

LOS ASESINOS DE HEMINGWAY: EL PROBLEMA DE LA ADAPTACIÓN HOLLYWOODENSE DE LA NARRATIVA DE ERNEST HEMINGWAY

HEMINGWAY'S KILLERS: THE PROBLEM OF HOLLYWOOD'S ADAPTATIONS OF ERNEST HEMINGWAY'S FICTION

Marcelo Burello (margbur@gmail.com)
Universidad de Buenos Aires

Resumen

En el mundo globalizado, la creciente necesidad de interpretar productos transmediales choca con la relación asimétrica y asincrónica entre la literatura y el teatro, por un lado, y el cine, por el otro. En este trabajo tomamos la obra narrativa de Ernest Hemingway y sus adaptaciones hollywoodenses como caso testigo de algunos aspectos a considerar en las problemáticas comparaciones de este tipo.

Palabras clave: Ernest Hemingway; adaptación cinematográfica; transmedialidad

Abstract

In the global world, the growing need to understand transmedial works collides with the asymmetrical and asynchronous relation between literature and drama, on the one hand, and film, on the other. In this paper we take Ernest Hemingway's fiction and its Hollywood adaptations as a leading case of some aspects to be considered in troublesome comparisons of this type.

Key words: Ernest Hemingway; film adaptation; transmedia

Muchas de las obras de Hemingway han sido adaptadas como guiones cinematográficos, pero prácticamente ninguna de las películas ha superado la mediocridad; ninguna de ellas alcanzó la altura que merecía la categoría literaria de Hemingway. (Burgess, 1985, p.190)

I

Nuestro título *no* es incorrecto: no faltan comillas, bastardillas o una coma. En principio queremos hablar de las versiones cinematográficas del relato *Los asesinos* (*The killers*, 1927) de Ernest Hemingway realizadas en Hollywood, sí, pero también de otras así llamadas *adaptaciones* de obras del autor, y esto con el propósito de señalar desencuentros, tergiversaciones, y de hecho

fallas y yerros que signan toda esa larga lista de producciones, que pronto cumplirá un siglo (la primera data de 1932: *Farewell to arms*, dirigida por Frank Borzage). Nos alienta un ánimo provocador, si se quiere, o en todo caso denunciador, pero más allá de analizar someramente algunos aspectos de los respectivos filmes, creemos que en ciertas ocasiones una obra literaria puede comprenderse mejor cuando se la ve, *ex negativo*, en el espejo deformante de la mayor industria audiovisual a escala mundial. Por eso nos referiremos aquí a quienes asesinaron –figurativamente, por supuesto– a Hemingway, o mejor dicho, a su narrativa:

productores, realizadores, guionistas, montajistas y -¿por qué no?- también intérpretes que saquearon sus textos y arrojaron al celuloide un cúmulo de obras más o menos prescindibles, casi sin interés propiamente hemingwayano.

En este sentido, cabe reconocer que acaso Hemingway fue un poco más perjudicado que muchos de sus colegas, sobre todo si se considera que su obra, dado su estilo nutrido en el periodismo, con abundancia de acciones físicas, diálogos, escenarios espectaculares, grandes pasiones e ideales en pugna, etc.,¹ parecería en principio más adaptable –si cabe la expresión- que otras, más experimentales (como la de William Faulkner... quien de hecho lo adaptó a la pantalla en una ocasión²).³ Además, y por mucho que le pesara al propio autor, que dejó impresiones negativas sobre prácticamente toda la docena de filmes basados en sus textos que se hicieron durante su vida,⁴ es evidente que hubo un *feedback* del cine sobre su propia obra, que no por casualidad surgió cuando el lenguaje cinematográfico alcanzó su madurez.⁵ De modo que la gran discrepancia entre los textos de Hemingway y sus versiones fílmicas posee una calidad casi

paradigmática, potencialmente rica de analizar, y quizá lo único que permite entender un poco el abismo en términos de logro estético sea el aspecto del género literario –y la consecuente dimensión- de sus textos: Hemingway solo escribió un drama (*The Fifth Column*) y escasa narrativa de mediana extensión (*Torrents of Spring*, *The Old Man and the Sea*), y esos son justamente los dos formatos que mejor se avienen a una pretendida adaptación fiel, en tanto por lo general no requieren mayores agregados o mutilaciones.

