

# La España de Hemingway: el fenómeno orientalista en su obra sobre la Guerra Civil

Póster (detalle) de la película propagandística *The Spanish Earth*.

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA  
DE INVESTIGACIÓN  
ISSN 2683-2917  
Vol. 5, núm. 3,  
julio - octubre 2024  
[https://doi.org/10.22201/  
fesa.26832917e.2024.5.3](https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.3)



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual  
4.0 Internacional

## *Hemingway's Spain: The Orientalist Phenomenon in his Work on the Spanish Civil War*

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.3.348>

**Recibido:** 6 de septiembre de 2023

**Revisado:** 8 de diciembre de 2023

**Aceptado:** 9 de mayo de 2024

**id** Rodrigo Octavio Tirado de Salazar

Universidad Nacional Autónoma de México.

Facultad de Estudios Superiores Acatlán. México

[899554@pcpuma.acatlan.unam.mx](mailto:899554@pcpuma.acatlan.unam.mx)

**Resumen:** El artículo analiza, bajo la óptica de la teoría del orientalismo postulada por Edward Said, tres obras de Ernest Hemingway que están relacionadas con la guerra civil española; el objetivo es destacar la visión orientalista impulsada por el autor para crear una narrativa específica sobre España que se aleja de los datos históricos, pero que responde a varios intereses políticos de la internacional comunista.

**Palabras clave:** Orientalismo, Edward Said, Segunda República española, narrativas históricas.

**Abstract:** The article analyses, through the lens of Edward Said's orientalism theory, three works by Ernest Hemingway related to the Spanish Civil War. The aim of this paper is to highlight the orientalist perspective driven by the author to create a specific narrative about Spain, that diverges from historical facts, but answers to various political interests of The Communist International.

**Keywords:** Orientalism, Edward Said, The Second Spanish Republic, Historical narratives

---

## Introducción

El propósito central de este artículo consiste en analizar, bajo la perspectiva de la teoría del orientalismo desarrollada por Edward Said, las tres obras de Ernest Hemingway que se desarrollan en el contexto de la guerra civil española. Es decir, la obra teatral titulada *La Quinta Columna*,<sup>1</sup> la novela *Por quién doblan las campanas*<sup>2</sup> y la película propagandística *Tierra española*<sup>3</sup> que se ambientan dentro del contexto de la guerra civil española y que abarcan los tres formatos literarios que fueron utilizados por el autor como vehículos para la construcción de su narrativa política. Así, el objetivo es comprender las deformaciones históricas y culturales que, estas obras, han contribuido a popularizar a nivel mundial, moldeando significativamente la percepción de la España republicana en favor de la propaganda soviética.

Aunque la obra de Ernest Hemingway ha sido extensamente estudiada desde la disciplina de la literatura, los estudios históricos han avanzado en las últimas décadas hacia enfoques transdisciplinarios. Estos permiten analizar diversos objetos de estudio desde diversas perspectivas y metodologías, antes consideradas exclusivas de determinadas disciplinas.

Este trabajo específico se enmarca en esta tendencia al realizar un análisis histórico de obras literarias para desentrañar la narrativa que el autor intentaba construir en torno a la España de la guerra civil. Cabe destacar que las obras de Hemingway sobre España han ejercido una influencia destacada en la configuración de la narrativa

---

<sup>1</sup> El título original es *The Fifth Column*.

<sup>2</sup> El título original es *For Whom the Bells Tolls*.

<sup>3</sup> El título original es *The Spanish Earth*.

sobre el país, desde la imagen de la pamplonada hasta la representación de milicianos luchando contra el fascismo en mitad del bosque.

Así, se aprecia que las obras de Hemingway han modificado sustancialmente la percepción general de la península ibérica. No obstante, consideramos imperativo someter sus obras a un análisis desde la perspectiva de la teoría del orientalismo. De este modo, podremos comprender cómo la narrativa histórica y cultural sobre España, moldeada por el autor, ha contribuido a configurar una imagen desconectada de la realidad, pero enraizada en una tradición orientalista que se remonta al siglo XIX. Esta tradición, prolongada por Hemingway en el siglo XX, culmina en una distorsión de nuestra comprensión del pasado español.

En cuanto al aspecto metodológico, este trabajo empleará la teoría del orientalismo para analizar las obras del autor estadounidense desde esa perspectiva. De esta manera, se pretende delinear el imaginario orientalista que Hemingway aplicó para construir la representación ideológica de España.

