¹⁸

Con esta breve comparación y las referencias periodísticas, parece muy posible que García Márquez ya conociera en detalle la obra de Hemingway, al menos su cuentística, alrededor de 1947. De hecho, sabemos que García Márquez pudo haber conocido los cuentos de Hemingway ya desde 1945, cuando Alfonso Fuenmayor publicó en *Revista de América* una traducción de “The Killers,” del que se hizo una reimpresión en la revista *Crónica* en 1950; es decir, la misma revista y en el mismo año en que se publicó su propio cuento “La mujer que llegaba a las seis,” (Sims 79). En cualquier caso, es evidente que los paralelismos con Hemingway se establecen desde el mismo comienzo de su carrera, mucho antes de lo que todos los críticos han llegado a ver en la obra de García Márquez.

A modo de conclusión: En torno a la ansiedad de la influencia entre centros y periferias

Jay Clayton y Eric Rothstein exponen su concepción de la influencia literaria por medio de diferentes reapropiaciones de material que se presenta *a priori* ante el escritor y el papel que juega en esas relaciones de influencia tanto el *contexto*, como la *alusión* y la *tradición*:

ninguna de las cuales es influencia en un sentido restringido sino que son necesarias si ese sentido restringido resulta de utilidad incluso para los propósitos de trazar la originalidad. Un sentido más amplio de la influencia nos permite desplazar nuestra atención desde la transmisión de temáticas o ideas entre autores a la transmutación de material ofrecido a través de la historia. (6)¹⁹

Existe en García Márquez cierto rechazo a la hora de admitir la influencia de Hemingway, un desentendimiento dentro de esa cadena histórica de influencias, motivada por el conflicto edipal del que Bloom habla al referirse a la *ansiedad de la influencia*. Que un autor latinoamericano tome –durante las décadas de 1940 hasta 1950– a otro autor norteamericano como modelo no es algo fortuito; y recordemos que no se trata solamente de Hemingway, sino que también Faulkner fue una de las mayores influencias en la obra de García Márquez. Es dentro de cierta conciencia personal sobre la modernidad y sobre la posicionalidad de los centros y periferias de esa modernidad donde se enmarca la constante referencialidad hacia Hemingway (entre otros autores norteamericanos) en la obra de Gabriel García Márquez. La mirada desde Colombia hacia el norte, a la literatura norteamericana, supone un acercamiento al centro de una modernidad escritural necesario para confirmar el alejamiento de la hegemonía española en las antiguas colonias. Carlos Alonso contempla esta relación entre centros y periferias dentro del nuevo marco internacional que se abre a comienzos del siglo XX:

En este orden internacional, lo económico, lo espacial y el ordenamiento cultural en centro/periferia fue legitimado por una colección ideológica de narrativas y categorías que buscaba naturalizar la jerarquía que

habían creado, a todos los efectos, por la relación económica recientemente establecida. (19)²⁰

El intelectual y letrado latinoamericano, enclavado en la periferia de dicha modernidad, debe legitimizarse a través de su escritura. Esta legitimización, que se efectuaba en el pasado por medio del viaje hacia el centro, se realiza ahora con otras medidas discursivas, ya sea la copia, la cita, la traducción, o simplemente la referencialidad del modelo. Estos mecanismos sirven como elementos destructores de esa operación de exclusión intrínsecamente asociada a la modernidad, y de acercamiento a la colectividad retórica de la metrópoli representativa de la modernidad: “Así, para los escritores hispanoamericanos la autoridad reside en el prestigio de los modelos discursivos de la modernidad a los que invocan y que son reapropiados precisamente para darles status a su propia escritura” (Alonso 21).²¹

Se ha dicho que García Márquez tiene una ‘deuda’ con Hemingway a partir de publicarse *La hojarasca*, y que sus libros posteriores tienen esa marca del autor norteamericano: narrador en tercera persona, poca adjetivación, frases más cortas y simples, etc. Pero si bien esa deuda es relativa en muchos sentidos, lo que también está claro es que, a pesar de sus críticas periodísticas,

