Revista de Estudios Taurinos
N.º 42, Sevilla, 2018, págs. 39-69

ERNEST HEMINGWAY, INNOVADOR DE LA CRÓNICA TAURINA EN FIESTA (1926)

José Campos Cañizares*

Si ha existido un escritor célebre en la historia de la literatura del siglo XX, ese escritor ha sido Ernest Hemingway. En la carrera que emprendió hacia la celebridad, permitió que se confundiera la vida con la literatura. En su caso, ésta se desarrolló a expensas de aquella. Fue un escritor serio que, sin embargo, llegó a estar dominado por los avatares de *una vida legendaria* en la que quedó atrapado. Ernest Hemingway, estableció, situándose él en un primer plano, una estrecha relación entre aquello que vivía y lo que después trasladaba al papel. Lo vivencial y lo real fueron condición *sine qua non* para la ficción en su obra y base de su vocación literaria. En esa vertiente de querer vivir la vida con intensidad máxima y de supeditar sus experiencias a la vocación de escribir, en esa emoción tan *hemingwayana*, España y su cultura y los toros con su ritual religioso, pasaron a ser el eje y el centro de casi todos sus intereses como hombre y escritor.

Miles de aspectos se pueden estudiar en la vida y obra de Ernest Hemingway y, hasta hoy, se ha escrito con profusión sobre infinidad de ellos. La bibliografía sobre él es inmensa, casi

* Universidad Wenzao, Kaohsiung, Taiwán. Miembro de la Tertulia Internacional de Juegos y Ritos Táuricos (T. I. J. R. T.).

inabarcable si pretendiéramos leerla en su totalidad. Un hecho que sorprende porque es un autor contemporáneo que ha vivido en fechas todavía cercanas a nosotros. No obstante entre tanta producción crítica en torno a Hemingway aún existe una faceta en la que se puede decir algo, y en cierto modo nuevo, que consiste en destacar su modo innovador de contar lo que sucede a lo largo de la lidia de un toro. Una manera original de enfocar la crónica taurina en torno a la acción que enfrenta al torero con el toro. Donde la minuciosidad de su prosa consigue detener el tiempo, para elaborar imágenes en movimiento de la lucha técnica de los toreros con la embestida de los astados. Será un concepto de prosa "extático, cinematográfico", con la que Hemingway trasciende los motivos del cronista taurino para reflejar la realidad del toreo desde la autenticidad.

ESPAÑA

Un componente muy claro de la figura de Hemingway fue su amor hacia España, que le mantuvo en el deseo, durante toda su vida, de querer entender nuestra cultura profundamente. Leyéndole, e investigando sobre él, distinguimos que es una característica de su obra que no alberga dudas. Desde nuestro punto de vista Ernest Hemingway conoció y comprendió los secretos más ocultos de la cultura española y del pueblo español. En infinidad de ocasiones expresó que España era el país donde le hubiera gustado haber nacido, el que más quería después del suyo y donde mejor se sentía. Ya, en sus primeros contactos efímeros con España, Algeciras, en 1919, y Vigo, en 1921, el país le atrajo[1]. Pronto volvería a él para ver corridas de toros, en

[1] A Vigo llegó Hemingway con su mujer Hadley Richardson camino de París, el 18 de diciembre, al hacer el barco donde viajaban, el *S. S. Leopoldina*, una escala de unas horas. Parada que aprovechó para recorrer lo poco que pudo en tan poco tiempo de estancia. Del breve recorrido que pudo realizar en el puerto de Vigo, nació el artículo "La pesca del atún en España", publicado en el periódico

Madrid, en la primavera de 1923, para quedar enamorado de un espectáculo que le pareció increíble, porque remitía a la antigüedad clásica y era posible verlo, como un milagro verdadero, a comienzos del siglo XX. Esa devoción a la corrida de toros española la mantuvo hasta 1960, cuando en su último viaje a España asistió a los últimos festejos que pudo presenciar.

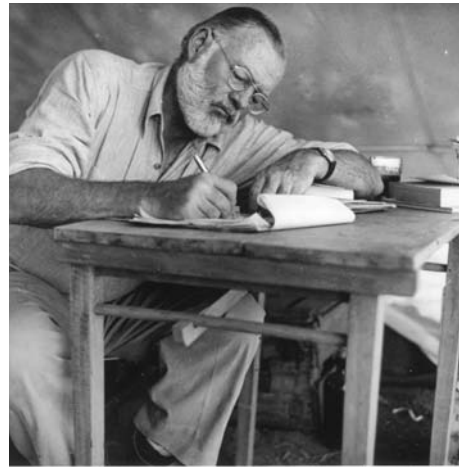

Fig. n.º 3.- *Ernest Hemingway* Licencia Creative Common CC0.

De los viajes estables que Hemingway hizo a España entre 1923 y 1960, se sabe que la visitó en quince años (1923-1927, 1929, 1931, 1933, 1937-1938, 1953-1954, 1956 y 1959-1960).

The Toronto Star Weekly (18-II-1922), para el que trabajaba. En este breve artículo se inicia una relación de amor de Hemingway por España: «Vigo es un pueblo de postal, con calles adoquinadas y casas revocadas en blanco y naranja, situado en un gran puerto de entrada pequeña en el que cabría toda la escuadra británica. Montañas marrones requemadas por el sol se agazapan hasta el mar como dinosaurios viejos y cansados y el color del agua es tan azul como un cromo de la bahía de Nápoles», (Hemingway, 2005: 65-66).

De los cuales en nueve vivió los Sanfermines. Vio toros en todas las estancias en España a excepción del periodo de la Guerra Civil, es decir, en total trece años. Para escribir su primera novela *Fiesta*, asistió, de 1923 a 1926, con pasión a numerosas corridas de toros, no sólo en Pamplona. La composición de *Muerte en la tarde* le ocupó ocho años (1925-1932), en los que llegó a ver más de ciento cincuenta corridas, de manera específica, y puede que más, en total. Es una cifra difícil de establecer, si bien se podría llegar a conocer indagando en sus papeles, pues a Hemingway le gustaba anotar todas las corridas a las que asistía. El número total de festejos taurinos en los que estuvo a lo largo de su vida, entre España y los que pudiera ver en México[2], puede situarse alrededor de cuatrocientos. Dato que no comporta nada en especial, sino que para ser un escritor que no vivía en España, aprovechó bastante bien las estancias que pasó en nuestro país, para ver toros, lo que fue para él una verdadera pasión.

En este apartado que relaciona a Hemingway, su obra, con la cultura española y con el mundo de los toros, han existido diferentes valoraciones. Estas van desde las de aquellos que piensan que no entendió a España, ni sabía de toros -sentencia ésta propia del mundo taurino-, hasta la postura contraria, la de quienes estiman su profunda comprensión de lo español, su ejercicio de neutralidad (*Por quién doblan las campanas*), su entendimiento del hecho taurino según analiza el espectáculo (por ejemplo en *Fiesta*) y cómo capta lo netamente histórico y antropológico (*Muerte en la tarde*). A España le dedicó más obras que a ningún otro país o cultura de las que le interesaron (unamos a las anteriores, *La quinta columna* y *El verano peligroso*; más la presencia de España, también, en diversos *relatos*). Fue un país donde se sentía como en casa, del que aprendió el idioma, y que

[2] En el invierno de 1947, vio torear a *Manolete* en Mérida (México), en tarde en la que el torero de Córdoba tuvo mal lote.

Licencia Creative Common CC0siempre llevó en el pensamiento y en el corazón. De hecho, puede relacionarse su decisión de vivir en Cuba (compró *Finca Vigía* en 1940) por el deseo de estar en contacto con el idioma español, porque le recordaba a España, pues una vez terminada la Guerra Civil española, le iba a ser difícil volver a pisar suelo español.