Por las consideraciones anteriores, es necesario tener en cuenta que en la década de 1970, Edward Said postuló la teoría llamada “orientalismo” que revolucionó al mundo académico y abrió una veta más en los estudios postcoloniales por medio de su crítica a la forma en como Europa y Estados Unidos habían, desde el siglo XVIII, creado una imagen ficticia y romantizada de Oriente (Said 1979, 10) que fue utilizada para establecer una idea de Oriente en contraposición a Europa con la finalidad de autodefinirse como Occidente.

Según esa teoría, las implicaciones del orientalismo no se quedaron en el imaginario europeo, sino que, por medio del imperialismo, llegaron a todo el planeta y provocaron, en el oriente real, un fenómeno donde este no se reconocía a sí mismo por culpa de verse a través de la mirada europea (Said 1979, 24-25). Una de las consecuencias de este sentimiento de “desajuste ontológico” entre Oriente y su realidad es que las diversas culturas orientales comenzaron un proceso de deformación y mutilación para tratar de llenar esas expectativas culturales que le eran ajenas.

## Desarrollo

Resulta interesante que en su literatura sobre España, Ernest Hemingway usara ciertas fórmulas que encontramos en textos denunciados por Said para sus descripciones de la España republicana durante la Guerra Civil. Él aplica recetas que son fácilmente reconocibles por medio de los estudios postcoloniales y, en específico, por medio de la teoría del orientalismo. Algunas fórmulas son el desprecio por

las autoridades locales, en este caso republicanas, la veneración por los comandantes extranjeros, las ilusiones románticas y anacrónicas de la población española, su cultura, tradiciones y naturaleza.

Pero, para entender cómo es que el autor utiliza estos arquetipos, debemos tener en consideración que Hemingway, en la década de 1930, sufrió una seria transformación que estuvo relacionada con la crisis de 1929 y la manera en cómo la política del *New Deal*, implantada por el presidente Roosevelt, trató de incorporar a los veteranos de guerra que estaban desempleados al proyecto de rescate económico. En concreto, algunos de los veteranos fueron enviados a Key West a hacer trabajos de obra pública, sin embargo, las condiciones en las que vivían y en las que trabajaban dejaron a esta población en una situación de alta vulnerabilidad.

A los pocos meses, un huracán llamado Labor Day Hurricane de categoría cinco, llegó a las costas del estado de Florida y, en Key West, las consecuencias fueron terribles tanto para la población como para la infraestructura. Es ahí, precisamente, donde Ernest Hemingway vivía y, por esta razón, tomó la lancha que tenía para hacer un recorrido y dar cuenta de la destrucción a la vez que veía qué o a quién podía rescatar, cuando se enfrentó de lleno con la espeluznante mortandad que había dejado el huracán dentro de la población de veteranos enviados por la administración Roosevelt.

A partir de ese momento, Hemingway, primero tomó la decisión de hacer la pregunta: “Who Killed the Vets?”, para inmediatamente escribir el artículo “Who Murdered the Vets?” (Hemingway 1935) que iba en contra del *New Deal* y de la administración Roosevelt, y en el que denunciaba los hechos en Key West. Este artículo fue publicado en la revista *New Masses* el 17 de septiembre de 1935 y tuvo grandes implicaciones, en especial entre los círculos intelectuales comunistas estadounidenses que se estaban organizando en contra del *New Deal*.

Desde entonces, Hemingway dio un giro hacia lo social y decidió poner todo su empeño en vencer, dentro del marco de una guerra internacional, al fascismo que se erigía como contrario absoluto del comunismo que era representado por la Unión Soviética. Esta postura llegó a ser a tal grado radical que llevó al autor a tildar de fascista al departamento de Estado y a otros organismos del gobierno norteamericano (Greenspan 2017).

Fue así como Hemingway comenzó a estar en contacto con el llamado Popular Front estadounidense en el que militaban intelectuales como Orson Wells, Joris Ivens y John Dos Passos quienes fueron sus amigos y con quienes realizó el filme *The Spanish Earth* que forma parte del *corpus* que analizaremos, más adelante, en este artículo.

El Popular Front era un grupo integrado por artistas de diversas disciplinas que utilizaron el cine como método de propaganda y que tenían en común el interés por lo social, los ideales marxistas y las ganas de vencer al fascismo. Para lograr esto, el grupo brindaba diversos tipos de apoyo a la Unión Soviética que iban desde el económico hasta el militar pasando por el apoyo propagandístico. En este último fue en el que se vio envuelto Ernest Hemingway primero con el grupo y, después, directamente con la URSS (Hemingway 1935). Fue en el marco de este contexto donde Hemingway desarrolló las obras sobre la guerra civil española que estudiaremos.

En cuanto a las actividades propagandísticas del Popular Front, tenían la intención de provocar a las masas de Estados Unidos para que reaccionaran en contra del fascismo. Así, el método que proponían los miembros de este grupo para contribuir a la lucha era ejercer presión sobre el gobierno estadounidense para que éste se acercara a la Unión Soviética.