García Márquez siempre sintió gran admiración por el autor de *The Old Man and the Sea*. No solamente conoce su obra, tal y como lo demuestra en su primera referencia a Hemingway, sino que admira sus cuentos, conoce y le han impactado sus teorías (del ‘icerberg,’ la imagen del gato doblando una esquina), conoce una famosa entrevista a Hemingway, quizá de memoria, sobre qué significa su trabajo de escritor, e incluso es muy probable que conociera su obra para 1947, antes de lo que los críticos piensan, según hemos podido comprobar con “Eva está dentro de su gato.” Si bien hay muchos estudios centrados en observar la presencia de William Faulkner en la obra de García Márquez, la poca crítica sobre Hemingway necesita en muchos aspectos una revisión urgente. Tal es así que hasta el propio García Márquez, en conversación con Plinio Apuleyo Mendoza, resumía su vida como escritor usando una referencia al cuento de Hemingway “The Short Happy Life of Francis Macomber”:

“Pues bien, ¿sabes una cosa?” – “Yo soy Macomber. Mejor dicho, todos somos Macomber. Todos tenemos que cazar un león. Algunos hemos llegado a hacerlo. Pero temblando” (Apuleyo, *La llama y el hielo* 149-150).

Notas

- 1 El análisis de Sandra J. Clifton es un estudio autopublicado en julio de 2011 que se enfoca primordialmente en los aspectos biográficos comunes y la presencia, en la novelística de García Márquez, de similitudes con la obra ficticia de Hemingway.
- 2 Como ejemplo de esta notoriedad y proyección global de la producción novelística de ambos escritores, el crítico Harold Bloom considera tanto *A Farewell to Arms* como *Cien Años de Soledad*, entre otras obras de ambos autores, como parte central del Canon Occidental en *The Western Canon*.
- 3 En la década de 1960, época en que García Márquez cobra notoriedad a nivel internacional, surgió en Estados Unidos un movimiento llamado *New Journalism* que se presentaba como una gran novedad. Tom Wolfe, su máximo representante, lo definía como “a type of writing that [...] combined the information-gathering methods of journalistic reporting with the narrative techniques of realist in fiction” (Connery xi), y que es propiciado por “a dissatisfaction with traditional theory and practice of repertorial objectivity” (Kallan 106). Sin embargo, muchos son los escritores que han usado desde el siglo XIX la mezcla de periodismo y ficción en sus escritos. De hecho, Karen Roggenkamp (2005) se reapropió del término *New Journalism* para aplicarlo, quizás con más lógica, a una serie de escritores de mediados y finales del siglo XIX, tales como Nellie Bly, Richard Harding Davis, Julian Ralph o Lizzie Borden.
- 4 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (Oxford UP, 1973). Aunque el estudio de Bloom se basa en el género poético, podemos aplicarlo a otros géneros literarios.
- 5 Para un análisis del concepto de “crónica” como género híbrido, véase “Ensaio e Crônica” dentro del tomo VI de la colección *A Literatura do Brasil* (bajo la dirección de Afrânio Coutinho).
- 6 Este consejo lo tomó de una entrevista concedida por Hemingway a George Plimpton en 1958 para *The Paris Review*, donde aquel explica su rutina al escribir: “you read what you have written and, as you always stop when you know what is going to happen next, you go on from there” (Bruccoli 112).
- 7 Aunque existen muchos estudios sobre esta técnica usada por Hemingway, y que consiste en la omisión de datos a la hora de narrar, es especialmente relevante el breve estudio de Kenneth G. Johnston “Hemingway and Freud: The Tip of the Iceberg”, en donde se repite una famosa frase que Hemingway incluyó en *Death in the Afternoon*: “If a writer of prose knows enough about what he is writing about, he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water” (69).
- 8 Las ‘Jirafas’ fueron pequeñas piezas periodísticas, casi cuatrocientas en su totalidad, que publicó el autor bajo el seudónimo de Septimus en las páginas de *El Heraldo* de Barranquilla entre 1950 y 1952. Esta ‘Jirafa’ aparece publicada en *Textos costenos* (362-363).
- 9 “Bajo el signo de Tauro” fue publicado el 20 de mayo de 1954 (*Entre cachacos II* 880-881).

