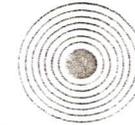


1994

NUCLEO



9-10

Revista de la Escuela de Idiomas Modernos

Año 1994 - U.C.V.

LINGUISTICA, LITERATURA, TRADUCCION, INTERPRETACION

SUMARIO

HELGA SÖRENSEN D.:

Fraseología, Contexto y Traducción

IRANIA MALAVER A.:

Estudio Diacrónico de Ser y Estar en expresiones de edad en el español de Venezuela

MIGUEL DURO MORENO:

La Obra de Gerald Brenan y Lynda Nicholson en torno a San Juan de la Cruz

DANIELA THONON:

Para una aproximación a Texaco: La apología de la creolidad

AURA MARINA BOADAS:

El Surrealismo entre Dos Mundos

ADRIANA BOLÍVAR / MIMI R. GLADSTEIN:

"Camas, Botellas y otros anestésicos: 'Un Cuento muy Corto' "

MIREYA FERNÁNDEZ:

La sombra del Caribe en la cuentística garcífamarquiense: Una aproximación a nuestra identidad a través de la psicología analítica

FRANCES D. DE ERLICH:

La argumentación en el discurso conflictivo: de la reflexión teórica a una actividad pedagógica

MARTHA SHIRO:

Un estudio sistémico-funcional de los Verbos 'Ser' y 'Estar'

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS
CARACAS, 1994

ESTA REVISTA SE PUBLICA BAJO LOS AUSPICIOS
DEL CONSEJO DE DESARROLLO CIENTIFICO Y HUMANISTICO
DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

REVISTA *NUCLEO*, adscrita a la Unidad de Investigación de la Escuela de Idiomas Modernos
ISSN 0798-9784
Depósito legal pp. 85-0378

Director responsable:
Michelle Castelli

Jefe de la Unidad de Investigación:
Luz Marina Rivas de Wesolowski

Comité de Redacción:
Luz Marina Rivas de Wesolowski, Jefe de Redacción
Rosario Alonso de De León
Georges Bastin
Renate de Maragno

Revista indizada en:
1. *Bibliografia Generale Della Lingua e Della Letteratura Italiana*
Dir. Enrico Malato
Centro Pio Rajna. Italia.
2. *Fundacite*, Mérida. Venezuela

Suscripción internacional: \$ 10

Diseño de la carátula:
Carlos Vivas

EDITORIAL

Este número especial de la revista *NUCLEO* quiere rendir un homenaje a los veinte años de esfuerzo de la Escuela de Idiomas Modernos, que a lo largo de 1994, celebró este aniversario impulsando el mejoramiento profesional y la investigación a través de talleres, seminarios y encuentros de diversa índole con distinguidos especialistas del país y del extranjero.

La inquietud por la investigación marca una nueva etapa en el desarrollo de una escuela que ha alcanzado su madurez, que ya deja oír su voz en todas las áreas del quehacer universitario.

La Escuela de Idiomas Modernos, en su corta vida, ha logrado crear una sólida carrera de pregrado, cuyos egresados se destacan no sólo en el mercado de trabajo, sino también en exigentes postgrados del exterior, que reconocen créditos académicos a su formación. También ha creado dos maestrías: la Maestría en Inglés como Lengua Extranjera y la Maestría en Literatura Francesa, que próximamente evolucionará hacia la Maestría en Literatura Comparada para atender a las necesidades de quienes trabajan sobre otros idiomas. Los cursos de extensión de idiomas con fines específicos han llevado al intercambio con otras dependencias universitarias y con prestigiosas instituciones y empresas que confían en la calidad de estos cursos. Además, el Servicio de Traducción e Interpretación (SIT) ha consolidado un área de servicios de amplia demanda.

El impulso a la investigación colectiva a través de distintos estímulos, entre ellos la instalación de la red de correo electrónico, así como el desarrollo de nuevos y mejores métodos de enseñanza de acuerdo con las exigencias del nuevo pñsum, son los nuevos nortes de nuestra escuela, que a pesar de los obstáculos y los tropiezos propios de cada nuevo comienzo, particularmente en un país en crisis, no quiere cesar su movimiento; continúa creciendo.

“CAMAS, BOTELLAS Y OTROS ANESTESICOS:
'UN CUENTO MUY CORTO' ”

Adriana Bolívar
Universidad Central de Venezuela

Mimi R. Gladstein
University of Texas at El Paso

INTRODUCCIÓN

“Yo no quería saber lo que estaba pasando. Yo sólo quería aprender a vivir”. Con estas palabras evocadoras de un tema existencial que se repite en muchas de las obras de Hemingway, Jake Barnes es el único de los numerosos protagonistas de este escritor que busca mecanismos para aliviar el dolor físico y psíquico de las heridas personales en un mundo cuyas bases se desintegran. En muchos de los primeros cuentos y novelas que le dieron a Hemingway sus credenciales literarias, la guerra sirve como el panorama dentro del cual se ejerce la búsqueda de los paliativos, y es la cama el lugar recurrente tanto para la acción como para la reflexión. Los personajes a menudo aparecen en pareja, un recurso que permite al máximo la explotación de la técnica de Hemingway en lo dramático y en el desarrollo de la trama, casi en el estilo de una obra de teatro, en la que muchas páginas están llenas de diálogos. También es notorio el uso de ciertas palabras; palabras cuya repetición constante hace resaltar patrones significativos de pensamiento.