Por otro lado, debemos considerar que la Segunda República española (1931-1939) fue un estado liberal y democrático que buscaba abrirse paso entre las grandes potencias europeas como un nuevo proyecto de nación que se configuraba de forma no monárquica (Payne 2004, 48).

Esto es muy importante para comprender que la República entraba en la categoría de naciones que, en las primeras décadas tras la Gran Guerra, habían logrado dejar la estructura monárquica atrás para abrazar la democracia como lo habían hecho la República de Weimar (1918-1933), la República de Austria (1919-1934) y la República de Turquía (1924) y, así, alinearse con otras naciones republicanas, liberales y democráticas como México<sup>4</sup>, Estados Unidos y Francia.

De esta forma, España dejaba atrás un pasado anclado a la monarquía y, hasta cierto punto, al Antiguo Régimen que solamente se había visto interrumpido unas pocas veces por movimientos liberales como los que estuvieron relacionados con la llamada guerra de Independencia española (1808-1814), las Cortes de Cádiz (1810-1814), la Constitución de 1812 o la incipiente Primera República española (1873-1874), para abrazar un nuevo régimen de corte liberal en lo político y en lo económico que trajo, junto con él, una ola de progresismo que, hasta cierto punto, puede entenderse como la consecuencia de la frustración política que se acuñó a lo largo de un siglo XIX que estuvo marcado por el conservadurismo.

---

<sup>4</sup> Hago especial referencia a México porque este país fue uno de los que recibió una mayor cantidad de exiliados republicanos tras la guerra civil española (1936-1939). Sin embargo, la mayoría de las naciones latinoamericanas también son liberales, democráticas y republicanas y muchas otras naciones alrededor del globo.

Fue, de esta manera, como España llegó al referéndum de 1931 donde por mayoría los españoles decidieron que su país tomara el rumbo democrático. Sin embargo, el periodo de la segunda república se vio marcado por convulsiones políticas. Esto sucedió, en gran parte, por las reformas que se estaban produciendo, ya que algunos contingentes como los anarquistas, los comunistas y los militares estaban en una actitud convulsa que podemos corroborar con eventos como la llamada Sanjurjada (1932) y la Revolución de octubre de 1934. Además, había un frenesí huelguístico y una sensación de desorden generalizado en Madrid durante la primavera de 1936 como también lo hubo en París al mismo tiempo (Viñas 2013). Lo menciono porque es relevante considerar que fue un fenómeno que no afectaba solamente a España sino que también a varias naciones europeas.

Además, más allá de los errores cometidos por la Segunda República como fueron el extremar la vigilancia hacia los sectores comunistas y anarquistas a la vez que relajaba la mirada hacia los elementos contrarios al gobierno dentro de las fuerzas armadas (Viñas 2006), el 18 de julio de 1936 estalló la sublevación del ejército que condujo a la guerra civil española.

Este conflicto ha sido estudiado por cientos de historiadores de diversas nacionalidades y culturas, desde Hugh Thomas hasta Stanley G. Payne y Ángel Viñas, y ha producido miles de tomos de investigación y, por lo tanto, no es la intención del presente artículo hacer un recuento de lo que provocó la guerra o hacer hincapié en cuáles fueron sus consecuencias más allá de lo que esté relacionado con la narrativa orientalista y sus repercusiones.

En este sentido, es de especial relevancia notar que Ernest Hemingway trabajó el tema de España desde sus primeras obras, en novelas como *The Sun Also Rises* (1926) y *Death in the Afternoon* (1932) pero, a partir de 1935 y ya de la mano de la influencia del Popular Front, volcó sus esfuerzos literarios en proyectos relacionados con la guerra civil, como el documental *The Spanish Earth* (1937), *The Fifth Column and Four Stories of the Spanish Civil War* (1938) y *For Whom the Bells Tolls* (1940), que son las obras que analizaremos en el presente trabajo.

En estas obras, el escritor nos habla de una España que se dibuja como deshabitada, dejada, sin civilización, donde los habitantes parecen seres de otro tiempo, de pensamiento arcaico, como sacado de la *leyenda negra* (Marín Ruiz 2010, 114-115). Esa España de Hemingway contrasta con la España de la Segunda República desde cualquier punto de vista. Esto se debe a que la España republicana era un país democrático que, como ya he expuesto anteriormente, había terminado, por plebiscito popular (1931), con una de las monarquías más antiguas de Europa.