Antes de avanzar, sin embargo, valga una pertinente aclaración epistemológica: el enfrentar el problema de la *transmedialidad*, como lo supone el pasaje de un hipotexto literario a un hipertexto audiovisual, hay que evitar la tentación de hacer comparaciones lineales entre una y otra obra.⁶ La mente humana trabaja en forma muy distinta en la recepción de un texto y la de un filme; una es conceptual, y la otra es sensorial. Por ende, si uno juzga el segundo producto en función del primero, no debe olvidar que a éste lo califican rasgos intrínsecos; no se hace un filme adaptado sobre un libro para que el espectador lea el libro y vea el filme a la vez,

¹ Los especialistas suelen remitir más al manual de estilo del *Kansas City Star* y otros periódicos donde el escritor se formó que a escritores leídos y admirados por él.

² Faulkner fue coautor de la adaptación de *To have and have not* (1944), Howard Hawks.

³ No parece opinar así C.-E. Magny en su clásico estudio, sin embargo: Hemingway es el menos mencionado de los autores en su cómputo de las influencias entre literatura norteamericana y cine. V. Magny, 1972, *passim*.

⁴ Salvo *The killers* (1946), que aceptó ver en más de una ocasión (y de que de hecho en 2008

ingresó al *National Film Registry* por su “valor cultural, histórico y estético”).

⁵ Gene Phillips (1980, p. 131) señala que el autor necesitaba descalificar las películas basadas en sus obras para prestigiar, por contrapeso, su estatuto literario. Eso no implica que despreciara el séptimo arte en sí, y mucho menos los enormes réditos que le proporcionaban las adaptaciones, como bien lo destaca Jividen (2013, pp. 76-79).

⁶ La advertencia, ya planteada por el pionero de los estudios de adaptación cinematográfica, sigue siendo tristemente necesaria. Cfr. Bluestone, 1961, pp. 5-6.

sino, como mucho, para que el espectador recuerde el goce que le produjo el libro al ver el filme y se sienta así promovido a un nuevo disfrute, aunque esta vez de un producto independiente. En definitiva, es el público el que conecta la experiencia de la lectura con la de la percepción audiovisual, por más que haya pasado largo tiempo entre ambas y que la mente actúe en forma muy distinta; advirtamos de paso que, siquiera tendencialmente, quien juzga el cine desde la literatura suele adoptar una actitud evaluativa (por lo general, negativa respecto del séptimo arte, como lo grafica nuestro epígrafe), y quien procede al revés, una actitud descriptiva. En general, el trillado dictamen de que el libro era mejor es la constatación de una diferencia insalvable que se quisiera fácil de superar. Bastará con recordar que no se trata de una relación intertextual, en todo caso, sino *intermedial*, o mejor aún, *transmedial*, en tanto el texto literario se transforma finalmente en un producto cinematográfico audiovisual, pasando por la instancia del guión (que sigue siendo un texto, sí, aunque con puro valor indicativo).

II

Hasta hoy existen dos versiones fílmicas hollywoodenses del cuento *Los asesinos*.⁷ Ambas son homónimas, y fueron sucesivamente realizadas en 1946 (dirigida por Robert Siodmak y con guión de Anthony

Vieller, aunque se sabe que colaboraron otros talentos no acreditados, como nada menos que John Huston), y en 1964 (dirigida por Donald Siegel y con guión de Gene L. Coon).⁸ La primera, que es básicamente un desarrollo inflacionario de lo que el relato sugiere como germen y sólo lo utiliza en los primeros diez minutos, renuncia a recoger todo el material textual disponible en aras de un argumento que desborda por mucho al relato: en el fragmento que sí se basa en el texto se han suprimido las escenas en las que Nick dialoga con la encargada de la pensión y el último diálogo, entre el joven y el barman George, que para la historia de Hemingway es esencial, pues funciona como un corolario casi metafísico sobre el destino personal (acercándose mucho a las *epifanías* literarias de su colega y amigo James Joyce). La segunda versión fílmica ya no guarda prácticamente relación alguna con el hipotexto original, más allá de la idea de que dos asesinos matan por contrato a alguien que no se resiste, y en todo caso hace algunas alusiones puntuales (el atraco y la traición a la hora de repartir el botín, por caso) al filme de Siodmak, entre tanto devenido clásico menor; es evidente que en los años sesenta el solo nombre del escritor ya prestigiaba a una película (Hemingway había obtenido el Premio Pulitzer en 1953 y el Nobel de Literatura en 1954, transformándose en una referencia consagrada), y por eso se lo

⁷ Para un comentario sobre ambas adaptaciones, cfr. Phillips, 1980, cap. 5.