En un estudio reciente, Don Summerhayes (1992) investiga diez “encuentros” con la repetición en *En nuestro tiempo* (“*In our time*”), y afirma que a medida que el texto de Hemingway se desarrolla “las nuevas instancias de las mismas cosas, los traslajos, las fragmentaciones, las asociaciones, y las referencias cruzadas” mantienen el texto “indeteniblemente elusivo” (1992:54-55). Summerhayes sostiene que, en las repeticiones que él persigue “los significados se rompen, se mueven, se deslizan, se disuelven” y los lectores

quedan con "más significados de los que pueden usar" (1992-54). Un análisis de Louise Achuff (1991) sobre el uso recurrente de las palabras "nice" (bonito) y "pleasant" (agradable) en *El sol también se levanta* ("The sun also rises") sostiene igualmente que Hemingway, con estas reiteraciones, también escogió palabras que tienen un "amplio espectro de significados" con el propósito de sacar ventaja de los poderes de connotación y de múltiples asociaciones que ellas tienen (1991-46).

Achuff y Summerhayes presentan casos que inducen a un estudio más profundo del hábito de Hemingway de usar la repetición, con el propósito práctico de comprender cómo funciona tal estilo y cómo él comunica sus significados.

Tanto Achuff como Summerhayes presentan ejemplos de múltiples asociaciones a partir de las repeticiones de ciertas palabras en un solo texto. Sin embargo, en nuestra investigación sugeriremos que existen asociaciones creadas por la repetición de algunas palabras entre varios textos aparentemente diferentes. Desde nuestro punto de vista, el uso de la repetición puede examinarse no sólo internamente en un texto mayor, tal como "The sun also rises", o en los cuentos cortos que componen "In our time", sino también entre secuencias de textos, de modo que se pueden identificar diversos patrones de repetición en el discurso. Creemos que, si usamos uno de los primeros textos de Hemingway como punto de partida, es posible traer a la luz un macrotexto que aparece cuando se hacen las conexiones entre ese primer texto y los subsiguientes. Para nosotras, la repetición de ciertas palabras claves funciona como un indicador de los tópicos y temas que ayudan a identificar los patrones de pensamiento de un autor, los cuales, a su vez, lo llevan a estructurar su narrativa. Así, estas palabras iniciadoras actúan como una pieza fundamental en el descubrimiento de una macroestructura, en un sentido similar a lo que plantea van Dijk (1977, 1980) para un texto, pero que abarca todos los cuentos cortos de Hemingway. Nuestra posición, entonces, implica que no se trata de un simple fenómeno de intertextualidad, visto como las relaciones lingüísticas entre textos de diferentes clases y de diferentes autores, o como relaciones semióticas (para la discusión del concepto véase Beaugrande y Dressler 1981, Lemke 1985, Kristeva 1969), sino de relaciones en el plano cognitivo que revelan los patrones conceptuales y de pensamiento de una misma persona. En el caso de Hemingway, incluso los primeros cuentos inéditos, *Los mercenarios* ("The mercenaries"), anticipan temas, personajes y recursos que se encuentran en obras ya más maduras.¹

1. *The Mercenaries: A Harbinger of Vintage Hemingway, publicado en Hemingway's Neglected Short Fiction* (Gladstein 1989) contiene un análisis, entre otras cosas, del uso de la repetición de palabras con una función satírica y temática. En ese cuento su repetición y sustitución de la palabra "doughnut" en una variedad

Este patrón de continuidad no es nada nuevo desde la perspectiva del análisis del discurso. Los analistas del discurso dan a las iniciaciones un papel fundamental en la creación del texto. Por ejemplo, los analistas que siguen la Escuela Interaccional de Birmingham, iniciado por Sinclair y Coulthard (1975), concuerdan en que la estructura del discurso depende, en gran parte, del tipo de iniciación. Sinclair y Brazil (1982:38) explican que "el mismo nombre iniciación indica que estamos mirando hacia adelante, en realidad no a lo que sigue, sino a cómo la iniciación afecta a lo que sigue", lo que significa que la iniciación impone ciertas condiciones lingüísticas y estilísticas en lo que viene más adelante en el texto. Según Bolívar (1986, 1994), las iniciaciones imponen los tópicos y las modalidades o posturas, lo cual apunta hacia el hecho de que, en el discurso, lo que sigue en el texto tiende a responder a los temas y al estilo inicial.

1. UN CUENTO MUY CORTO

Un cuento muy corto ("A Very Short Story"), escrito en 1923 y publicado por primera vez en 1924, nos sirve como punto de partida para descubrir el desarrollo intertextual de Hemingway. Este cuento no es sólo una de sus primeras publicaciones, sino un cuento de iniciación en muchos aspectos significativos. Surgió de un complejo de experiencias formativas cuando Hemingway todavía no cumplía veinte años, de experiencias que incluían la guerra, un acercamiento a la muerte, la recuperación, el amor y las heridas emocionales dejadas por la pérdida de ese amor -- todas iniciaciones dolorosas.

Aunque *Un cuento muy corto* sea probablemente el más breve de una serie de cuentos cortos, contiene la mayoría de los elementos esenciales de la narrativa de Hemingway: el escenario romántico, el hombre solo y/o con una mujer, la complicación que a menudo involucra el dolor físico y o "existencial", y la búsqueda de una solución o resolución, generalmente un método para "matar" o "aliviar" el dolor, la búsqueda de paliativos. En este cuento, las palabras claves son *cama*, *botellas* y *anestésicos*, las cuales orientan al lector sobre los anestésicos que ha elegido Hemingway y también constituyen palabras que recurren para señalar temas similares en cuentos posteriores.²

de slogans patrióticos anticipa la forma en que usaría después la palabra "nada" como término clave en *Lord's Prayer* y en *A Clean Well-lighted Place*.