La visión de Hemingway está, muy probablemente, vinculada a un pensamiento que fue fraguado a lo largo del siglo XVI como oposición al concepto conocido como hegemonía hispánica y que continuó, de la mano de los imperios británico y francés, a lo largo del siglo XIX. En este sentido, es de notar que el imaginario del mundo islámico de la península ibérica se encuentra presente y esto provoca que los elementos culturales españoles queden, en esta narrativa, fuera de Europa para encajar, perfectamente, en un imaginario europeo que fue construyéndose tras las campañas napoleónicas.

Para contribuir a este arquetipo, el arabista Serafín Fanjul, en su libro *La quimera de al-Ándalus*, nos dice que

[...] aludimos a la investidura con los ornatos del Buen Salvaje de los españoles del siglo XIX por parte de los viajeros y escritores europeos; y también [...] la misma caracterización de los moros, obra de novelistas y antropólogos románticos. En ambos lados la función es descabellada, pero cumple la función de vía de escape para las propias frustraciones (Marín Ruiz 2010, 249).

Como resultado de esta narrativa, la imagen que trae a la mente es como si esa España liberal, del siglo XIX, nunca hubiera existido y, por consiguiente, tras las guerras napoleónicas, España hubiera quedado casi vacía, falta de civilización, como si se hubiera convertido en una tierra de asaltantes de caminos, sin Estado, leyes, educación y menos aún ciencia y pensamiento racional. En adición, da la impresión de que, en esta narrativa, el porqué de esta situación de España fuera que ésta quedó, irremediablemente, dominada por su verdadera esencia, una que es indómita por su cualidad oriental, de moros y gitanas que nos recuerdan a una España oscura, anticuada despojada de su antiguo esplendor, del cual sólo quedan las ruinas de los edificios califales.

Este es, precisamente, el imaginario dentro del cual Hemingway parece desarrollar su narrativa sobre España. Un lugar machista, atrasado, pero de “buenos salvajes” que no saben leer ni escribir, pero que están dispuestos a llevar a España y al mundo al progreso social de la mano de los extranjeros que están ahí para sacar al país del atraso y, así, salvarla hasta de sí misma.

Por estas razones, la teoría del orientalismo de Edward Said resulta importante en cuanto a que la narrativa de Ernest Hemingway nos ofrece sobre la República española se antoja dentro de este espectro orientalista y dicho orientalismo sirve como un instrumento para crear un enlace entre el lector, en este caso estadounidense, y la península ibérica donde, de una manera condescendiente, pueda ayudar a España.

Dicha narrativa tenía dos ventajas. Una de ellas era afianzarse por medio del refrendo en la mente del lector, de los arquetipos previamente establecidos sobre España por medio del fenómeno orientalista; la segunda ventaja era que Estados Unidos quedaba anclado en la posición de ser heredero principal de la cultura occidental, algo que no necesariamente estaba zanjado ya que muchas culturas americanas quedan fuera del concepto de Occidente.

En concreto se refrenda esa idea de Occidente en contraposición a Oriente y apela a la tradición orientalista donde occidente deba ayudar a oriente a ser preservado hasta de sí mismo.

En este sentido, como nos dice Marín Ruiz que

más allá del valor propagandístico, estas manifestaciones artísticas son interesantes porque mantienen estereotipos que fueron heredados del pasado; el cliché de los españoles bruscos, fanáticos, violentos e intrépidos estuvo asociado, comúnmente, al bando republicano, mientras que la imagen dada al Bando Nacional recaía en la versión de la España oscura del siglo XVI, que volvía a los sublevados “cruzados” oponiéndose a los infieles (Marín Ruiz 2010, 104).

Es así, como la España de Hemingway se dibuja como un espacio misterioso y antiguo que está repleto de supersticiones del pasado y donde el machismo está a flor de piel. Además, parecería que las autoridades que labraron la sociedad española fueran aquellas del pasado remoto, las islámicas medievales, por ejemplo, que hubiesen establecido estructuras sociales que fueran irrompibles en la sociedad de la España republicana y que esto fuera palpable apenas uno establece contacto con los pobladores de la península que está “perdida en el tiempo”, donde las estructuras occidentales no han penetrado.

Para lograr este efecto, el escritor hace uso del imaginario colectivo que fue generado tras el surgimiento del Imperio hispánico en el siglo XVI pero que, aunque anacrónico, tocaba los acordes correctos para lograr, entre las grandes masas fuera de España, el efecto deseado. Por ejemplo, en la novela *For Whom the Bells Tolls*, a la hora de referirse a los gitanos, el escritor nos arroja este diálogo:

“Los gitanos creen que el oso es un hermano del hombre porque tiene el mismo cuerpo bajo su piel, porque bebe cerveza, porque disfruta de la música y porque le gusta bailar”. “Lo mismo creen los indios”. “¿Entonces los indios son gitanos?” “No. Pero creen lo mismo acerca del oso”. “Claramente. Los gitanos también creen que es un hermano porque roba por placer”. “¿Tienes sangre gitana?” “No. Pero los he visto mucho y claramente, desde el movimiento, más. Hay muchos en las



colinas. Para ellos no es un pecado matar fuera de la tribu. Lo niegan, pero es verdad”. “Como los moros”. “Sí. Pero los gitanos tienen muchas leyes que no admiten tener. En la guerra, muchos gitanos han vuelto a ser malos como lo eran en tiempos antiguos” (Hemingway 1942, 67-68).