Existen dos estudios sobre Hemingway donde se demuestra de una manera completa la íntima relación que tuvo con España y cómo consiguió introducirse con hondura en la cultura española. Estos libros son *Hemingway en España*, de Edward F. Stanton, de 1986, y *Hemingway, entre la vida y la muerte*, de José Luis Castillo-Puche, publicado en 1968. Ambos autores desde perspectivas diferentes se adentran en la vinculación de Hemingway con lo español para mostrarnos hasta qué punto sintió lo más recóndito que posee y esconde el espíritu de lo hispánico. Son dos obras mayores. Para Edward F. Stanton, Hemingway encontró en España «la última buena tierra, el último pueblo bueno que quedaba en Europa», sin la influencia aniquiladora de la industrialización del mundo moderno que comenzaba a arrasar a EEUU y a otros muchos países, ni el malestar del turismo, cuyo castigo era evidente en tantos destinos europeos. España para Hemingway era un país puro y secreto, con variedad de culturas y paisajes, con un idioma que «conservaba, mejor que otros idiomas modernos, los ecos primitivos del habla antigua», y una vida social plena, que no existía en ningún otro lugar. Además, según Stanton, Hemingway se dio cuenta que «la llave para acceder a la cultura española era el toreo», un fundamento que le facilitó conocer y comprender España. Desde la perspectiva de este investigador, su obra no se puede entender sin situarnos ante esta inclinación suya hacia nuestra cultura:

> «Pasó un total de casi tres años en la Península. Conocía a españoles de todas clases y todas las regiones, a los artistas y escri-

> tores del pasado y del presente. Conocía el paisaje de la misma manera que había conocido las llanuras de Illinois antes de que se cubrieran de edificios, y los lugares de pesca y caza en el Oeste y en la costa de Florida. Conocía el castellano, los olores, los sonidos, los vinos, la comida, los caminos, pájaros, animales, árboles, cielos y "cómo estaba el tiempo", como él decía: "Amo a España como amo a Idaho, Wyoming y Montana"»[3].

El libro que le dedica José Luis Castillo-Puche, *Hemingway, entre la vida y la muerte*, intenta adentrarse en las razones que llevaron a Hemingway a suicidarse el 2 de julio de 1961, en su casa de Ketchum, en Idaho. José Luis Castillo-Puche trató mucho a Hemingway a partir de 1954 y llegó a intimar con él. Fue el artífice de que se produjera la visita del escritor norteamericano a Pío Baroja en octubre de 1956, poco antes de que muriera el escritor vasco. Cree que a Hemingway le unía a Baroja, no tener *una ideología fija y definida*, ni más ni menos, *ser un liberal*. Piensa, a su vez, que no se le puede comprender sin relacionarlo con España, un país y una cultura que impregnó toda la obra y la persona del escritor estadounidense. Veía en él a un coloso con pies de barro, a un hombre que daba la sensación externa de dominio y seguridad cuando en realidad era un gran tímido y poseía, en muchas facetas, inseguridades vitales, que se manifestaban en declives del ánimo y depresiones. Era un hombre generoso y afable, poco convencional y de una vitalidad irresistible.

La mítica

José Luis Castillo-Puche opina que Hemingway intuyó que en la corrida de toros se encontraba un «residuo de rito pagano y sacro» donde el torero, "un oficiante" y "depositario del rito

[3] (Stanton, 1986: 18) Las frases entre comillas contenidas en el párrafo anterior, véanse en págs. 17, 238 y 248.

sacro", «se arroga el atributo de la divinidad de dar la muerte[4], dando entonces el matador la sensación de inmortalidad»[5], y que

[4] La frase, base del razonamiento de José Luis Castillo-Puche, surge de lo que Hemingway escribe sobre la suerte suprema en *Muerte en la tarde*, en su capítulo 19. Un concepto que asumió nada más tomar contacto con la corrida de toros. El autor estadounidense manifiesta que la suerte de matar es la más bella de la lidia y contiene un aspecto técnico y otro espiritual. Es decir, el torero debe saber matar al toro, pero además tiene que creer en ello, lo cual comporta un elemento de creencia, de fe en lo que hace cuando oficia. De este modo, para que la suerte de matar se realice con autenticidad, *al verdadero gran matador*, (nos dice) «tiene que gustarle matar (pues) si no cree que matar es la cosa mejor que puede hacerse, si no es consciente de la dignidad de este acto y no encuentra en él su propia recompensa, será incapaz de la abnegación necesaria para la verdadera suerte de matar. El verdadero gran matador tiene que tener un sentido del honor y un deseo de gloria que sobrepase con mucho el del torero ordinario. En otras palabras: tiene que ser un hombre sencillo. Debe sentir placer matando (aparte de poner en juego su vida haciendo bien la suerte con muleta y espada -por lo cual *sentirá orgullo por el simple hecho de ser hombre*-) debe saborear una satisfacción espiritual en el momento de matar. (Para:) Matar con limpieza (y que) proporcione placer estético y orgullo (desde) la verdadera alegría de matar. (…). Es el orgullo el que hace la corrida de toros y es la verdadera alegría de matar la que hace al gran matador». (2011: 273-274). La interpretación de José Luis Castillo-Puche, puede leerse en (1968: 103) Libro que se tradujo al inglés, y según el autor, contó para que en EEUU e Inglaterra se valorara la importancia de España en la vida y en la obra de Hemingway, véase en su artículo, (1984: 3).

[5] Para Hemingway, el torero cuando alcanza la gran faena o la faena completa, lo cual ocurre en muy pocas ocasiones, es algo que nadie puede olvidar; entonces, tal faena «hace salir al espada de sí mismo (y) lo hace sentirse inmortal mientras la está ejecutando. (Es una) faena que lo hace caer en un éxtasis, aunque momentáneo, tan profundo como un éxtasis religioso, un éxtasis que arrastra al mismo tiempo al gentío que hay en la plaza y va creciendo en emoción, y se lleva consigo al torero, y es como si el diestro, por medio del toro, pudiera obrar sobre la masa y recibir a la vez la réplica que le envía. Es un éxtasis creciente de desdén ritual y apasionado hacia la muerte, un éxtasis, que al terminar con la muerte del toro, que lo ha hecho posible, deja al espectador tan vacío, cambiado y triste como cualquier otra gran emoción». Este concepto de cómo siente el torero que alcanza la inmortalidad, lo cierra Hemingway, también, en *Muerte en la tarde*, con las siguientes palabras, ahora relacionadas con una interpretación global de la corrida de toros: «La esencia, la seducción emotiva de la corrida estriba en el sentimiento

cuando uno mira al oficiante este sentimiento se hace propio, y si vemos morir (al torero), no seremos nosotros quienes muramos, si no que «sería más bien como la muerte de los dioses» (Hemingway, 2011: 252-253) trasladada a cada espectador[6], conforme lo considera Castillo-Puche, que de manera total reinterpreta así el pensamiento táurico hemingwayano:

> «Para Hemingway, el torero [En *El verano peligroso*, personificado en Antonio Ordóñez] es el: que toreando concedía, transmitía, administraba, repartía, impartía la muerte a todos los presentes, porque de su posible muerte participan todos, como de la bendición que imparte el sacerdote en nombre de Dios participa hasta el último fiel, comenzando por el Ministro del altar

---

de *inmortalidad* que el torero experimenta en medio de una gran faena y que comunica a los espectadores. El torero lleva a cabo frente a nuestros ojos una obra de arte, juega con la muerte, se acerca cada vez más a ella, más cerca, más cerca todavía, a una muerte cuya presencia se sabe que está en los cuernos, porque se han visto los cuerpos de los caballos cubiertos de mantas en la arena para probarlo. El torero os comunica su sentimiento de *inmortalidad* y, cuando lo miráis, ese sentimiento tiene que ser vuestro; *y cuando ese sentimiento es algo común a todos, lo corrobora con la espada*». (2011: 246 y 252). [Aquí, observamos algo fundamental, como es el hecho de que Hemingway compuso *Fiesta* y vio muchos toros, cuando todavía no había peto en los caballos]. A su vez, véase (Castillo-Puche, 1968: 103)

[6] Así, explica José Luis Castillo-Puche, esa cita de Hemingway sobre la posible muerte del torero, que puede sucederle al ser un sacerdote que imparte la muerte, en una ceremonia que puede incluir la suya propia: «Fijémonos que no dice; *sería la muerte de un dios*, sino la *muerte de los dioses*, porque todos los espectadores participan de esa muerte, uno por uno. Es decir, de la muerte *impartida* por el oficiante torero. Y por eso la palabra impartir (*to impart* en su original) respondía exactamente a su necesidad de interpretación» de la comunión existente, en la corrida y en la suerte de matar, entre oficiante y fieles; véase en (1968: 103-104). [Lo que escribió exactamente Hemingway fue: «Even if yo saw him killed it would not be you who would be killed, it would be more like the death of the gods», (1994: 188). (El término impartir, es un término que aparece en *El verano peligroso*, y le sirve a Castillo-Puche para realizar su interpretación sobre el torero como oficiante, en Hemingway).