2. Este estudio tuvo su origen en un curso de Estilística Comparada del Inglés y del Español, que dicta regularmente Adriana Bolívar a estudiantes de Traducción e Interpretación en la Escuela de Idiomas Modernos de la Universidad Central de Venezuela. En la clase se estaba utilizando como ejercicio de traducción "Un cuento muy corto", tanto para comparar diversas traducciones

2. LOS OTROS CUENTOS

Para demostrar nuestra hipótesis usaremos cuatro cuentos, escritos en momentos que cubren un período de tiempo que abarca casi una generación a partir de la experiencia que inició *Un Cuento muy Corto*. Los cuentos se ubican en escenarios diferentes y reflejan diferentes épocas y experiencias en la vida de Hemingway y su carrera. Ellos son:

1. *El Jugador, la Monja y la Radio* ("The Gambler, the Nun and the Radio"), inspirado por una estadía en el hospital en 1930, aunque escrito tres años después. Se escenifica en Montana.

2. *Un Día de Espera* ("A Day's Wait"), ubicado en Arkansas, surgió de la enfermedad de su hijo en 1932.

3. *Un lugar Limpio, Bien Iluminado* ("A Clean, Well-Lighted Place"), que tiene como escenario a España, escrito en 1933.

4. *Las Nieves del Kilimanjaro* ("The Snows of Kilimanjaro"), que ocurre en África, escrito en 1936.³

En adelante, cuando estimemos conveniente, abreviaremos los títulos de los cuentos de acuerdo al original en inglés, vale decir, AVSS ("A Very Short Story"), TGNR ("The Gambler, the Nun and the Radio"), ADW ("A Day's Wait"), ACWLP ("A Clean, Well-lighted Place"), y TSOK ("The Snows of Kilimanjaro").

En términos de escenario, de trama y de personajes, estos cuatro cuentos son abiertamente diferentes de *Un Cuento muy Corto*, sin embargo, una lectura detallada de las repeticiones revela paralelismos interesantes que nos permiten apoyar la tesis de que este cuento inicial puede considerarse como el macrotexto de una macroestructura que recorre muchas de las obras de Hemingway a través del tiempo.

como para proponer nuevas versiones. En ese momento se encontraba en Caracas Mimi Gladstein dictando cursos sobre literatura norteamericana, invitada por el programa Fulbright. Gladstein fue invitada por Bolívar a dictar una charla a sus estudiantes sobre el estilo de Hemingway en particular. Después de esta charla, dada la experiencia de ambas sobre el tema, aunque desde distintos ángulos, acordamos explorar el fenómeno de la repetición conjuntamente.

3. La selección de estos cuentos fue totalmente al azar ya que, para facilitar el transporte y abaratar costos, Mimi Gladstein estaba utilizando la versión de bolsillo de *The Snows of Kilimanjaro and Other Stories* con sus estudiantes de Caracas. Por lo tanto, era el texto que teníamos disponible en ese momento. Escogimos los primeros cuatro cuentos del índice de contenidos e iniciamos la búsqueda de las palabras que se repetían, a partir de *A Very Short Story*.

Desde el punto de vista lingüístico, las macroestructuras constituyen "un nivel de análisis más global de descripción semántica; ellas definen el significado de las partes de un discurso y de todo el discurso sobre la base del significado de las oraciones individuales" (van Dijk 1977:6). Esto quiere decir que los significados se expresan mediante macroproposiciones o tópicos del discurso, que engloban la información semántica de secuencias en un todo. Aunque esta definición se aplica fundamentalmente al análisis de textos individuales, creemos que puede extenderse al estudio de textos completos. En otras palabras, un cuento corto, como un todo, puede servir de macroproposición iniciadora de una secuencia temática en un cuerpo narrativo. En el caso de Hemingway, aparentemente, *Un cuento muy corto*, contiene los principales elementos de muchos cuentos subsiguientes, a modo de esqueleto o de patrón original.

3. LAS CONEXIONES TEMÁTICAS

3.1. *El cuento iniciador*

Encontramos evidencia de la macroestructura temática a través de las frecuentes repeticiones de palabras. Para los efectos de nuestro análisis nos concentraremos sólo en las palabras que presentamos en el título puesto que ellas se conjugan para definir un tema primario de Hemingway, el enfrentamiento con el dolor y el temor.

En *Un Cuento muy Corto* el dolor tiene primero una base física y luego una emocional, el dolor físico causado por una herida no especificada que lo hace llegar a él ("him") a un hospital donde sufre una operación y, el dolor emocional por una carta de Luz. El miedo aparece menos explícito pues está sólo presente en el subtexto y debe ser inferido de los *reflectores* ("searchlights"), de las plegarias antes de volver al *frente* ("the front"), así como de las discusiones con Luz que lo hacen sentirse *mal* ("sick"). Aunque en este cuento sólo "Luz" es nombrada, son su ("his") historia y su dolor los que dan forma a la narrativa. Es él quien debe encontrar métodos para anestesiar sus agonías físicas y psicológicas.

El escenario inicial es obviamente un hospital, lo que debería proscribir la bebida, sin embargo el lector desde un primer momento se enfrenta al hecho de que las *botellas* ("bottles") tienen un papel significativo y ambiguo en la narrativa. Las *botellas*, que en el primer párrafo son *llevadas* por *ellos* ("they") sin referencia precisa, probablemente se usan para mitigar el dolor pero, más tarde en el cuento aparecen como una condición para el matrimonio. La expresión *Se sobreentendía que él no bebería* ("it was understood that he would not drink"), tiene la fuerte implicación de que se ha abusado del efecto anestésico de las botellas.