En el fragmento anterior de la obra del escritor podemos ver un ejemplo claro de ese imaginario antiguo y orientalista que utiliza el autor para hacer que el lector perciba una España antigua, ignorante, casi medieval que como muy bien apunta Marín Ruiz (2010, 104), la imagen que proyecta transporta al lector a una España sin tiempo en la que los horrores de la inquisición y de la leyenda negra seguían vigentes para, así, aludir a un espacio ajeno a la temporalidad donde la violencia está desencadenada.

Es así como el fragmento anterior hace uso de los imaginarios orientalistas a tal grado que me recuerda los comentarios de Edward Said sobre Evelyn Baring, mejor conocido como Lord Cromer, y su visión de oriente cuando fue administrador colonial:

Califica a los orientales y a los árabes de crédulos, «faltos de energía e iniciativa», muy propensos a la «adulación servil», a la intriga, a los ardides y a la crueldad con los animales; los orientales no son capaces de andar por un camino o una acera (sus mentes desordenadas se confunden cuando intentan comprender lo que el europeo lúcido entiende inmediatamente: que los caminos y las aceras están hechos para andar); los orientales son unos mentirosos empedernidos, unos «letárgicos y desconfiados» y son en todo opuestos a la caridad, a la rectitud y a la nobleza de la raza anglosajona (Said 1979, 67).

De esta manera, podríamos notar que la forma condescendiente que utiliza el autor para referirse a los españoles coincide con la visión de los funcionarios coloniales británicos del siglo XIX, sólo que, en lugar de árabes, son españoles los orientales que son faltos de iniciativa y energía.

En palabras de Rodríguez Alcázar, dentro del escenario de *For Whom the Bells Tolls*, se “muestra una visión simplista de los españoles, los cuales pueden ser descritos o bien como nobles salvajes o bien como peligrosos hombres de las cavernas, pero en ningún momento excediendo las habilidades, capacidades y conocimientos del (por esto heroico) protagonista de la novela” (Rodríguez Alcázar 2017, 245).

Un buen ejemplo de esto es la manera en la que el gobierno republicano es maltratado por el autor cuando pone en boca del personaje principal de *For Whom the Bells Tolls* una frase en la que dice que “él, ciertamente, no ha visto ningún genio en esta guerra” (Hemingway 1942, 336). En este sentido, llama la atención que a

los únicos que les concede, Hemingway, algún mérito son a los extranjeros que luchan con los “incompetentes” españoles (Rodríguez Alcázar 2017, 336). Además, la prueba de este maltrato lo tenemos en el siguiente fragmento:

Siempre te ensucian en cambio, desde Cortez y Menéndez de Ávila [sic] hasta Miaja. Mira lo que Miaja le hizo a Kleber. El cerdo calvo egocéntrico. El estúpido bastardo cabezón. Enlodan a todos los cerdos insensatos, egocéntricos y traicioneros que siempre han gobernado España y dirigido sus ejércitos (Hemingway 1942, 562).

En el fragmento anterior se refiere al conflicto entre el General Kleber (soviético) y el General Miaja, y ahí podemos apreciar cómo Ernest Hemingway utiliza a Hernán Cortés y Pedro Menéndez de Avilés que son algunos de los personajes del mito de la *leyenda negra*. Él los pone junto con el nombre del general José Miaja, quien fue general de la Segunda República española. De esta manera el autor establece una unión inseparable entre los diversos personajes españoles, aunque entre ellos, no exista ninguna conexión.

Por otro lado, tenemos que en los años 30 el cine se utilizó como herramienta de propaganda. El objetivo de esta práctica, en el caso específico del Popular Front estadounidense, era que la población se uniera –a la URSS– para combatir al fascismo por medio de todo tipo de contribuciones. Hay una gran cantidad de cine estadounidense creado por el Popular Front, pero el mejor de todos los ejemplos es la película *The Spanish Earth* (1937) donde la cultura de este grupo en particular se ve expuesta en todos sus ideales. Ese, nos dice Sonia García, es un filme fundamental porque separa la idea de España como una tierra de toreros y gitanos y entra la nueva figura que son los milicianos que luchan contra el fascismo (García López 2008, 78). Sin embargo, en la película (con duración de una hora y en formato blanco y negro), la narrativa que nos muestra es la unión inquebrantable entre el pueblo y la tierra que es la única fuente de alimento que esa gente tiene para poder defenderse en contra del fascismo que, a su vez, está resguardando a los antiguos dueños de la tierra, quienes la utilizaban como campo de caza y espacio para sus juegos de recreo.