> que hace la invocación (…) El sacerdote no se bendice a sí mismo sino que reparte e imparte la bendición que tiene en depósito de manera carismática y ministerial. Al impartir la bendición da de lo que tiene como de un depósito sagrado (…) El torero no sólo va a la muerte sino que viene de la muerte y él es quien la da. Y al acercarse a su misterio, a la muerte, la muerte que puede recibir y a veces recibe, no es sólo la propia, la suya y la que estaba destinada a sí mismo, sino que se trata de una muerte que pertenece proporcionalmente a todos los que estando en la plaza tienen disposición y capacidad para recibirla» (Castillo Puche, 1968: 103).

Deduce José Luis Castillo-Puche que Hemingway adivinó que en la corrida de toros se produce una *transmisión del poder del toro en el momento de la muerte* hacia el matador. Entendió que en la corrida el torero celebra un rito en un altar –la arena– y ante unos fieles –el público– que participan «activamente, y no sólo física sino espiritualmente también, de esa muerte compartida y concelebrada» (*Ibidem*: 104). Cabe señalar que, además, con sus razonamientos, situó al toreo en el paso o tránsito que va de ser rito religioso a juego que emprende el torero con el toro. Una valiosa apreciación que llegaría a popularizar, más adelante, en la investigación histórica Ángel Álvarez de Miranda, en su obra *Ritos y juegos del toro* (1962)[7]. Con tal estimación nos encontramos instalados en el ritual y en la mitología, en lo religioso y en lo simbólico, en algo anterior a la civilización y que nos acerca a la inmortalidad. Nos hallamos penetrados de secretos y tesoros, emplazados ante la trascendental apuesta que la tauromaquia española dirige a la cultura universal. Para Hemingway no había justificación para que los escritores españoles no explotaran artísticamente el tema de las corridas de

[7] *Ibídem.* Una sugerencia que aporta José Luis Castillo-Puche acercándose a la obra de Ángel Álvarez Miranda y la tauromaquia de Hemingway.

toros[8], no comprendía que la crítica no fuera capaz de saber contar –ni escribir sobre– las lidias y las faenas con mayor hondura, dado el potencial mítico y simbólico existente.

La escritura

A la hora de poder reproducir cómo se toreaba en la época que Hemingway escribió *Fiesta*[9] (1925-1926), tendríamos que acudir a las tauromaquias que se publicaron en torno a esas fechas, pues en las críticas propiamente taurinas no existía una descripción detallada de los pases, sino una relación, normalmente numérica, de los mismos. Echar mano de las tauromaquias fue un ejercicio que ya tuve que realizar cuando desde la Real Maestranza de Caballería de Sevilla y la Fundación de Estudios Taurinos me encargaron el estudio *La tauromaquia de la época de Joselito*, dentro de una obra que contenía diversos

[8] En torno a la época en la que Hemingway llegó a España, se produjeron dos hitos importantes que afectaron a la difusión y al modo de enfocarse los valores históricos de las corridas de toros. Nos referimos a la exposición celebrada en Madrid, en el Palacio de la Biblioteca y Museos, en 1918, sobre *El arte de la tauromaquia*. Y a la publicación en 1927, en Madrid, de la obra *Las Fiestas de toros. Un bosquejo histórico*, del Marqués de San Juan de Piedras Albas. El estudio de la tauromaquia ganaba en rigor y en fundamentos. Una posible influencia intelectual sobre Hemingway o que le llegara el eco de ambos sucesos, es muy remota. El escritor norteamericano no fue ni intelectual ni erudito. Nos parece interesante situar ambas noticias en su tiempo, e incluso citar un artículo sobre la relación entre toros y Creta, publicado en *Abc*, el 4 de mayo de 1926, cuando Hemingway terminaba su novela *Fiesta*: "Arqueología y tauromaquia", de Enrique Gómez Carrillo.

[9] Al margen de lo meramente taurino no entraremos en un análisis de *Fiesta* (título que aparece en un borrador de la obra). La novela tiene enorme trascendencia dentro de la literatura del siglo XX (representa a la *Generación perdida*, etc). Quedémonos como apunte con lo que Stewart Sanderson manifiesta: «La novela (cuyo título –*The Sun Also Rises*– alude a la trágica brevedad de la vida humana en la tierra) también trata de la vanidad y de la mortificación del espíritu, de lo torcido que no puede enderezarse y de la busca de la sabiduría en un medio de aflicción y de desgracia» (1972: 67).

estudios, titulada *José Gómez Ortega, Joselito. El toreo mismo*[10]. De ese modo, en aquel momento, leí e interpreté lo que exponían cuatro autores taurinos que con vocación tratadística compusieron sus respectivas tauromaquias, valiosas y cualificadas. Lo hice para conocer la técnica exacta del toreo y su concepto, finalizada la segunda década del siglo XX. No todas fueron escritas en ese preciso momento apuntado, pero ellas sirven y conducen a la enmarcación de las tendencias artísticas del toreo que se hacía en el período de la publicación de *The Sun Also Rises*. La relación de autores y títulos fue la siguiente: Amós Salvador, *Teoría del toreo* (1908), Tomás Orts Ramos, *El arte de ver toros* (c. 1920), Federico M. Alcázar, *Tauromaquia moderna* (1936) y Gregorio Corrochano, *¿Qué es torear? Introducción a las tauromaquias de Joselito y de Domingo Ortega* (1953)[11].

Al leer la novela *Fiesta*, y al llegar a las faenas que analiza Hemingway en torno a las tres corridas que elige, de las cinco que pudo ver en los Sanfermines de 1925[12], y que le facilitan el marco para exponer su *propia tauromaquia*[13], apreciamos que lo que cuenta Hemingway tiene movimiento. Además, como todo

[10] Libro publicado en la colección Tauromaquias, de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, editado conjuntamente con la Universidad de Sevilla y la Fundación de Estudios Taurinos, *José Gómez Ortega, Joselito. El toreo mismo*, Jacobo Cortines y Alberto G. Troyano (Eds.), Sevilla, 2012. Mi trabajo "La tauromaquia de la época de *Joselito*", en págs. 205-260. Para la imposibilidad de reconstruir el toreo, en su apartado técnico o desarrollo de las acciones, a partir de las crónicas taurinas (años veinte), véase en las pp. 215-218.

[11] A las tauromaquias de Alcázar y Corrochano las preside un carácter retroactivo.

[12] Para un seguimiento preciso de las corridas que vio Hemingway en Pamplona, debe consultarse la obra (Iribarren, 1984).