⁸ Cabe mencionar, fuera de nuestro corpus, el cortometraje que en 1958 dirigieran Andrei

Tarkovsky y otros dos compañeros de la academia de cine de Moscú, supervisados por Mikhail Romm.

reconoce en las acreditaciones legales como base del guión, si bien su *short story* poco y nada tiene que ver con la trama de este filme. En todo caso, no puede sorprender a nadie que a principios de los años sesenta Hollywood acometiera una *remake* de *Los asesinos*, pero sí desconcierta el uso tan parcial del mundo hemingwayano, utilizado como pobre excusa publicitaria. En esta segunda versión, de hecho, el relato ha sido borrado por completo, en vez de ser más recuperado que en la primera: Nick Adams ya ni siquiera es un personaje secundario, sino inexistente, y nada impide pensar que el guionista ni siquiera leyó el texto, contentándose con ver el filme previo.

Como es sabido, la adaptación fílmica de un relato breve supone fatídicamente que se hará uso de la expansión del texto. La diestra aplicación hemingwayana de la denominada técnica del iceberg (mostrar algo cuyo trasfondo permanece oculto pero activo)⁹ alienta y casi obliga al guionista de turno a buscar todos los indicios posibles y traerlos a la luz, desarrollándolos; algo con lo que se pierde misterio y sugestividad, claro, pero se gana dilatación. Como expansión del hipotexto, las versiones de *Los asesinos* muestran las típicas conquistas y pérdidas que se dan siempre en este proceso y no constituyen un caso excepcional; los

respectivos guionistas explotaron lo dado e inventaron lo nuevo en la medida de sus posibilidades artísticas y económicas. Lo más interesante aquí, en todo caso, es ver los efectos del proceso de endocodificación genérica, o como proponemos llamarlo nosotros, de *entramado genérico* (*genre emplotment*) al que el cuento fue sometido.¹⁰ Pues el género cinematográfico es el factor crucial para comprender el cine de Hollywood, y es palmario que estas dos películas estadounidenses enmarcan la historia mayormente en el género conocido como *film noir*,¹¹ lo que supone algunos datos básicos: desde la ambientación (iluminación contrastada, sitios estrechos y clandestinos, locaciones nocturnas) hasta el elenco (presencia de personajes como la *femme fatale*, el traidor, la policía como torpe institución ancilar, etc.). Pero en ninguno de ellos dicho subgénero aparece en forma pura (cosa infrecuente, dicho sea de paso), sino “contaminado” por otros cercanos, tales como el policial de enigma o el *thriller*: la primera versión es ante todo una larga investigación, llena de giros, en la que el agente de seguros actúa como detective racional, y la segunda se abre y se cierra con un tiroteo sangriento, y en medio contiene muchas escenas de acción y de violencia, siempre a plena luz del día y en ambientes que nada tienen que ver con el

⁹ La teoría fue oportunamente descripta por el autor al menos en dos obras no ficcionales: *Death in the Afternoon* y la póstuma *A Moveable Feast*.

¹⁰ No confundir con lo que en la jerga técnica se conoce como *generificación*, un proceso más amplio por el cual todos los elementos del filme –y no solo el argumento– se ajustan a un molde preexistente.

¹¹ Este género tomó su carta de ciudadanía en los años cuarenta, pero ya se insinuaba a principios de los treinta en el cine de *gangsters*. El nombre tardío que adoptó fue un trasplante del *roman noir*, el subgénero policial francés. Cfr. al respecto Altman, 2000, pp. 92-93. Para la historia global y la “filosofía” del subgénero, cfr. Esquenazi, 2018.

típico escenario del mundo del crimen (a lo que casualmente alude el rimbombante título en español: *Código del hampa*).