Así, me parece que la película transmite una visión maniquea sobre la población española donde solo existen dos tipos de individuos: los terratenientes que quieren la tierra para desperdiciarla, y los milicianos (los campesinos) que la quieren para poder sobrevivir y no morir de hambre.

Para conseguir esa dicotomía, el autor hace uso de algunas herramientas para crear una inmensa generalización de los españoles; para lograrlo, fue necesario que se apoyase en las ideas concebidas en el marco de la *leyenda negra* donde es posible concebir a una España como un espacio sin civilización, en el que la ignorancia y

la superstición ha mantenido a sus habitantes sumidos en la más profunda miseria mientras las élites abusan de ellos en un país donde, de forma implícita, está permitida la esclavitud.

Para configurar esta idea y conseguir su objetivo, fue importante hacer uso del formato de documental de montaje que no es en ningún sentido nuevo ya que, según Sánchez- Biosca, este tipo de prácticas eran propias de los totalitarismos y, por lo tanto, de este tiempo, como estrategias de agitación (Sánchez- Biosca 2007); por este motivo, no nos debería sorprender que fuera el formato elegido para dar, a través de la película, una sensación de verosimilitud al espectador. Para lograrlo, se utilizó la voz de un narrador (Ernest Hemingway) que hace pensar que lo que uno está viendo está filmado de forma espontánea y no que es una ficción posada y, así, darle al documento una apariencia de neutralidad e imparcialidad frente a los hechos.

En el formato de documental de montaje, la película dirigida y producida por el Popular Front presenta un país donde la República española se muestra como la culminación de los esfuerzos de sus habitantes, quienes luchan por obtener la libertad a través del trabajo, buscando dejar atrás la esclavitud. En este escenario, los aspectos liberales y democráticos de España quedan completamente excluidos, dando paso a un espejismo que la retrata como una nación marxista-leninista y, por ende, como un país satélite de la Unión Soviética. De esta manera, se enmarca a España en un conflicto contra el fascismo que adquiere dimensiones globales.

Por otro lado, una de las obras que se ambientan en la guerra civil española (de las escritas por Ernest Hemingway) que mejor retoma los aspectos orientalistas creados por el imperialismo europeo en el siglo XIX sobre España, es la obra de teatro *The Fifth Column*. Este texto fue escrito en 1938 y, a pesar de haber tenido una mala recepción, sin lugar a duda es una buena muestra de la narrativa que el escritor utilizó para crear su propia versión de la república española como un estado satélite de la URSS.

La obra se desarrolla en el hotel Florida (actual tienda Fnac) ubicado en la Plaza del Callao y calle Preciados, en el centro de la ciudad de Madrid; además, es donde viven los personajes principales que son corresponsales de prensa extranjeros.

La obra está centrada en el personaje de Philip Rawlings y sus labores como agente de contraespionaje. Él es un pesado bebedor y miembro del partido comunista; adopta la fachada de un corresponsal de guerra para perseguir a los miembros de La Quinta Columna, una agrupación de simpatizantes con el fascismo que urde planes para debilitar a los defensores del sitio de Madrid. Los demás personajes son corresponsales que habitan, junto con él, en el Hotel Florida: Dorothy Bridges y Robert Preston.

En la obra el personaje es un agente de contra espionaje que logra atrapar a un miembro de la red de espías de La Quinta Columna y lo tortura para conocer el paradero de treientos miembros más de la red. Sin embargo, para lograr esto, el personaje debe terminar con la relación amorosa que tenía con Dorothy (Sánchez-Biosca 2007, 76).

Lo que resulta de mayor interés para el presente trabajo son los personajes secundarios que coexisten con los extranjeros y son especialmente llamativos por sus interacciones, reacciones, diálogos y características, que considero que se encuadran dentro del discurso orientalista.