El uso del pronombre "they" sin antecedente, señala otra de las técnicas estilísticas habituales de Hemingway. El hecho de que el protagonista está sufriendo un dolor físico se sugiere en la primera oración cuando ellos *lo suben* a la azotea ("they carry him up on to the roof"). Nuevamente, la naturaleza del dolor no es explícita, pero como debe ser transportado y luego tiene que usar *muletas* ("crutches"), inferimos que está implicada alguna herida en la pierna. Aunque se sugiere que la botella sirve para calmar el dolor previo a la operación, no se especifica qué se necesita para calmar la insensibilidad. Para ayudarlo a calmar el dolor físico de la operación se le da un *anestésico* que, aunque cumple con alejar el dolor, crea el problema de la preocupación por hablar demasiado durante ese momento en que se dicen tonterías ("during the silly, talky time"). El tiene que aferrarse con fuerza ("hold tight on to himself"), una expresión que Hemingway repite en otros cuentos sobre temas similares. La *cama*, que se menciona tres veces en este cuento de menos de una página escrita a máquina, también sirve como un anestésico ambiguo y como el lugar de mucha acción. Primero se encuentra en la azotea y Luz se sienta en ella. Cuando lo llevan a la azotea en la cálida noche se da a entender que la acción de mover la cama es una forma de hacer sentir más cómodo al protagonista. Más adelante, la *mesa de operaciones*, que es un tipo de cama, es el escenario donde se manifiesta la preocupación por hablar de más y también de un dolor impreciso. Después, él se levanta de la *cama*, en sus muletas, para tomar la temperatura de los otros pacientes de modo que Luz no tenga que *levantarse de la cama* ("to get up from bed"). Cuando él camina de regreso por los pasillos del hospital, piensa en Luz en su cama ("his bed"). Aunque se trata obviamente de una cama de hospital, donde se sufre el dolor físico, también se presta como la cama del amor, la cual por un breve tiempo en este cuento actúa como un anestésico para el dolor del protagonista. Pero, a medida que se desvanecen los efectos del anestésico, el amor también se debilita y el protagonista se queda con el dolor del rechazo y de la pérdida, la cual se traduce en un nuevo tipo de mal, la gonorrea.

En este cuento, la *cama* actúa como una especie de palabra clave que señala el amor y el sexo, dos anestésicos recurrentes para los dolores de la existencia. Pero, ambas, soluciones equívocas. El amor se pierde y el sexo trae enfermedad.

El hecho de que el amor sea la primera solución del protagonista para la situación en que se encuentra está demostrado por su comportamiento considerado cuando se levanta a tomar las temperaturas, para que Luz no tenga que dejar la cama. Este sentimiento se infiere de nuevo cuando el narrador dice: *ellos querían casarse* ("they wanted to get married"), y cuando explica que se *sentían como si estuvieran casados* ("they felt as though they

were married"). En la oración siguiente la palabra "it" se emplea tres veces para referirse a su amor o a su matrimonio o a su relación, ya que "they wanted everyone to know about it, and to make it so they could not lose it" (querían que todos los supieran, y hacerlo para no perder ese sentimiento). Luego, el amor se hace más explícito cuando Luz le escribe cartas al frente en las cuales ella le dice cuánto lo amaba ("how much she loved him"). Pero con el comienzo de la separación hay una *discusión* ("a quarrel"), una palabra y una actividad que se repite en la narrativa de Hemingway. La discusión lo hace sentirse *mal* ("sick"), una palabra escogida cuidadosamente para referirse a la enfermedad real y a los futuros efectos del rechazo.

3.2. *El Jugador, la Monja y la Radio.*

Una descripción superficial de este cuento mostraría muy poca relación con *Un Cuento muy Corto*. En lugar de una historia de amor entre un *muchacho* y una *muchacha* ("a boy and a girl") en Italia, tenemos un cuento sobre la relación temporal entre un hombre (el señor Frazer), un jugador (Cayetano) y una monja (la hermana Cecilia) en Montana. A pesar de las diferencias externas, el texto exhibe con claridad las marcas de cuento iniciador. El escenario, una vez más, es un hospital. El protagonista está herido y luchando contra el dolor. La pierna es nuevamente el lugar de la herida. El señor Frazer se ha roto la pierna al caerse de un caballo, mientras que la pierna de Cayetano está paralizada como resultado de un disparo.

La *cama* ubica a los protagonistas de manera similar. En *Un Cuento muy Corto*, ellos ("they") lo suben a la azotea *desde donde él podía ver toda la ciudad* ("he could look over the top of the town"), una imagen que es replicada en TGNR con la expresión: "if the bed was turned, you could see the town with a little smoke above it"). La palabra *cama* empleada cuatro veces en media página en TGNR es un refugio ambiguo. Como señala Frazer: "*Parecía la antítesis de la curación*" ("It seemed the antithesis of healing"), cuando pierde el conocimiento debido a que la base de metal de una lámpara lo golpea en la cabeza mientras están moviendo su cama hacia la ventana para proporcionarle una mejor vista. El chiste que se hace sobre este evento recuerda la broma de AVSS cuando lo preparan para la cirugía con un juego de palabras sobre *amigo* o *enem...* ("friend or enema").

El recurso estilístico de la referencia ambigua con "they" es prominente en TGNR. En AVSS se refiere primero a los que lo suben a la azotea. Luego, en el segundo párrafo se encuentran cinco usos de "they", todos con un referente impreciso. El primer "they" son probablemente las enfermeras quienes están contentas de dejar a Luz hacer la guardia nocturna. Luego cuando *ellos* lo operan, se trata probablemente de los médicos. Mientras que

ellos bromearon incluye a Luz y a él. Después de lo cual, "they" se convierten en los otros pacientes, los doctores y las enfermeras. En TGNR, Hemingway usa la referencia catafórica y el *ellos* ("they") anónimos los traen a *ellos* ("them"). Más tarde *ellos* lo operan y sólo encuentran una de las balas ("they only found one of the bullets"). *Ellos*, que obviamente se refiere a la policía en la primera oración los traen a *ellos*, que más tarde son identificados como obreros azucareros ("beet workers"). Los dos *ellos* que siguen deben ser inferidos por las acciones: el primero probablemente los médicos y el segundo la policía.