Si bien Hemingway no parecería un autor ideal para inspirar historias del tipo *noir*: sus heroínas no son *femmes fatales*, sus héroes no son moralmente ambiguos,¹² el ambiente urbano es limitado y pocas páginas transcurren en Estados Unidos (territorio privilegiado para ese subgénero). Pero el productor que hacia 1945 tomó en sus manos el proyecto de adaptar *The Killers*, Mark Hellinger, era un destacado crítico teatral y cronista policial devenido productor de la Warner (empresa con la que se había enemistado, como casi todo el mundo), y sin duda consideró que el cine de *gangsters* estaba acabado (Al Capone estaba en Alcatraz y la denominada *ley seca* había sido derogada) y que se imponía el nuevo formato *noir*, configurado por el magistral film *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder; en 1944, además, la adaptación de *To have and have not* (1944) había tenido buena repercusión en las taquillas. A la nueva fórmula *noir*, los guionistas parecen haber agregado: valerse del texto casi íntegro como disparador inicial - con perdón de la ironía- para apelar a la expansión de tipo despliegue, en vez de la del relleno de intersticios; y reutilizar *mutatis mutandis* la llamativa estructura fijada poco antes por *Citizen Kane* (1941), a base de *flash-backs* perspectivizados que desembocan en una recuperación final.

La segunda versión también suscribe al formato *noir*, e incluso lo subraya (la rubia Angie Dickinson sustituye a la morocha Ava Gardner y Lee Marvin es un arquetípico *hitman*), pero con un radical cambio de focalización: el punto de vista es aquí el de los asesinos, que indagan sobre la víctima a quien tan fácilmente mataron. De nuevo el relato fuente es un trampolín para la libre invención, sólo que con el desplazamiento de la perspectiva crea una distancia ya infranqueable: si en el film del año 46 la historia está focalizada desde un tercero, el agente de seguros (un ingenioso sustituto del detective clásico, que se solidariza –por así decirlo- con Nick Adams, y por extensión con el personaje del *sueco*), aquí está enfocada desde los antagonistas, lo que en última instancia legitima más el título original, pero transforma el film en una cacería y por ende lo acerca al *thriller*, despojando a la historia, además, de toda posición moral o connotación filosófica. La presencia de Ronald Reagan como jefe de una banda de delincuentes, a lo sumo, puede haberle conferido un carácter incómodamente premonitorio...

III

En la crítica actual campea la sospecha de que Hemingway ha perdido público y ha dejado de ser un autor leído (ej.: “¿Por qué es importante leer hoy a H?” [Sigal, 2013]). Entre otros motivos, quizá principalmente, lo haya dañado mucho el cine que se proclamó

¹² Esquenazi (2018, *passim*) insiste –quizás con demasiado reduccionismo- en que la escena

determinante del subgénero consiste en el encuentro entra una *femme fatale* y un *weak guy*.

basado en sus libros. Las súper producciones edulcoradas y románticoides (como las dos versiones de *A Farewell to Arms*), los policiales y dramas de intriga sin mayor sustancia (las versiones de *The Killers* y *To have and have not*), y las películas técnicamente fallidas que pretendieron combinar el espectáculo de la naturaleza y el turismo (*The sun also rises*, *Snows of Killimanjaro*, *The old man and the sea*¹³) dejaron su nombre ligado a un estándar bajo - o a lo sumo mediano- de calidad argumental. Y como si todo esto fuera poco, la que el propio autor reconociera como su peor novela,¹⁴ *To have and have not*, no fue llevada a la pantalla una ni dos veces, sino tres (!), por una triste y sugestiva ironía del destino. Pueden recordarse las apariciones estelares de Gary Cooper y Gregory Peck, del lado masculino, y de Ingrid Bergman y Ava Gardner, del lado femenino, y pueden recordarse los exóticos paisajes africanos y las estampas de las bellas ciudades de Europa, pero prácticamente nadie recuerda una línea de diálogo consumada o una escena magistral en alguna de esas películas. Con Hemingway, al parecer, se cumplió aquella vieja regla hitchcockiana de que cuanto mejor es un libro, peor será el filme adaptado sobre él. (Con el tiempo, como triste compensación,

Hemingway devino más un personaje en sí mismo que una obra, gracias a su polémica reputación: se lo biografiza antes de visitar sus textos...¹⁵)