[13] Así es, pienso que Ernest Hemingway fijó su propia tauromaquia, en sus tres tercios, a través de las tres corridas que refleja en *Fiesta*. Una temática que, en parte, se refleja en el presente estudio. No olvidemos que en 1925 ya se puso a trabajar en *Muerte en la tarde*.

lo que se lee de Hemingway contiene *virginidad narrativa*[14], viene a ser una continua sorpresa, porque suena a nuevo, a fresco, a recién escrito. Nos hallamos en la primera fase de su escritura, la que definió su estilo, que alcanza hasta la publicación de *Adiós a las armas* (1929). Una etapa que se abrió en agosto de 1923 con la publicación de *Tres relatos y diez poemas*, en la que irrumpe un nuevo estilo, con frases cortas, ausente de retórica, que podría sintetizarse en *estilo nítido y escueto*, que caracterizó, aun con cambios, el resto de su obra[15]. Destacarían las frases coordinadas y la exactitud en la elección de las palabras. Aparte de los vivenciales diálogos surgidos del habla cotidiana. John Brown habla de «lenguaje musculoso, concreto y de una engañosa simplicidad que sacrificaba todos los adornos en pro de la arquitectura de la frase» (Brown, 1973: 24). Brown al hablar del éxito fulgurante de *Fiesta*, valora que en ello ayudó *el lenguaje trivial* (esa aparente sencillez) que utilizó Hemingway, aparte del posible remolino social que pudo aportar que se percibiese en él «un suceso de escándalo a causa de todo el tiempo que se pasaba (en la historia) bebiendo y haciendo el amor (alusión)» (*Ibidem*: 25). Para situarnos ante *Fiesta* y la escritura de Hemingway nos valen las siguientes palabras de Jean-Louis Curtis: «La escritura de Hemingway, se caracteriza, esencialmente, por la economía de medios: dice lo que es, lo

[14] Con esas palabras nombra José Luis Castillo-Puche la sensación que produce la prosa de Ernest Hemingway. Una definición muy apropiada. Viene a ser una perfecta deducción de su escritura. Véase en (1968: 167).

[15] Si completamos las etapas en las que se podría dividir su escritura, hablaríamos de una segunda etapa (hasta 1942) donde su prosa se va alargando en las frases, aparecen las oraciones subordinadas, párrafos más amplios y mayor adjetivación. Exhibe mayor expresividad, diríamos. La última fase de su escritura arrancaría en 1950, y tendría como logro *El viejo y el mar* (1952), con una prosa comprimida, subjetiva, de gran eficacia rítmica.

más sencillamente posible, pero también con la mayor precisión posible y con precisión concreta. Un estilo ideal para describir acciones» (Curtis, 1973: 97). Es decir, un lenguaje que se prestaba a describir el toreo. Algo que interesa para lo que queremos explicar.

Su estilo ayudó a la elaboración de la acción taurina, para lo que también utilizó esa *teoría del iceberg*, tan suya, que justifica que el escritor no debe decir todo en una historia, sino más

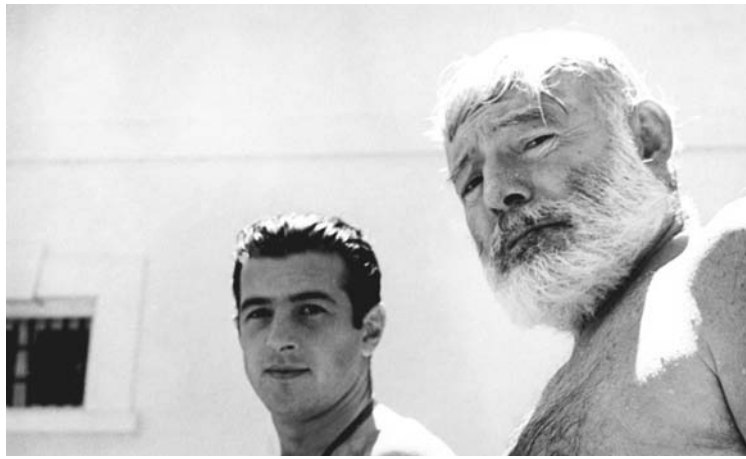

Fig. n.º 4.- *Ernest Hemingway con Antonio Ordoñez*. Wikimedia Commons, depósito de contenido libre.

bien tiene que omitir situaciones a conciencia para que el lector las intuya y se identifique con la narración. A Hemingway le gustaba presentar, a la hora de narrar, una sucesión de imágenes, donde en cada una de ellas se abre un pequeño instante (breve momento) para que el lector sin interrupción, de manera cinematográfica, las recree en su mente completando cada escena

–escenas que tienen peso en el relato– según se van sucediendo[16]. Esas escenas están escritas en lo esencial con omisión de hechos significativos de la acción para que éstos, de manera visual sincronizada, aparezcan más tarde en la imaginación del lector. A ello suma que cuenta la acción, cada acción, como un notario. Los hechos se suceden inevitablemente y así se logra la sensación de verdad, de autenticidad, un aspecto esencial en la escritura hemingwayana. La intensidad vital, la pasión para encontrar la excelencia, la exaltación de lo humano, la moral antigua sin juicios y la objetividad de quien lo cuenta, se ponen al servicio, en su obra, según George Bataille, para lo único que le interesa: *decir la verdad*[17].

La crónica

En *Muerte en la tarde*, al inicio del libro, Hemingway deja constancia que un poco antes de aficionarse a los toros, hacia 1922, una de sus preocupaciones como escritor «estribaba en trasladar al papel la realidad de los hechos, los verdaderos sucesos que suscitaron la emoción experimentada». A la hora de escribir para un periódico la inminencia de la actualidad salvaba esa dificultad de que el lector recibiera la sensa-

[16] Carlos Baker, (1974: 65-80) alude al "sentido de la escena", de Hemingway como una de las características significativas de su escritura. También, explica cómo desarrolló desde 1922 "la disciplina de la doble percepción", en la que aplicaba un método de visión profunda que le permitía reproducir lo que *ocurría en la acción*. Carlos Baker, lo expuso, con anterioridad en el ensayo: "Place, Fact, and Scene in *The Sun Also* Rises", (1962: 11-17) . La capacidad de reproducir las acciones reales en la escritura y las emociones, su preocupación y logro, por parte del escritor estadounidense, las estudia, a su vez, Sheridan Baker, 1967: 74-84).

[17] (Bataille, 1973: 200). Destacamos un juicio de G. Bataille, que realiza en este artículo: «La pasión de la verdad que da su valor a la obra de Hemingway tiene por fin la literatura. Es por eso que la verdad de que se trata es limitada. Es la verdad de la literatura».

ción de veracidad. Pero si se trataba de dejar constancia de ello en el tiempo, escribir algo que fuera válido, que cobrara vida siempre, entonces, ese saber captar «la sucesión de movimientos y de hechos que han producido la emoción» se situaba todavía, en ese instante, fuera de su alcance. En esa tesitura ir a ver corridas de toros en directo «donde se podía ver la vida y la muerte –esto es la muerte violenta–», estaba convencido que le iba a servir a la hora de reflejar mejor la realidad en la escritura. Por eso quiso ir a España: «fui a España para ver los toros y para tratar de escribir sobre ellos por mi cuenta» (Hemingway, 2011: 26 y 27). Así pues, para Hemingway era importante saber reflejar la realidad, la sucesión de movimientos y hechos que han producido la emoción, y en los toros encontró una referencia única porque su temática giraba alrededor de la vida y la muerte.

A Hemingway, por lo tanto, le interesaban «las secuencias exactas de movimientos en el toreo», si empleamos la explicación que realiza Edward F. Stanton en *Hemingway en España*, sobre su escritura taurina. Sus dotes de observación eran excelentes porque las había entrenado en su afición a la caza y la pesca, en su Michigan natal. Desde joven tuvo vivencias que le inspiraron la redacción de sucesos que contenían acción, en la pesca, en la caza, en el boxeo y en el amor. La experiencia de escribir, técnicamente, sobre lo que acontecía en una faena taurina comenzó en un reportaje para *Star Weekly*, de Toronto, *Las fiestas de julio en Pamplona*, publicado el 27 de octubre de 1923, donde, en opinión de Stanton, se introduce plenamente con temple, con lentitud y con lenguaje afinado, en «el tipo de acción que quería expresar» él, en las escenas taurinas. Y, en esta ocasión, fue sobre «el manejo del capote por Algabeño» en una de las corridas de los Sanfermines (13 de julio) de aquél año. Así, lo leemos en la obra referida de Stanton que estamos utilizando:

> «El toro se revolvió como un gato y embistió a El Algabeño y Algabeño lo recibió con el capote. Una, dos, tres veces hizo el perfecto, alado, lento revoloteo con el capote, perfectamente, con gracia, elegante, clavado en sus talones, desconcertando al toro» (Stanton, 1986: 65 y 67).