Mientras el dolor solamente se da a entender en AVSS, en TGNR el dolor se identifica explícitamente así como las formas de hacerle frente. Cuando Frazer pregunta *¿Cómo está el dolor?* (What about the pain?), Cayetano describe su agonía como algo que lo enloquece. Explica que piensa que tan sólo el dolor podría matarlo ("pain alone would kill me"). Frazer considera que su dolor es menor que el de Cayetano, pero comparte con él la reacción de llorar por una o dos horas ("an hour, two hours") porque le permite descansar ("rests me") (50). Ambos cuentos tienen que ver con el dolor, físico y psicológico. Aunque la palabra *anestésico* se usa una sola vez en cada cuento, en TGNR la palabra *opium* se introduce como un superordinado para una clase de cosas que modifican o anulan los dolores de la existencia.

TGNR es un cuento que expresa directamente la búsqueda moderna individual de los anestésicos que alivian la angustia existencial. En un pasaje que se parece bastante a la oración de la *nada* en ACWLP, el señor Frazer crea una rapsodia sobre los diferentes "opiums" de la gente. Nombra la religión, la música, la economía, el patriotismo, las relaciones sexuales, la bebida, la radio, el juego, la ambición, la fe en cualquier gobierno nuevo, el pan, y finalmente la educación, y relaciona todos estos "opiums" con los anestésicos cuando pregunta: *¿Por qué habría que operar a la gente sin anestésico?* ("Why should the people be operated on without an anaesthetic?"). Es interesante recordar aquí que el título original que Hemingway había dado a este cuento era *Denos una receta, doctor* ("Give us a Prescription, Doctor").

Ninguno de los "opiums", recetas, calmantes, o anestésicos, es suficiente para Frazer quien continúa su búsqueda por el *verdadero opio de la gente* ("the real, actual, opium of the people"), el cual, según él, se encuentra en esa parte *bien iluminada* ("well-lighted") de su mente después de dos o más tragos. El alcohol como paliativo también tiene un papel prominente en este cuento. Frazer guarda una botella en su habitación. Ofrece una *copita* a sus visitantes mexicanos. Cuando se queda solo, en el párrafo final, Frazer predice que un *poquito del matador gigante* ("a little spot of the giant killer") y la radio evitarán que piense y los ayudarán a pasar el tiempo y a mitigar el dolor.

3.3. *Un Día de Espera*

Este cuento, que es casi tan corto como AVSS contiene conexiones lingüísticas impresionantes. La cama, en este caso perteneciente a un dueño más joven, es el lugar central en torno al cual gira la mayor parte de la acción. La cama, mencionada tres veces en AVSS, aparece aquí nueve veces. También se repiten "temperature", "holding tight on to himself", "silly" y "absolutely". El doctor en este cuento se menciona de manera explícita, mientras que en AVSS tanto *él* como *ellos* son sólo aludidos por un Hemingway deliberadamente evasivo. La palabra "silly" también conecta los dos cuentos, así como el uso de "holding tight". El protagonista de AVSS "holds tight on to himself" para no decir nada durante el "silly talky time" bajo la anestesia. En ADW, la respuesta del padre a los temores del hijo sobre la fiebre de 102 grados es que está hablando tonterías ("That's a silly way to talk"), y lleva al muchacho a comprender que su condición carece de gravedad. El protagonista de AVSS "holds tight" para no hablar, Cayetano "holds tight" para no molestar a los demás, y Frazer tiene una habitación para no tener que controlarse ("hold tight"), mientras que Shatz en ADW "holds tight" para no mostrar su temor a la muerte.

"Absolutely" presenta otra de las conexiones lingüísticas entre los cuentos. En AVSS es usado por Luz de manera irónica en yuxtaposición con "unexpectedly" para disculpar su perfidia, y luego dos oraciones más delante para amortiguar el golpe al indicar que creía en él totalmente. En ADW, la palabra se emplea de la misma forma en que la usa Harry en TSOK para indicar certeza en relación con su muerte. El padre asegura al hijo que está "absolutely sure" de que 98 grados es la temperatura normal. En TGNR "absolutely" también aparece asociado con la proximidad de la muerte. La hermana Cecilia, después de expresar su opinión de que Cayetano va a morir, verbaliza su preocupación diciendo que "absolutely no one" (absolutamente nadie) ha venido a verlo.

3.4. *Un Lugar Limpio, Bien Iluminado*

El cuento ACWLP, para muchos lectores, parece la quinta esencia de la búsqueda de Hemingway por anestésicos funcionales que le ayuden a lidiar con los terrores de la vida. El alcohol, en este caso el *brandy*, es lo que escogen como anestesia dos personajes de este cuento. El viejo y el mesonero mayor lo usan; el mesonero más joven todavía tiene juventud, confianza, y un empleo, además de una esposa que lo espera en casa. Desde el punto de vista lingüístico, el uso del alcohol y sus efectos atontadores son enfatizados no sólo con el número de veces que se mencionan *las botellas* en el texto