Especulemos sumariamente, para concluir, acerca de los motivos de la marcada asimetría ya no entre las calidades inmanentes de los libros de Hemingway y los filmes basados en ellos, lo que supondría pecar de ingenua linealidad, sino entre el enorme disfrute que los lectores extrajeron de los primeros y el discreto y endeble placer que los espectadores sonsacaron de los segundos. Para empezar, tengamos presente que Hollywood acude por regla a un escritor renombrado ante todo para que este transfiera su capital simbólico al producto cinematográfico; los filmes son costosos e invertir largas sumas en *copyright* es un gran riesgo inicial.¹⁶ Este condicionante ha hecho que el sistema de los grandes estudios diseñara estrategias para darle un presunto realce –o nivel, si se quiere- fílmico al material literario, que en su estado original no es más que una vaga promesa de éxito. Identifiquemos las dos más importantes, siendo la segunda la menos conocida y por lo tanto aquella sobre la que hemos querido advertir aquí. Por un lado, con un criterio mayormente visual, se trata de *estetizar* un

¹³ El propio director, John Sturges, confesó sobre esta última que se trataba de su “película más torpe”. Irónicamente, fue el filme basado en una de sus obras en el que más se involucró Hemingway como asesor y consejero, pese a su postrera decepción.

¹⁴ La anécdota fue referida repetidas veces por Howard Hawks. Para la misma y un análisis de la adaptación, cfr. Chion, 1992, pp. 26-41.

¹⁵ Este presupuesto opera a lo largo de todo el estudio de Grissom, 2014.

¹⁶ Hemingway se destacó, además, por las ganancias que amasó gracias a la industria cinematográfica. En 1940, por ejemplo, batió récords al vender los derechos de adaptación de *For whom the bell tolls* incluso antes de que la novela fuese publicada (algo que desde entonces se ha vuelto costumbre).

texto ilustrándolo con grandes estrellas y vistosos decorados; puesto en una ecuación, el concepto se resumiría en: *stars + locations*. Por otro, en términos más argumentales, se busca *entramarlo* según los rasgos de algún género reconocible y vigente (incluyendo las formas del drama), de modo que los distribuidores, los críticos y los espectadores sepan de antemano cómo recibirlo, consumirlo, y al cabo evaluarlo. Asediados por estas crematísticas pretensiones de conferirles grandeza espectacular e inteligibilidad tranquilizadora a cualquier precio, los textos del nativo de Oak Park habrían caído víctimas, ¡ay!, de un mecanismo de apropiación transmedial que borró sus virtudes y acrecentó sus defectos, cuando no añadió nuevos. En suma, el *star-system* obliga a que guionistas, directores y montajistas deban hacer permanentes concesiones a la hora de contar una historia, así como la grandiosidad de los decorados y la fogosidad de los personajes son tentadoras -y hasta adictivas- para un productor que dispone de un gran presupuesto, pero en un nivel aún más sutil está el problema de la etiqueta genérica. Todos estos factores hacen a un complejo procesamiento de un texto literario a la hora de transponerlo al lenguaje audiovisual, y sería necio endilgarle toda la responsabilidad al guionista y al director.

Para nuestro autor, dejando de lado unos tempranos problemas legales no por sus obras, sino por los títulos de sus obras (!),¹⁷ el inicio de este *procesamiento* de su literatura se dio en 1932, con su reciente novela *A farewell to arms*, y de una manera mediada: el veterano de la I^oGM Laurence Stallings, también escritor, la había adaptado al teatro en 1930, simplificando algunas cosas y enfatizando la denuncia de la guerra, y los guionistas de la versión fílmica se valieron tanto de esa pre-adaptación teatral como de la novela en sí para la versión que la Paramount estrenaría –con relativo éxito- en 1932.¹⁸ El producto final fue un fastuoso melodrama que acaba con una muerte de amor a lo *Tristán e Isolda* (incluyendo una tosca versión de la partitura wagneriana), bastante lejos del texto fuente; incluso, por presión del *happy ending*, existía una versión alternativa en la que la heroína no moría y se dejaba a criterio del exhibidor cuál versión proyectar. Y la cosa no mejoró con el tiempo... El saqueo de las historias de su *alter ego* y héroe por antonomasia Nick Adams¹⁹ –una rica tradición estadounidense en la que Hemingway intermedia entre Mark Twain y Salinger- se siguió perpetrando, siempre sin una adecuada percepción de los detalles cruciales; pese a que llegó a cobrar los derechos de la adaptación, el suicida Hemingway se salvó de

¹⁷ En 1930, cuando el estudio Fox lanzó el filme de John Ford *Men without Women*, una pionera película de submarinos, Hemingway hizo una demanda y recibió un pago de cortesía.