Para Stanton, en Hemingway «el ritmo de la acción» es imitado por un lenguaje que, a su vez, es capaz de transmitir «el ritmo de los movimientos de torero y animal en el ruedo». Un logro, una técnica, que también se aprecia en una de las viñetas taurinas que introdujo en *En nuestro tiempo*, su segunda obra publicada en 1924, cuando intenta reproducir el toreo de Nicanor Villalta. A continuación, facilitamos el episodio según aparece en el libro de Stanton, con traducción de Joaquín González Muela. Entre paréntesis situamos algunos términos empleados en la traducción de Damián Alou (Hemingway, 2015: 223):

> «Si lo que ocurría estaba ahí abajo, delante de tus ojos, muy cerca, podrías ver a Villalta *gritarle* al toro y maldecirle, y cuando el toro (embestía) se inclinó hacia atrás, firme como un roble cuando el viento lo golpea, (las piernas bien juntas), la muleta (arrastrando) y la espada siguiendo (la) curva. Después maldijo al toro, (agitó) la muleta (delante de él) y se inclinó hacia atrás al embestir el toro, (los pies firmes), la muleta (describiendo) una curva y con cada pase la multitud rugía.
>
> Cuando se preparaba para la estocada fue también como un vendaval. El toro lo miró directamente, odiándolo. Sacó la espada (con un solo movimiento) de los pliegues de la muleta a la vez que miraba (apuntaba) y llamaba ¡Toro! ¡Toro! y la bestia arrancó y Villalta arrancó y por un momento los dos se hicieron uno. Villalta se hizo uno con el toro y todo estaba acabando. Villalta (erguido) y (la empuñadura) del estoque (asomando) como si nada entre las espaldas del toro. Villalta, una mano en alto saludando a la multitud y el toro (se desan-

> graba), mirando directamente a Villalta, desplomándose» (Stanton, 1986: 66-67).

En la explicación de Stanton, *la prosa rítmica* de Hemingway se desarrolló «de la mano con el toreo, un arte eminentemente rítmico, como la música y el baile. (Porque) casi todo en la corrida es ritmo» (*Ibidem*: 67). En esa coyuntura el escritor estadounidense asimilará el temple del torero, la tranquilidad, la suavidad con la que debe mover los engaños y cómo el lidiador le coge la velocidad al toro. Una concepción técnica y armoniosa que encontramos en este pasaje de *Muerte en la tarde*: «es el hombre quien debe forzar al toro a embestir como el torero le place, haciéndole describir más bien curvas que líneas rectas; es él quien debe fijar su dirección, y no aprovecharse simplemente de las embestidas del toro cuando pasa cerca de él para hacerle filigranas». Observamos que Hemingway entiende el toreo y quiere fijar en su escritura su *tempo*, su esencialidad, su acompasamiento, que está unido al rigor de la lidia:

> «Los españoles dicen: 'Torear es parar, templar y mandar'; es decir, que en la verdadera corrida el matador tiene que permanecer tranquilo, tiene que regular la velocidad del toro con el movimiento de las muñecas y de los brazos que sostienen la tela, y dominar y dirigir la lidia. Cualquier otra manera de (torear) o de dar pases esculturales en el trayecto natural del toro, por brillantes que resulten, están fuera de la verdadera lidia, porque entonces es el animal el que manda, y no el torero» (Hemingway, 2011: 186).

El escritor norteamericano diseccionó en su escritura taurina, opina Stanton, además del temple del toreo y los pases individuales, la visión de conjunto y la ligazón en series (1986: 67), como cuando describió el toreo de capote de Pepe *Algabeño*. Algo que reflejó, más adelante, en *Fiesta*, cuando recreó los pases ligados de la última faena descrita de Pedro Romero, mediante una

prosa que Stanton denomina como *extática*, que en la traducción de la novela al español de Miguel Martínez-Lage, suena así:

> «Ligó todos los pases, los completó todos, todos ejecutados con lentitud, templados, medidos (…) No hubo la menor brusquedad. Con cada pase, en el momento de alcanzar su culminación se quedaba uno con un ansia repentina por dentro. El público deseaba que no terminase nunca» (Hemingway, 2002: 240)
>
> [«*All the passes he linked up, all completed, all slow, templed and smooth (…) There was no brusqueness. And each pass as it reached the summit gave you a sudden ache inside. The crowd did not want it ever to be finished*» (*Ibidem*, 2014: 175)].

Para Edward F. Stanton: Hemingway halló en el toreo el modelo para alcanzar su "prosa extática", un nuevo estilo para las secuencias con acción, que se anudaba a la economía de medios[18], que brotaba fusionado al contenido del toreo, por el éxtasis que produce la gran faena al ser vista y sentida, por su religiosidad y su mística, su intensidad y su emoción, y por la exaltación del momento, su fugacidad y su detención en un presente perpetuo. Es decir, la prosa que él buscaba, la que contenía movimiento, emoción, permanencia y autenticidad. Dinamismo y humedad, "un fluir de la mentalidad inconsciente" y un ritmo lento que convertirá la experiencia de lo visto, en una comunión entre escritor y lector:

> «Igual que el torero y el gentío estaban unidos por una emoción común, el creador de la prosa extática y el lector que la leía estaban unidos por un sentimiento de liberación, purificación y catarsis. Por eso Hemingway se sentía vacío después de unas

[18] Stanton quiere apuntar que en Hemingway hay dos estilos, el de todos conocido, el escueto, el conciso; y el de la prosa extática alcanzado mediante su observación y reproducción escrita del toreo. Una prosa extática que aplicó a la pesca, al esquí, a la caza y al amor. Surgido del éxtasis de la corrida. De la vieja y tradicional tragedia. Del ritmo del toreo.

> cuantas horas de trabajo, y nosotros podemos sentir algo semejante al leer sus mejores escritos».

Un éxtasis en el que podían participar "torero o espectador, escritor o lector". Ernest Hemingway, añade Stanton:

> «Era un escritor muy visual: (para él) había que vivir bien con los ojos. Pero sobre todo era un artista del tiempo, que creó un estilo original con el ritmo y la sutil música de las palabras. Un escritor religioso que se sentía cercano a los dioses griegos, que le atraía el misterio. Que en el rito antiguo y atávico de la tauromaquia encontró un arte que podía servir de modelo a su oficio de escribir, una experiencia de éxtasis que había logrado sobrevivir milagrosamente en el siglo de la razón, la ciencia y la tecnología, y que tenía sus raíces en la Península Ibérica. El toreo y su prosa extática fueron las primeras 'cosas secretas' que Hemingway descubrió en España (uno de los secretos de España)» (1986: 70, 77 y 78).