iniciador, sino también con las repetidas referencias a *beber* y *estar borracho*. En el primer párrafo la palabra “drunk” se usa dos veces y luego nuevamente media página más adelante cuando el mesonero joven responde al pedido de otro brandy (“Another brandy”) que le hace el viejo. Un poco después, los dos mesoneros repiten la palabra, cuando uno dice: *Está borracho ahora* (“He’s drunk now”) y el otro responde: *Está borracho todas las noches* (“He’s drunk every night”). Cuando el mesonero mayor defiende al viejo, denigrado por el más joven, porque los *viejos son sucios*, replica: *él bebe sin ensuciarse. Incluso ahora que está borracho* (He drinks without spilling. Even now, drunk”). La insensibilidad del mesonero joven se explica metafóricamente en el texto como *esa omisión de la sintaxis que hacen los estúpidos cuando les hablan a los borrachos o a los extranjeros* (“that omission of syntax stupid people employ when talking to drunken people or foreigners”). Después de este incidente, el mesonero más viejo pregunta al joven por qué no dejó que el viejo se quedara y bebiera, a lo que el joven responde que el viejo *puede comprar una botella y beber en casa* (“can buy a bottle and drink at home”). Después que el Café cierra el mesonero mayor va al bar/bodega y ordena un trago, aunque aquí Hemingway primero usa la traducción literal del español al inglés “a little cup”. El barman luego emplea la versión en español, *copita*, para averiguar si el mesonero desea un segundo trago. Además de todas las palabras relacionadas con el alcohol, la palabra *botella* se usa tres veces.

La cama también ocupa un lugar significativo en este cuento, excepto por el hecho de que funciona exclusivamente en el campo de lo mental más que como escenario real, tal como ocurre con el cuento iniciador y los demás cuentos. En este caso, la cama es un refugio, sinónimo de amor y de relaciones maritales, y también un lugar que, cuando se ocupa solo, nos recuerda la *nada* de la existencia. El mesonero joven, quien no sufre de los males de la soledad y de la angustia existencial que afligen al viejo y al mesonero mayor, quiere ir a la cama. Se queja: *Nunca me voy a la cama antes de las tres. ¿Qué clase de hora es esa para ir a la cama?* (“I never get into bed before three o’clock. What kind of an hour is that to go to bed?”). Para él, la cama es un antídoto en contra de la soledad y sugiere que el amor y las relaciones maritales lo socorren, pues asocia los problemas del viejo con la soledad, y protesta: *Yo no estoy solo. Yo tengo una esposa esperándome en la cama* (“I’m not lonely. I have a wife waiting in bed for me”). Cuando el mesonero mayor, descrito en la narrativa como un hombre sin prisa (“the unhurried waiter”), critica al joven porque debería haber dejado que el viejo se quedara y bebiera, éste le replica: *Quiero irme a casa, a la cama* (“I want to go home to bed”). Las connotaciones sexuales de la cama son sugeridas cuando el mesonero mayor bromea con el joven porque se quiere ir a casa antes de su hora acostumbrada.

El viejo usa la bebida para evitar no tener que ir a la cama solo. El mesonero mayor hace lo mismo, y va a un bar después de cerrar el Café. Sus procesos mentales allí bordean el terror nihilista que toma cuerpo en la oración de la *nada* que recita. Se imagina su futuro próximo, después de la bodega, cuando “He would lie in the bed” (cuando esté en la cama), y trata de convencerse de que su problema es el insomnio.

Aunque el anestésico más palpable en la narrativa es *la bebida* (“bottles”), el mesonero mayor también destaca la necesidad de la luz. La luz actúa no tanto como un anestésico sino como un remedio para evitar el enfrentamiento con el miedo. La oscuridad fuera del Café y la oscuridad de cada noche abrazan lo desconocido y la nada que los dos hombres temen. El Café bien iluminado es un refugio temporal. Cuando el mesonero mayor está solo en la cama necesita la luz del día para sentirse seguro y poder dormir.

3.5. *Las Nieves del Kilimanjaro*

Aunque la influencia del cuento iniciador es evidente en una gran variedad de tramas, se percata con mayor fuerza en los cuentos que giran en torno a la relación entre el hombre y la mujer. “Las Nieves del Kilimanjaro”, que Hemingway incluía entre sus favoritos, ilustra claramente la marca del texto iniciador. Escenificado en África en vez de Italia, en una selva y no en un hospital, también coloca al protagonista en una cama de enfermo. La cama en este caso es una cama de campaña (“cot”), aunque en el cuento se usan los términos “cot” y “bed” indistintamente como, por ejemplo, en una escena en el campamento cuando el narrador explica que “his personal boy was sitting by the bed”.

Narrados en tercera persona, pero marcados por la perspectiva de un protagonista masculino, ambos cuentos ubican la herida física en la pierna. En la primera historia, la pierna se cura y es substituida por una herida simbólica en una pierna metafórica. Aquí está la causa de la muerte.

En ambos cuentos, la palabra *cama* se usa de manera similar como sinónimo de relaciones sexuales. La segunda vez que se menciona la cama en TSOK es metonimia para habilidad sexual. Cuando Harry describe a Helen mentalmente, dice que *ella tenía un gran talento y aprecio por la cama* (“she had a great talent and appreciation for the bed”). La cama es de nuevo lugar y sinónimo de relaciones sexuales cuando él piensa que le *gustaría estar con ella en la cama más que nada* (“he would as soon be in bed with her as anyone”) (13). La cama significa sexo cuando él le dice a ella: *me gustaría destruirte en la cama unas cuantas veces* (“I’d like to destroy you a few times in bed”).