- 10 En “Autocrítica,” García Márquez también comenta el rechazo de su novela *La hojarasca* por parte de la editorial Losada.
- 11 Este artículo se encuentra publicado en el volumen I de *Entre cachacos* (218-220).
- 12 “Hemingway, Premio Nobel” aparece publicado en el volumen II de *Entre cachacos* (927).
- 13 “El Barbero Presidencial,” 16 de marzo de 1950 (*Textos Costeños* 216-217). La anécdota que García Márquez presenta aquí nos recuerda también al similar episodio que Herman Melville narra en su obra *Benito Cereno*.
- 14 Oberhelman afirma que sólo cuatro de los 167 artículos tratan sobre Hemingway. Según sus evaluaciones, el primero de ellos (“Como ánimas en pena”) sólo contiene una nota sin importancia: “the first article [...] only includes Hemingway in a marginal role as the owner of finca Vigía” (Oberhelman 16). De “Mi Hemingway personal” tan solo afirma que se trata de la traducción al español de la crónica publicada en el *New York Times Book Review* “Gabriel García Márquez Meets Ernest Hemingway,” sin comentarlo siquiera (16). En tanto a “El amargo encanto de la máquina de escribir” resume que “[it] draws parallels between writers who use pencils or pens and those who use the typewriter. Hemingway used both, García Márquez affirms” (16). Y por último, Oberhelman comenta que “Hemingway en Cuba” es un texto más breve que el texto de diez páginas que se usó dos años después como prefacio para *Hemingway in Cuba* de Norberto Fuentes (1984), y por lo tanto el crítico deduce analizar el texto expandido y revisado posteriormente en lugar del artículo periodístico original.
- 15 Sobre las circunstancias de publicación de *El coronel no tiene quien le escriba*, ver Gerald Martin (237).
- 16 “Eva está dentro de su gato” se publicó por primera vez en el periódico *El Espectador*, el 24 de octubre de 1947, y un año más tarde en la recopilación de cuentos *Ojos de perro azul*.
- 17 “A Cat in the Rain” se publicó en la recopilación de cuentos de 1924 *in our time*, y al año siguiente en *In Our Time*. Todas las referencias a este cuento provienen de la edición de 1987 de *The Short Stories of Ernest Hemingway*.
- 18 Establecido y analizado el cambio, entre cuentos y entre novelas, es curioso notar que “La tercera resignación” también trata el tema con el cual comienza *La hojarasca*: un muerto y un ataúd. Como si se tratara de un juego de paralelismos como el que estamos intentando abordar.
- 19 “none of which is influence in a narrow sense but all of which are needed if the narrow sense is to be useful even for the purposes of charting originality. An expanded sense of influence allows one to shift one's attention from the transmission of motifs between authors to the transmutation of historically given material” (Clayton y Rothstein 6).
- 20 “In this international order the economic, spatial and cultural arrangement of center/periphery was endowed with legitimacy by a collection of ideological narratives and categories that sought to naturalize the hierarchy that had been created, in effect, by the economic relationship just created” (Alonso 19).
- 21 “Hence, for Spanish American writers authority resides in the prestige of the discursive models of modernity that they invoke and that are appropriated precisely to lend status to their writing” (Alonso 21).