Fiesta

En *Fiesta*, se da, por lo tanto, una innovación a la hora de contar el hecho taurino, la acción taurina, los lances y la faena. Una innovación, que es cierto, como hemos apreciado, también, aparece en otros escritos suyos algo anteriores en el tiempo. En *Fiesta* se habla de tres corridas de toros, vistas por el autor en los Sanfermines de 1925. La primera de ellas, la del 7 de julio: toros de Francisco Villar, para Antonio Márquez, Martín Agüero y Cayetano Ordóñez *Niño de la Palma* (Pedro Romero en la novela[19]). En ella Jake Barnes (alter ego de Hemingway en la obra)

[19] Josephs Allen estudia el nombre elegido por Hemingway para el torero de *Fiesta*. En primera instancia se iba a llamar Antonio Guerra, como referencia a *Guerrita*; más adelante, iba a aparecer el nombre auténtico de Cayetano Ordóñez. Finalmente, eligió Pedro Romero, con verdadero acierto, pues este torero legendario reúne las cualidades míticas y de pureza del arte taurino. Véase en el artículo (Allen, 2014: 129-160).

se queda prendado del toreo de Pedro Romero «Era un torero auténtico, y hacía mucho tiempo que no se veía uno así» (Hemingway, 2002: 186) [«*This was a real one. There had not been a real one for a long time*» (*Ibidem*, 2014: 131)]. A Hemingway le servirá su experiencia como espectador taurino de aquella época para elaborar el toreo y la ficción en *Fiesta*. Hay una base real y un conocimiento acumulado. Es decir, en 1925 vio a *Niño de la Palma* muy bien en diferentes plazas de toros, entre ellas la de Madrid en la corrida de la prensa[20]. En la corrida mencionada de Pamplona es posible que Cayetano Ordóñez sólo estuviera en un tono aceptable[21].

---

[20] En la enciclopedia *Los Toros*, de José María Cossío [versión en dos volúmenes] [t. II], de Cayetano Ordóñez, *Niño de la Palma* (1904-1961), de su actuación en la corrida de la Asociación de la Prensa, en Madrid, el 16 de julio, de 1925, donde confirmó la alternativa (toreó con Luis Freg, Nicanor Villalta y el *Litri*, ante toros de Vicente Martínez y Esteban Hernández), festejo que vio Hemingway [Cayetano le entregó a Hadley, para que lo guardara durante la corrida, su capote de paseo - (Iribarren, 1984: 70)]; de esa tarde, como apuntábamos, tenemos la siguiente referencia: «El triunfo de *Niño de la Palma* toreó con capa y muleta insuperablemente, y le fue concedida la oreja del toro por unánime solicitud. El lidiar de Cayetano era, sobre todo, un prodigio de fresca espontaneidad, de naturalidad del mejor gusto, que realzaban la juventud y la graciosa figura del torero». Al hacer balance de su toreo el *Cossío* añade: «Merece subrayarse aquella su intuición maravillosa en el ruedo que le hizo ser uno de los mejores directores de lidia que ha conocido esta época, tan descuidada en este aspecto de las corridas. Después de esto una naturalidad o, mejor dicho, una espontaneidad en las maneras de su arte, que le daba lugar privilegiado entre los retorcimientos y afectaciones de otros diestros. Con la capa su repertorio era variadísimo, y esas cualidades ocupaban el primer plano. Lo mismo puede decirse de su muleta», en (Cossío, 1997, 631-632).

[21] Véase en la crónica de esa corrida, sin firma, que se publicó en *Abc*, el día siguiente, 8 de julio de 1925, en pág. 29. Hemingway comenta en *El verano peligroso* [que de Cayetano Ordóñez escribió en *Fiesta*]: «hice de él un retrato y una descripción de su modo de torear (…) Todo lo que en ese libro se narra acerca de la corrida es exactamente lo que sucedió. El resto, lo que ocurre fuera de la plaza, es pura invención. Cayetano lo sabía y nunca se quejó de la obra», en (2011: 31).

La segunda corrida que nos encontramos en *Fiesta*, fue la del día 11 de julio, con toros de Gamero Cívico: Juan Belmonte, Marcial Lalanda y *Niño de la Palma*[22]. De esta corrida, en *Fiesta*, sólo se habla de Pedro Romero. La presencia de Juan Belmonte, el autor se la reserva para hablar de él en la tercera corrida de la novela y última. En realidad, la del día 12 de julio. En la descripción de la segunda corrida asistimos a la prefiguración del temple de Pedro Romero, con el capote y con la muleta, en *prosa extática*:

> «Le hice fijarse (a Brett) en cómo alejaba Romero al toro del caballo derribado a punta de capote, cómo lo retenía y lo hacía virar en la otra dirección, con lisura y suavidad, sin agotar al toro. Notó que Romero evitaba toda brusquedad de movimientos y que reservaba sus toros para el final, para el momento que deseaba, sin fatigarlos en exceso, no dejándolos sin resuello, sino suavemente trabajados y debilitados. Entendió la enorme proximidad con que Romero se trabajaba a sus toros (…). Romero no hacía una sola contorsión; siempre estaba recto, puro, natural, en línea con el toro. Los otros se retorcían como sacacorchos, levantando los codos, arrimándose al flanco del toro una vez habían pasado de largo las astas, para producir una falsa sensación de peligro. (…) El toreo de Romero producía auténtica emoción, porque mantenía una absoluta pureza de movimientos, siempre seguro, inamovible, tranquilo al dejar pasar de largo la cornamenta del toro en cada pase. (…) Romero toreaba a la antigua, con una pureza de líneas lograda mediante la máxima exposición al toro, al tiempo que lo dominaba haciéndole comprender que era inalcanzable mientras se preparaba para entrar a matar[23]».

---

[22] En esta corrida no estaba anunciado *Niño de la Palma*. Entró en ella, «en sustitución del *Algabeño*, que el día anterior, toreando en Madrid, se había lesionado la muñeca», (Iribarren, 1984: 58).

[23] (Hemingway, 2002: 189-190). La crónica de *Abc* de esta corrida se publicó el 12 de julio de 1925, (sin firma), en pág. 31.

La tercera corrida que se narra en *Fiesta*, corresponde a la del día 12 de julio de 1925, donde Hemingway ya sitúa a Juan Belmonte, que en verdad no toreó. Había toreado Antonio Márquez. En la novela Belmonte comparte cartel con Marcial Lalanda y *Niño de la Palma*. Se corrieron toros de Pablo Romero. Es cierto que *Niño de la Palma* cortó una oreja, como en la novela lo hace Pedro Romero[24]. En fin, las corridas de *Fiesta*, están inspiradas en las reales, pero acomodadas al arte del escritor, a lo que él quería transmitir. De la tercera corrida, en el relato, existen numerosos pasajes de excelente crónica de prosa extática. Uno de ellos, la entrada al caballo del primer toro de la lidia de Belmonte, donde se escenifica una verdadera suerte de varas durante el tercio de quites, en turno de Pedro Romero. En una época donde no había peto. Esta secuencia, por lo tanto, nos brinda la oportunidad de acercarnos a una corrida de toros todavía sin variación (el autor elige que sea una vara sin recarga del toro) con respecto a sus orígenes históricos, donde lo antropológico y lo simbólico podían brillar con mayor fuerza:

> «El picador, con el castoreño calado hasta los ojos y el astil de la vara de picar en ángulo agudo hacia el toro, espoleó a la montura y, con las riendas en la mano izquierda, hizo avanzar al caballo hacia el toro. En apariencia contemplaba al caballo blanco, pero en realidad miraba la punta de acero triangular de la pica. Romero, atento, vio que el toro movía la cabeza. No deseaba embestir en ese momento. Hizo un leve movimiento con el capote, de modo que el toro captó el aleteo del color. El toro embistió en un acto reflejo, y se encontró no el destello de

[24] No hemos encontrado crónica en *Abc* de este festejo, en el que según José María Iribarren, el plantel de toreros, con toros de Pablo Romero, lo formaron Antonio Márquez, Marcial Lalanda y *Niño de la Palma*. Iribarren (1984: 59) constata que Cayetano Ordóñez «consiguió una oreja».

color que viera, sino un caballo blanco, y un hombre encaramado encima, que le clavó la punta de acero de la vara, hecha de recio nogal americano, en lo alto del (morrillo) que remataba su espaldar, a la vez que desplazaba al caballo de costado según pivoteaba con todo su peso sobre la vara de picar, causándole una herida, clavando el acero en las carnes del toro, haciéndolo sangrar para Belmonte.

Fig. n.º 5.- *Picador*. Acuarela de Santiago Martínez Delgado, SMD Collection.