En este cuento, al igual que en el macrotexto, el alcohol se emplea para adormecer la tristeza causada por una situación dolorosa. Tanto Harry

como Helen usan la bebida con fines anestésicos, y en ambos casos es efectiva como calmante de manera marginal. En los recuerdos que hace Harry sobre el pasado de Helen está implícito que ella usa la bebida para atenuar la agonía por la pérdida de su esposo, y hace que le sirva como un narcótico. Las palabras textuales son *ella casi siempre se emborracha lo suficiente para dormir* ("she was usually drunk enough to sleep"). Al igual que el mesonero mayor, el señor Frazer, y otros personajes importantes en la ficción de Hemingway, ella tiene problemas para dormir y usa primero la bebida, y luego a sus amantes, para conciliar el sueño. De manera puntual el narrador explica: *Después que tenía los amantes no bebía tanto porque ya no tenía que beber para dormir* ("After she had the lovers she did not drink so much because she did not have to be drunk to sleep"). La interpretación del texto entonces nos lleva a inferir que la cama (los amantes) es un anestésico alternativo de las botellas. En este punto en la narración queda claro que ni la bebida ni el sexo son efectivos como paliativos en contra del dolor. El sufrimiento por la pérdida de un hijo es tal que ni los amantes ni el licor funcionan. Como dice el narrador "... después que todo pasó, ya no quiso más amantes, y en vista de que la bebida no era un anestésico (énfasis nuestro) ella tuvo que iniciar otra vida" ("... after that was over she did not want the lovers, and drink being no anaesthetic she had to make another life"). En vista de que el sexo y la bebida no son suficientemente fuertes como anestésicos, ella necesita alguien a quien amar para alejar el miedo de estar sola.

Helen se da cuenta de que la bebida no es anestésico efectivo, pero sigue bebiendo, aunque no para limar el dolor. Sin embargo, al igual que Luz en AVSS, ve el licor como la causa de los problemas de su amado. La bebida es motivo de discusión en el cuento iniciador, y también sirve como un elemento que causa irritación en TSOK. Helen repite varias veces en el cuento la recriminación de que *es malo para ti* y pide a Harry que no beba. En otro momento cuando él sugiere que se tomen un trago juntos ella pregunta: ¿Tú crees que deberías? ("Do you think you should?"), y cuando él manifiesta que preferiría un whisky con soda en vez del caldo que ella le ha preparado, ella replica *no es bueno para tí* ("It's not good for you").

Los efectos negativos de la bebida también se hacen evidentes en el recuento que hace Harry sobre la destrucción de su talento. Entre los diferentes comportamientos que él culpa por ello, junto con la flojera, la pereza, y la traición a sí mismo, se encuentra *beber tanto que él limó el filo de sus percepciones* ("drinking so much that he blunted the edge of his perceptions"). Según Harry, la bebida en exceso es uno de los defectos de los muy ricos. Aun así, aunque reconoce el daño y la ineficiencia de la bebida como anestésico, insiste en seguir utilizándola y allí queda como el hueso de la discordia entre ellos.

La discusión, que tiene un papel significativo en AVSS, es también un elemento focal en TSOK. La palabra "quarrel" o sus variantes se usa numerosas veces en este último. Una buena parte del diálogo está construido en torno a las discusiones entre Harry y Helen o de ellos hablando sobre las peleas. En el primer intercambio que ellos tienen, Harry se refiere a su conversación como discusión ("quarreling"). El dice: *Hablar es lo más fácil. Discutimos y eso hace ue el tiempo pase*. ("Talking is the easiest. We quarrel and that makes the time pass"). La refutación de Helen subraya la palabra cuando la usa tres veces en tres oraciones cortas: *Yo no discuto. Nunca quiero discutir. No, discutamos más*. ("I don't quarrel. I never want to quarrel. Let's not quarrel any more"). Más adelante en el cuento, Harry demuestra su alivio porque la discusión ha cesado, aunque manifiesta que siempre discutió con las mujeres que amaba. El término se destaca y Harry lo repite cuatro veces en un párrafo corto (15). Responsabiliza a las discusiones por la corrosión de las relaciones y en sus recuerdos subsiguientes menciona haber discutido con una mujer como motivo para irse a ver prostitutas en Constantinopla. La salida con las prostitutas resulta ser un anestésico muy malo puesto que *no le ayudó a matar su soledad* ("failed to kill his loneliness", y luego trata de escribir a su primer amor, a la que lo abandonó. Esta referencia a un primer amor, a uno que lo dejó, crea una referencia retrospectiva que nos lleva a AVSS, y así se destaca aún más la relación con el macrotexto.

Hay otros ejemplos de repetición entre estos cuentos y las palabras que hemos estado siguiendo ocurren en muchos otros cuentos de Hemingway. No obstante, este trabajo representa sólo un intento, una primera exploración. Hasta ahora hemos seguido la huella de las repeticiones más evidentes y asombrosas, las que se han hecho con las mismas palabras y, a veces, con palabras relacionadas. Sería deseable y aconsejable llevar a cabo un estudio más profundo, preferiblemente haciendo uso de los favores de un programa de computación, para que se revelen ante nuestros ojos temas paralelos que aquí hemos pasado por alto. Nuestra meta ha sido llamar la atención sobre estas señales obvias de macroestructura narrativa, las cuales brindan evidencia de relaciones intertextuales que señalan tópicos y temas no sólo dentro de un texto sino a través de varios textos producidos por un mismo autor a lo largo de su vida.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Aunque los analistas del estilo de Hemingway le han rendido mucha pleitesía, especialmente a los cuentos, se han dado en realidad pocos estudios propiamente lingüísticos. Nuestra investigación representa apenas un "inicio" sobre un cuento de "iniciación". También se ha escrito mucho sobre cómo

los cuentos de Hemingway “vibran con lo no dicho”. El mismo Hemingway describe lo que considera un estilo óptimo como un iceberg cuya majestad viene de los siete octavos que permanecen bajo el agua. Pide al lector que se sensibilice y que ponga atención a lo que queda afuera. Y así, al igual que el público de un mago, cuyos juegos de manos conducen nuestra atención en una dirección, mientras cumple su propósito en otra, hemos tratado nosotras de llenar los espacios vacíos, buscando lo que no está allí, delineando tal vez lo que es. Este estudio es simplemente un recordatorio de que, aunque los siete octavos del iceberg están bajo la superficie, son las partes observables las que advierten al navegante ingenuo sobre lo que se encuentra abajo. Las palabras de Hemingway, las palabras que él repite, son aquellos copos de nieve que uno a uno constituye el hielo del iceberg.⁴

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUFF, Louise R. 1991. “Nice” and “Pleasant” in *The Sun*. En *The Hemingway Review* X, 2 pp: 42-46.