¹⁸ Ambos eran integrales escritores al servicio de Hollywood: el irlandés B. Glazer venía de guionar

Mata Hari, y O. Garrett había coguionado una muy libre versión de *Moby Dick*.

¹⁹ En Estados Unidos el *Viejo Nick* vale por el Diablo, y en el apellido Adams está Adán, el primer hombre: con ello quería dar a entender el autor que se trataba de un carácter sumamente complejo.

ver *Hemingway's Adventures of a Young Man* (1962).

Como cierre, tomemos -casi al azar- *Under my Skin* (1950), dirigida por J. Negulesco y guionada por Casey Robinson (responsable de otras adaptaciones de Hemingway a la pantalla grande). Ya el afiche publicitario menciona a Hemingway no una, sino dos veces: arriba y abajo, y en la primera ocasión se describe al filme como *That ¡HEMINGWAY wallop! (¡Ese golpazo de HEMINGWAY!)*. Es evidente la explotación del solo nombre del autor, pero asimismo asoman otros factores: James Garfield ofrece su típica función de galán recio²⁰ y el relato es una excusa para pasear al espectador por la campiña italiana y sobre todo, por París (ciudad fetiche de Hollywood).²¹ Y cuando se compara la película con el cuento original, con todas las prevenciones del caso, resulta muy discutible la decisión de que el niño protagonista sea tan inocente (es el personaje femenino, inventado *ad hoc* para agregar un aditamento de belleza femenina, y francesa, el que comprende el sacrificio final del padre). Uno no puede dejar de preguntarse, finalmente, para qué adquirir los caros derechos de un texto del que por imposiciones comerciales, desvíos estéticos y, a fin de cuentas, traición ideológica, al final no queda casi nada. ¿La respuesta no está en

la doble mención de Hemingway que se hacía en el afiche?

Referencias

- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Trad. C. Roche Suárez. Barcelona: Paidós.
- Bluestone, George (1961). *Novels Into Films*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Burgess, Anthony (1985). *Hemingway*. Trad. M. I. Merino. Salvat: Barcelona.
- Chion, Michel (1992). *¿Cómo se escribe un guión?* Trad. D. Jiménez Plaza. Madrid: Cátedra.
- Esquenazi, Jean-Pierre (2018). *El film noir*. Trad. de C. Schilling. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Grissom, Candace (2014). *Fitzgerald and Hemingway on Film. A Critical Study of the Adaptations, 1924-2013*. Jefferson, N.C.: McFarland.
- Jividen, Jill (2013). "Cinema and Adaptations", en *Ernest Hemingway in Context*. Ed. D. A. Modellmog y S. del Gizzo. Cambridge. Cambridge University Press, pp. 76-85.
- Kazin, Alfred (1987). "Hemingway, el pintor", en *Una procesión. Cien años de literatura norteamericana*. Trad. J. J. Utrilla. México DF: FCE, pp. 426-444.

²⁰ Edmund Wilson (1983, p. 417) observa que los héroes de Hemingway triunfan en lo moral y fracasan en lo físico. Sin embargo, ilustrar la narrativa de Hemingway con *playboys* y *tough guys* traía aparejado un problema: no se los podía ver caer heridos o derrotados, salvo al servicio de un gran sacrificio. Los desaciertos de *casting* han sido profusos en nuestro caso de estudio.

²¹ La suntuosidad paisajística con que se adornó los textos del autor poco tiene que ver con su captación sublime de los contextos tanto salvajes como urbanos, que Alfred Kazin (1987) supo describir con precisión. En los filmes, elefantes y peces espada, plazas de toros españolas y boulevares parisinos propenden a ser datos ornamentales, sin resonancias simbólicas.

Magny, Claude-Edmonde. *La era de la novela norteamericana* (1972). Trad. de S. Tri. Buenos Aires: Juan Goyanarte.

Phillips, Gene D. (1980). *Hemingway and Film*. New York: Frederick Ungar Publishing. [En español: *Hemingway y el cine*. 1982. Trad. A. Bárcena. México DF: EDAMEX.]

Sigal, C. (2013). *Hemingway Lives! Why Reading Ernest Hemingway Matters Today*. New York: OR Books.

Wilson, Edmund (1983). "Hemingway: Gauge of Morale", en *The Portable Edmund Wilson*. Ed. L. M. Dabney. New York: Viking Penguin Inc.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019