Uno de los primeros personajes que llama la atención es Petra; es la sirvienta de Dorothy, una mujer de clase trabajadora que va, diariamente desde su casa al hotel Florida para limpiar, cocinar y, en general, atender a su señora en lo que necesite. Es un personaje que recuerda al arquetipo de la doncella a la antigua que atiende a la señora mientras hace de consejera en los asuntos de amor. En la narrativa del autor parecería que el personaje es utilizado para ilustrar la vacuidad del personaje femenino de Dorothy como puede apreciarse en el siguiente fragmento<sup>5</sup>:

PETRA. Buenos días, Señorita. [En español en el original]  
(DOROTHY se mete a la cama, y PETRA coloca el desayuno en una bandeja sobre la cama)  
DOROTHY. Petra, ¿no hay huevos?  
PETRA. No, Señorita. [En español en el original]  
DOROTHY. ¿Está mejor tu madre, Petra?  
PETRA. No, Señorita. [En español en el original]  
DOROTHY. ¿Has desayunado, Petra?  
PETRA. No, Señorita. [En español en el original]  
DOROTHY. Trae una taza y toma un poco de este café de inmediato. Apúrate.

<sup>5</sup> Original en inglés:

PETRA. *Buenos días, Señorita.* (DOROTHY gets into bed and PETRA puts the breakfast tray down on the bed) DOROTHY. Petra, aren't there any eggs? PETRA. No, Señorita. DOROTHY. Is your mother better, Petra? PETRA. No, Señorita. DOROTHY. Have you had any breakfast, Petra? PETRA. No, *Señorita.* DOROTHY. Get a cup and have some of this coffee right away. Hurry. PETRA. I'll take some when you're through, *Señorita.* Was the bombardment very bad here last night? DOROTHY. Oh, it was lovely. PETRA. *Señorita,* you say such dreadful things. DOROTHY. No, but Petra it was lovely. PETRA. In Progresso, in my quarter, there were six killed in one floor. This morning they were taking them out and all the glass gone in the street. There won't be any more glass this winter. DOROTHY. Here there wasn't any one killed. PETRA. Is the *Señor* ready for his breakfast? DOROTHY. The *Señor* isn't here anymore. PETRA. He has gone to the front? DOROTHY. Oh, no. He never goes to the front. He just writes about it. There's another *Señor* here. PETRA. (*Sadly*) Who, *Señorita*? DOROTHY. (*Happily*) Mr. Philip. PETRA. Oh, *Señorita.* How terrible. (She goes out crying) DOROTHY. (Calling after her) Petra. Oh, Petra! PETRA. (*Resignedly*) Yes, *Señorita.* DOROTHY. (*Happily*) See if Mr. Philip's up. PETRA. Yes, *Señorita.*

PETRA. Tomaré algo cuando termines, Señorita. ¿Fue muy fuerte el bombardeo aquí anoche?

DOROTHY. Oh, fue encantador.

PETRA. Señorita, dices cosas tan terribles.

DOROTHY. No, pero Petra, fue encantador.

PETRA. En Progreso, en mi barrio, hubo seis muertos en un piso. Esta mañana los estaban sacando y todo el vidrio estaba roto en la calle. No habrá más vidrio este invierno.

DOROTHY. Aquí no mataron a nadie.

PETRA. ¿Está listo el Señor para el desayuno?

DOROTHY. El Señor ya no está aquí.

PETRA. ¿Se fue al frente?

DOROTHY. Oh, no. Él nunca va al frente, sólo escribe sobre ello. Hay otro Señor aquí.

PETRA. (*Tristemente*) ¿Quién, Señorita?

DOROTHY. (*Felizmente*) El Sr. Philip.

PETRA. Oh, Señorita. Qué terrible. (*Sale llorando*)

DOROTHY. (*Llamándola*) Petra. ¡Oh, Petra!

PETRA. (*Resignadamente*) Sí, Señorita.

DOROTHY. (*Felizmente*) Ve a ver si el Sr. Philip está despierto.

PETRA. Sí, Señorita

(Hemingway 1938, 23-24).

(Traducción del autor).

Es así como, en la cita anterior, resulta importante destacar que Dorothy es un personaje que, probablemente, esté construido como método para ejemplificar la personalidad de los seres mundanos que son los periodistas que viven la guerra por querer hacerlo mientras que Petra representa a los seres humanos no nihilistas, anclados a la realidad que viven dicha guerra por desgracia y que estarían en cualquier otro sitio de ser posible. En este sentido, el autor parece poner en contraste a Dorothy, quien representa al ciudadano estadounidense promedio quien está seguro de su lugar en la historia mundial y de su comportamiento en el destino de los hechos, con el personaje de Petra que es la sirvienta que se presenta con absoluta abnegación por su señora a quien sirve el desayuno en la cama y quien se muestra superficial, vacua y frívola cuando habla de lo “precioso” que fue el bombardeo de la noche anterior a pesar de que Petra acaba de narrarle cómo, en el mismo bombardeo, hubo muertos en su barrio y, en el mismo lugar, se rompieron una gran cantidad de ventanas y esto supondrá una gran penuria, especialmente durante el invierno. El personaje de la sirvienta representa al ciudadano español promedio que

es ignorante, servil y muy trabajador, pero que puede ser guiado por los extranjeros para construir un mundo mejor porque es una persona esencialmente buena.