BEAUGRANDE, R. de y W. Dressler 1981. *Introduction to Textlinguistics*. Longman, Londres.

BOLÍVAR, Adriana. 1986. *Interaction thorough Written Text: A Discourse Analysis of Newspaper Editorials*. Tesis doctoral. Universidad de Birmingham, Inglaterra.

_____ 1994. The Structure of Newspaper Editorials. En Coulthard, M. (Comp.) *Advances in Written Text Analysis*. Routledge, Londres.

GLADSTEIN, Mimi Reisel. 1989. The Mercenaries: A Harbinger of Vintage Hemingway. En Beegel Susan F. (Comp.) *Hemingway's Neglected Short Fiction*. Ann Arbor: UNI Research Press, pp. 119-30.

KRISTEVA, J. 1969. *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil. Traducido al inglés como *Desire in Language: a semiotic*

4. Este estudio fue escrito originalmente en inglés con el título “Beds, bottles and other anaesthetics: ‘A very short story’” y presentado como ponencia en la *American Literature Association Convention* de Mayo de 1992, celebrada en San Diego, California.

approach to literature and art. Editado por L.S. Roudiez y traducido por A. Jardine, T.A. Gore y L.S. Roudiez. Blackwell, Oxford.

LEMKE, J.L. 1985. Ideology, intertextuality, and the notion of register. En Benson G.D. y W.S. Greaves (Comps.) *Systemic Perspectives on Discourse* Vol. 1. Norwood, N.J.: Ablex Publishing Corporation.

SINCLAIR, J. y D. Brazil. 1982. *Teacher Talk*. Oxford University Press, Londres.

SINCLAIR, J. y R.M. Coulthard 1975. *Towards an Analysis of Discourse*. Oxford University Press, Oxford.

SUMMERHAYES, Don 1992. You Can Say That Again: Some Encounters With Repetition in *In Our Time*. En *The Hemingway Review* X, 2, pp. 47-55.

van DIJK, Teun A. 1977. *Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. Longman, Londres.

_____ 1980. *Macrostructures*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum.

_____ 1991. *Racism and the Press*. Routledge, Londres y Nueva York.

los cuentos de Hemingway “vibran con lo no dicho”. El mismo Hemingway describe lo que considera un estilo óptimo como un iceberg cuya majestad viene de los siete octavos que permanecen bajo el agua. Pide al lector que se sensibilice y que ponga atención a lo que queda afuera. Y así, al igual que el público de un mago, cuyos juegos de manos conducen nuestra atención en una dirección, mientras cumple su propósito en otra, hemos tratado nosotras de llenar los espacios vacíos, buscando lo que no está allí, delineando tal vez lo que es. Este estudio es simplemente un recordatorio de que, aunque los siete octavos del iceberg están-bajo la superficie, son las partes observables las que advierten al navegante ingenuo sobre lo que se encuentra abajo. Las palabras de Hemingway, las palabras que él repite, son aquellos copos de nieve que uno a uno constituye el hielo del iceberg.⁴

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUFF, Louise R. 1991. “Nice” and “Pleasant” in *The Sun*. En *The Hemingway Review* X, 2 pp: 42-46.

BEAUGRANDE, R. de y W. Dressler 1981. *Introduction to Textlinguistics*. Longman, Londres.

BOLÍVAR, Adriana. 1986. *Interaction thorough Written Text: A Discourse Analysis of Newspaper Editorials*. Tesis doctoral. Universidad de Birmingham, Inglaterra.

_____ 1994. The Structure of Newspaper Editorials. En Coulthard, M. (Comp.) *Advances in Written Text Analysis*. Routledge, Londres.

GLADSTEIN, Mimi Reisel. 1989. The Mercenaries: A Harbinger of Vintage Hemingway. En Beegel Susan F. (Comp.) *Hemingway's Neglected Short Fiction*. Ann Arbor: UNI Research Press, pp. 119-30.

KRISTEVA, J. 1969. *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil. Traducido al inglés como *Desire in Language: a semiotic*

4. Este estudio fue escrito originalmente en inglés con el título “Beds, bottles and other anaesthetics: ‘A very short story’” y presentado como ponencia en la *American Literature Association Convention* de Mayo de 1992, celebrada en San Diego, California.

approach to literature and art. Editado por L.S. Roudiez y traducido por A. Jardine, T.A. Gore y L.S. Roudiez. Blackwell, Oxford.

LEMKE, J.L. 1985. Ideology, intertextuality, and the notion of register. En Benson G.D. y W.S. Greaves (Comps.) *Systemic Perspectives on Discourse* Vol. 1. Norwood, N.J.: Ablex Publishing Corporation.

SINCLAIR, J. y D. Brazil. 1982. *Teacher Talk*. Oxford University Press, Londres.

SINCLAIR, J. y R.M. Coulthard 1975. *Towards an Analysis of Discourse*. Oxford University Press, Oxford.

SUMMERHAYES, Don 1992. You Can Say That Again: Some Encounters With Repetition in *In Our Time*. En *The Hemingway Review* X, 2, pp. 47-55.

van DIJK, Teun A. 1977. *Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. Longman, Londres.

_____ 1980. *Macrostructures*. Hillsdale, N.J: Erlbaum.

_____ 1991. *Racism and the Press*. Routledge, Londres y Nueva York.