El toro no insistió bajo el acero. No deseaba en realidad alcanzar al caballo. Se volvió y se deshizo el grupo» (Hemingway, 2002: 237).

En la novela, una vez que ese toro sale del caballo, se vuelve al toreo, a los engaños con las telas, y se centra en el quite de Romero. Se reflejarán secuencias vívidas de cómo se toreaba con el capote en los años veinte del pasado siglo. De la

cadencia, de la suavidad y del ritmo que se intentaba impregnar a lo violento:

> «Romero lo recogió a punta de capote. Lo hizo salir con lisura y suavidad, y se detuvo de modo que, de pie frente al toro, le tendió de nuevo el capote. El toro levantó el rabo y embistió, y Romero movió los brazos provocando un giro del capote, los pies clavados en la arena. El capote mojado y pesado por la arena adherida se abrió al girar con la hinchazón de una vela de barco, y Romero pivotó con él delante del toro. Terminado el (lance) se encontraron uno y otro de nuevo cara a cara. Romero sonrió. El toro quiso buscarle de nuevo y el capote de Romero se volvió a henchir, sólo que esta vez por el lado contrario. En todo momento dejó pasar al toro tan cerca de sí que el hombre, el toro y el capote que se henchía y que giraba por delante del toro eran una y la misma cosa, una masa grabada con nitidez al aguafuerte. Y todo fue lento y controlado. Fue como si meciera al toro para dormirlo. Hizo cuatro *verónicas* como la primera, y terminó con media *verónica* con la que dio la espalda al toro para salir caminando a recibir los aplausos, la mano en la cadera, el capote al brazo, el toro viéndolo alejarse de espaldas» (*Ibidem*: 2002: 237-238).

En la faena de muleta del primer toro que le correspondió a Pedro Romero, contemplamos que tuvo que realizarla –tras observar en el capote que el toro no distinguía los engaños– acomodándose a ese defecto para poder sacarle faena. Romero lo encelará ofreciéndole su cuerpo, relata el escritor, adaptando, continuamente, su proceder a esa extraña embestida, la de un toro reparado de la vista:

> «Con el toro que no distinguía los colores del capote, ni la franela escarlata de la *muleta*, Romero tuvo que obligarlo a entrar al trapo usando su propio cuerpo con engaño. Tuvo que arrimarse tanto que el toro se fijara en su cuerpo y arrancase a por

> él, y acto seguido desplazar la embestida del animal a la franela, para terminar el pase a la manera clásica (…). (Inmerso en la faena). En el centro del redondel, solo por completo, Romero seguía con la misma rutina, arrimándose tanto que el toro lo viera con claridad, ofreciéndole el cuerpo, citándolo aun desde más cerca, mientras el toro lo miraba sin ver, hasta el instante, tan cerca estaba, en que el toro parecía convencido de que lo tenía a su alcance, y citándolo una y otra vez, hasta captar su atención y, con la arrancada, antes de que lo alcanzase con los pitones, entregando al toro (la muleta) para que siguiera su trayectoria, cosa que hacía con una mínima sacudida, imperceptible casi» (*Ibidem*: 238-239).

En la estocada a ese toro, Pedro Romero mató en la suerte *a un tiempo*[25]. Con una ejecución a cámara lenta:

> «En el centro del albero Romero se perfiló frente al toro, sacó la espada de los pliegues de la *muleta*, se puso de puntillas y apuntó con el ojo sobre el filo de la espada. El toro embistió a la vez que Romero atacaba. [The bull charged as Romero charged (Hemingway, 2014: 174)]. Con la mano izquierda, bajó la *muleta* delante del morro del toro para cegarlo, adelantó el hombro izquierdo entre los pitones a la vez que pasaba la espada y, por un instante, se aunó del todo con el toro, Romero bien por encima, el brazo derecho extendido a lo alto, en pos de la espada, que había entrado en la cruceta misma del animal. A renglón seguido se deshizo la figura única. Con una sacudida, Romero salió librado de la embestida y se encontró de pie, con una mano en alto, frente al toro, la camisa desgarrada por debajo de la

[25] José Carlos de Torres (1996: 367), elige para explicar esta suerte el Diccionario de Sánchez de Neira (1879): «Es uno de los nuevos nombres dados al modo de matar modernamente. Consiste en arrancar el torero y el toro, uno hacia el otro, precisamente al mismo tiempo, es decir, en el mismo instante y como se comprenderá desde luego, esto siempre tiene que suceder sin prepararlo ni pensarlo. Por lo demás, la suerte es arrancando».

> manga, el jirón blanco ondeando al viento, y el toro, con la roja empuñadura de la espada clavada entre los hombros, a punto de agachar la testuz y de doblar las patas. (…) Romero estaba tan cerca del toro que éste lo veía con claridad. Con la mano aún en alto, algo le dijo al animal. El toro hizo acopio de fuerzas, adelantó la cabeza y se desplomó de pronto despacio, de costado, hasta quedar con las cuatro patas al aire» (*Ibidem*, 2002: 239).

En el segundo toro de Pedro Romero: «Fue un buen toro, grande, bien armado, y se volvía y embestía de nuevo con facilidad y entereza», nos dice el novelista; fue cuando logró una faena templada, ligada, rítmica y maestra («Ligó todos los pases, los completó todos, todos ejecutados con lentitud, templados, medidos. No hubo trucos ni engaños. No hubo la menor brusquedad. Con cada pase, en el momento de alcanzar su culminación se quedaba uno con ansia repentina por dentro. El público deseaba que no terminase nunca»[26]). A la faena siguió una estocada, ahora, "recibiendo". Un buen cierre para las acciones taurinas en la novela:

> «El toro se cuadró a la espera de que le diese muerte y Romero lo mató inmediatamente delante de nosotros. Lo mató no forzado, como le había ocurrido con el anterior, sino exactamente como quiso. Se perfiló directamente frente al toro, extrajo la espada de los pliegues de la muleta y apuntó con el ojo sobre el filo. El toro lo observaba. Romero habló al toro y esté escarbó la arena con una de las pezuñas delanteras. Se arrancó y Romero aguardó la embestida, con la muleta baja, la espada a punto, firmes los pies. Sin dar un paso adelante, se aunó con el toro, alta la espada entre las astas, según seguía el toro el engaño de la franela baja, que desapareció en el momento en que Romero (se) desplazó de golpe hacia la izquierda antes de rema-

[26] Véase lo expuesto, más arriba, en página 18.

tar la suerte. El toro trató de seguir adelante, pero le flaquearon las patas, se balanceó de un lado a otro, titubeó, hincó las rodillas (…)» (Hemingway, 2002: 240, 241).

APUNTE

La innovación de Hemingway, aunque surgiera dentro de la literatura (a modo de crónica taurina) pasó desapercibida. *Fiesta* se tradujo por primera vez al español en 1944. *Muerte en la tarde*, en 1958. Al francés las traducciones fueron más tempranas, 1933 y 1938, respectivamente. Entender otra cultura es una tarea realmente complicada. De enorme mérito. Ernest Hemingway lo intentó, y, personalmente, pienso que lo alcanzó con creces. Una lección de capacidad. Es posible que este logro, esta gloria, no se le haya reconocido. Desde el mundo taurino, creo, existe prevención hacia Hemingway. Se le ha leído poco y con poca atención. El universo de los toros es un territorio muy especial, atractivo pero endogámico, difícil e intrincado. Receloso a la hora de introducirse en él. El autor de *También sale el sol* todavía es un gran desconocido dentro de la fiesta taurina. De manera genérica se conoce su nombre y su fama, lo tópico, mas no su obra, en la que los toros y España estuvieron en su centro.