Obras citadas

- Alonso, Carlos. *The Burden of Modernity. The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. New York, NY: Oxford UP, 1998. Print.
- Apuleyo Mendoza, Plinio. *El olor de la Guayaba*. Barcelona: Bruguera, 1982. Print.
- _____. *La llama y el hielo*. Barcelona: Planeta, 1984. Print.
- Benson, John. “Literatura y Periodismo de García Márquez: La Mamá Grande y la Gran Mamá.” *Explicación de Textos Literarios* 15.1 (1986-1987): 21-31. Print.
- Bloom, Harold. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace, 1994. Print.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York, Oxford UP, 1973. Print.
- Bruccoli, Matthew J. Ed. *Conversations with Ernest Hemingway*. Jackson: U P of Mississippi, c1986. Print.
- Clayton, Jay y Eric Rothstein. *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison, Wis.: U of Wisconsin P, 1991. Print.
- Clifton, Sandra J. *Ernest Hemingway and Gabriel García Márquez: Cultural Ascendancy and the Shaping of Literary Figures*. [n.p]: [s.n.], 2011. Print.
- Connery, Thomas B., ed. *A Sourcebook of American Literary Journalism*. New York : Greenwood, 1992. Print.
- Coutinho, Afrânio, ed. *A literatura do Brasil*. Vol VI. Rio de Janeiro, Br.: Editorial Sul América, 1955. Print.
- Dewberry, Elizabeth. “Heminway’s Journalism and the Realist Dilemma.” *The Cambridge Companion to Hemingway*. Ed. Scott Donaldson. Cambridge: Cambridge U P, 1996. 16-35.
- Fishkin, Shelley F. *From Fact to Fiction: Journalism and Imaginative Writing in America*. Baltimore: Johns Hopkins UP, c1985. Print.

- García Márquez, Gabriel. *Cuentos 1947-1992*. Barcelona; Santafé de Bogotá: Norma, 1996. Print.
- _____. *Entre cachacos I. Obra Periodística Vol. 2*. Ed. Jacques Gilard. Barcelona: Bruguera, 1982. Print.
- _____. *Entre cachacos II. Obra Periodística Vol. 3*. Ed. Jacques Gilard. Barcelona: Bruguera, 1982. Print.
- _____. *Notas de prensa 1980-1984*. Madrid: Mondadori, 1991. Print.
- _____. *Textos costeños. Obra Periodística Vol. 1*. Ed. Jacques Gilard. Barcelona: Bruguera, 1982. Print.
- Hars, Luis. *Los nuestros*. 4 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1971. Print.
- Hayes, Aden. "Hemingway y García Márquez." *Violencia y literatura en Colombia*. Jonathan Tittler. Ed. Madrid: Orígenes, 1989. 53-62. Print.
- Hemingway, Ernest. *By-Line: Ernest Hemingway; selected articles and dispatches of four decades*. Ed. William White. New York: Scribner, 1967.
- _____. *The Short Stories of Ernest Hemingway*. New York: Scribner's, 1987. Print.
- Johnston, Kenneth G. "Hemingway and Freud: The Tip of the Iceberg." *The Journal of Narrative Technique* 14.1 (1984): 68-73. Print.
- Kallan, Richard A. "Entrance." *New Journalism*. Ed. Marshall Fishwick. Bowling Green, Ohio: Bowling Green U Popular P, 1975. 106-114. Print.
- Martin, Gerald. *Gabriel García Márquez: A Life*. New York: Alfred A. Knopf, 2009. Print.
- Oberhelman, Hardley D. *The Presence of Hemingway in the Short Fiction of Gabriel García Márquez*. Fredericton, N.B., Canada: York P, 1994. Print.
- Rodríguez Núñez, Víctor. "'La peregrinación de la jirafa.' García Márquez: su periodismo Costeño." *Casa de las Américas* 23.137 (1983): 27-39. Print.
- Roggenkamp, Karen. *Narrating the News. New Journalism and Literary Genre in Late Nineteenth-Century American Newspapers and Fiction*. London: Kent State UP, 2005. Print.
- Sims, Robert L. *El primer García Márquez: Un estudio de su periodismo de 1948 a 1955*. Potomac, Md.: Scripta Humanistica, 1991. Print.
- Vargas Llosa, Mario. *García Márquez. Historia de un Deicidio*. Barcelona: Barral, 1971. Print.