Leyendo a José Luis Castillo-Puche en su reflexión tan emotiva de *Hemingway, entre la vida y la muerte*, parece como que sobrevuela una duda alrededor del entramado de *El verano peligroso*. Cuando se publicó la obra en septiembre de 1960, en la revista *Life*, Hemingway estaba en España, en el Hotel Suecia, y algo o alguien, o de manera intuitiva, a modo de fogonazo, percibió que el esfuerzo por contar el enfrentamiento entre Antonio Ordóñez y Luis Miguel Dominguín, durante el verano de 1959, en las plazas de toros españolas, no había respondido a una lucha leal, sino a un acuerdo entre familiares. Esto le afectó sobremanera. En ese momento se encontraba mal psíquica y físicamente. Poco antes de ese viaje a España se había despedido para siem-

pre de Cuba y se afincó en Ketchum (EEUU). Es probable que Castillo-Puche no quisiera contar el porqué de la decepción de Hemingway con el mundo taurino. Ahí queda una duda.

Muchos consideran que la causa fue que el novelista era consciente de que había tocado techo con el reportaje de *El verano peligroso.* Personalmente, este relato me parece atractivo, valioso y fantástico. En dicha narración fue crítico con la figura de Manolete, lo cual puso en guardia al mundo taurino español. Por su parte, para cumplir su propósito, Hemingway concedió terreno al enjuiciar la situación de la fiesta taurina en ese tiempo (1959), al poco de reencontrarse (1953) con otra tauromaquia y otro toro muy diferente a la época de *Fiesta* y *Muerte en la tarde*. Había manifestado que no le convenía volver a conocer a un torero para no sufrir ni "decepcionarse"[27], como le ocurrió con *Niño de la Palma*. A pesar de esto, la amistad con Antonio Ordóñez fue verdadera y auténtica. En el reportaje para *Life* –que fue convirtiéndose en libro a medida que se entusiasmaba con la idea– quiso ponerle en el primer puesto de la historia de la tauromaquia. Estaba totalmente convencido del arte de Antonio Ordóñez.

Con anterioridad, y esa es una de las grandezas de Ernest Hemingway, haber visto al padre de Antonio Ordóñez, al *Niño de la Palma*, en esa temporada de 1925, le sirvió para contar con *prosa extática* cómo podía acercarse un escritor a la acción taurina. Y hacerlo de manera nueva, como él siempre pretendió en toda su literatura.

---

[27] La identificación con un torero conlleva el sufrimiento y la posible decepción. Hemingway (2011: 29) escribe, exactamente, lo que sentía, respecto al nuevo contacto con el mundo de los toros en su vuelta a España en 1953: «me propuse no tener nunca más amistad con un diestro pues sufría por ellos y con ellos cuando no podían con el toro a causa del pánico o de la incapacidad que este provoca».

BIBLIOGRAFÍA

Allen, Josephs (2014): "*Toreo*: The Moral Axis in *The Sun Also Rises*", en *On Hemingway and Spain*, de Joseph Allen, New Street Communications, Wickford, Rhode Island, págs. 129-160.

Baker, Carlos (1962): *Ernest Hemingway. Critiques of four major novels,* New York, Scribner.

_____ (1974): *Hemingway. El escritor como artista*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor

Baker, Sheridan (1967): *Ernest Hemingway. An Introduction and Interpretation*, Rinehart and Winston, New York, 1967.

Bataille, George (1973): "Hemingway a la luz de Hegel", en *Balance de Hemingway*, VVAA, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, págs. 185-201.

Brown, John (1973): "Una vida legendaria", en *Balance de Hemingway*, VVAA, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, págs. 11-37.

Burgess, Anthony (1984): *Ernest Hemingway y su mundo*, Barcelona, Salvat.

Campos Cañizares, José (2012): "La tauromaquia de la época de *Joselito*", en *José Gómez Ortega, Joselito. El toreo mismo*, Jacobo Cortines y Alberto G. Troyano (Eds.), Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación de Estudios Taurinos, págs. 205-260.

Castillo-Puche, José Luis (1992): *Hemingway. Algunas claves de su vida y de su obra*, Madrid, Ediciones Libertarias.

_____ (1968): *Hemingway, entre la vida y la muerte*, Barcelona, Destino.

_____ (1984): "Hemingway, peregrino en España", *Abc*, 23 de junio, pág. 3.

Corrochano, Gregorio (1925): "Es de Ronda y se llama Cayetano", *Abc*, 28 de mayo, págs. 12-13.

Cortines, Jacobo (1998): "Ordóñez en Hemingway", *Revista de Estudios Taurinos*, nº 8, Sevilla, págs. 15-50.

Cossío, José María (1997): *Los Toros. El torero, la crónica y el periodismo taurino*, t. II, Madrid, Espasa, págs. 631-632.

Curtis, Jean-Louis (1973): "El estilo y el hombre", en *Balance de Hemingway*, VVAA, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, págs. 91-106.

Gómez Carrillo, Enrique (1926): "Arqueología y tauromaquia", *Abc*, 4 de mayo, págs. 3-4.

Guzmán Sanguinetti, Ignacio (2002): *Hemingway. García Lorca*, Madrid, Club Internacional del Libro.

Hemingway, Ernest (1962): *Fiesta*, Barcelona, Ediciones G. P. [Traducción de José Mora Guarnido y John E. Hauser].

_____ (1968): *Enviado espacial*, Barcelona, Planeta.

_____ (1994): *Death in the Afternoon*, Arrow Books, s. l.

_____ (1996): *In Our Time*, New York, Scribner Paperback.

_____ (1997): *Men Without Women*, New York, Scribner Paperback Fiction.

_____ (2002): *Fiesta [También sale el sol]*, Pamplona, Fundación Diario de Navarra. [Traducción de Miguel Martínez-Lage].

_____ (2005): *Publicado en Toronto*, Barcelona, Debolsillo. [Traducción: Pilar Giralt Gorina].

_____ (2011): *El verano peligroso*, Barcelona, Debolsillo.

_____ (2011): *Fiesta*, Barcelona, Debolsillo. [Traducción de Joaquín Adsuar].

_____ (2011): *Muerte en la tarde*, Barcelona, Debolsillo. [Traducción de Lola de Aguado].

_____ (2014): *The Sun Also Rises*, New York, Scribner.

_____ (2015): *Cuentos*, Barcelona, Debolsillo. [Traducción de Damián Alou].

Iribarren (1984): *Hemingway y los Sanfermines*, Pamplona, Editorial Gómez-Edyvel.

Kobler, Jasper Fred (1985): *Ernest Hemingway. Journalist and Artist*, Michigan, Umi Research Press, Ann Arbor.

Lania, Leo (1963): *Hemingway. Biografía ilustrada,* Barcelona, Destino.

Marcelo Pascual (2001): Arturo, *Ernest Hemingway*, Barcelona, Océano.

Melgar y Abreu, Bernardino de (2011): Marqués de San Juan de Piedras Albas, *Fiestas de toros. Bosquejo histórico*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos.

Nagel, James (Ed.) (1995): *Critical Essays on Ernest Hemingway's The Sun Also Rises*, New York, G. K. Hall and Co.

Palacio, Eduardo (1925): "La fiesta nacional. Toros y toreros. Una corrida memorable", *Abc*, 17 de Julio, págs. 14-16.

Pitt-Rivers, Julian (2002): "Las raíces de la afición taurina de Hemingway", *Revista de Estudios Taurinos*, nº 14, Sevilla, págs. 157-182.

Plimpton, George (1973): "Una entrevista con Ernest Hemingway", en *Balance de Hemingway*, VVAA, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, págs. 65-88.

Stanton, Edward F. (1986): *Hemingway en España*, Madrid, Castalia.

Sanderson, Stewart (1972): *Hemingway*, Madrid, EPESA.

Torres, José Carlos de, (1996): *Diccionario del arte de los toros*, Madrid, Alianza.

Vejdovsky, Boris (2011): *Hemingway. Homenaje a una vida*, Buenos Aires, Lumen.

Young, Philip (1971): "Hemingway", en *Tres escritores norteamericanos*, VVAA, Madrid, Gredos, págs. 7-49.