Por otro lado, resulta interesante mencionar al personaje llamado “Electricista” el cual es un borracho que además es analfabeto y para demostrar su ignorancia, Hemingway crea un diálogo donde el personaje dice: “ELECTRICISTA. Camaradas, soy analfabético [sic]. PRESTON. Dice que no puede ni leer ni escribir” (Hemingway 1938, 11).

Además, la forma en cómo los demás personajes se expresan de él es la siguiente:

GERENTE. Siempre hay problemas con un calentador. La electricidad es una ciencia que aún no está dominada por los trabajadores. Además, el electricista se embriaga hasta quedar estúpido.

PRESTON. El electricista no parecía muy brillante.

GERENTE. Es brillante. Pero la bebida. Siempre la bebida. Luego, rápidamente, la incapacidad para concentrarse en la electricidad.<sup>6</sup>

(Traducción del autor).

Me parece que el extracto anterior es llamativo porque permite entrever la construcción de los personajes. Es decir, mientras el electricista aparece como el “buen salvaje” que casi no conoce la electricidad, los demás son condescendientes con él como podemos constatar en el siguiente párrafo.

ELECTRICISTA. Camaradas, tengo que trabajar. [Original en español]

DOROTHY. ¿Qué dice él?

PRESTON. Dice que tiene que ir a trabajar.

PHILIP. Oh, no le prestes atención. Él tiene estas ideas extraordinarias. Es una obsesión que tiene.<sup>7</sup>

(Traducción del autor).

---

<sup>6</sup> Original en inglés:

MANAGER. With a heater always is continually trouble. Electricity is a science not yet dominated by the workers. Also, the electrician drinks himself into a stupidity. PRESTON. He didn't seem awfully bright, the electrician. MANAGER. Is bright. But the drink. Always the drink. Then rapidly the failing to concentrate on electricity (Hemingway 1938, 6).

<sup>7</sup> Original en inglés:

ELECTRICIAN. Camaradas, tengo que trabajar. DOROTHY. What does he say? PRESTON. He says he must go to work. PHILIP. Oh, don't pay attention to him. He gets these extraordinary ideas. It's an idée fixe he has (Hemingway 1938, 11).

El punto que resulta más interesante, si analizamos la conducta de cada uno de los personajes involucrados en el fragmento anterior y su rol dentro de la obra, es la condescendencia del héroe (Philip) y la honestidad de su antagonista (Preston) quién hace verdaderas traducciones para Dorothy de lo que está diciendo el electricista mientras que Philip, quién sabe todo sobre sus interlocutores y conoce muy bien quién está hablando, pasa por alto lo que él dice.

Otro de los personajes que no debe pasarse por alto en la obra es una mujer de filiación comunista que se llama Anita. Cabe señalar que el autor se refiere a ella como Moorish Tart o “Tarta moruna”, donde *Tart* es un apodo que hace referencia a una mujer que viste de forma provocativa y que inspira cierta sexualidad<sup>8</sup>. Sin embargo, hay que aclarar que la palabra *Moorish* daría una connotación de exotividad sexual, cosa que considero que debería ser estudiado en un análisis feminista de la obra del autor, pero que se escapa al presente artículo y a las capacidades de análisis del autor de este.

El personaje de Anita es relevante porque aparece como contraposición de Dorothy, la extranjera frívola y nihilista, y porque representa todo aquello que no es dicho por Petra pero que, probablemente, sí es pensado por ella. Además, cabe mencionar que tanto Anita como Dorothy tienen intenciones amorosas con el protagonista, pero vienen de estratos y culturas muy diferentes, como podemos notar en el siguiente fragmento:

MOORISH TART. (A DOROTHY) Tienes un lugar bonito.

DOROTHY. Es tan amable de que le guste.

MOORISH TART. ¿Cómo evitas ser evacuada?

DOROTHY. Oh, simplemente me quedo.

MOORISH TART. ¿Cómo comes?

DOROTHY. No muy bien, pero traemos cosas enlatadas desde París en la bolsa de la Embajada.

MOORISH TART. ¿Qué, bolsa de la Embajada?

DOROTHY. Cosas enlatadas, ya sabes. *Civet de liebre. Foie gras. Tuvimos un Poulet de Bresse* realmente delicioso. De Bureau's.

MOORISH TART. ¿Te estás burlando de mí?

DOROTHY. Oh, no. Por supuesto que no. Quiero decir, comemos esas cosas.

MOORISH TART. Yo como sopa de agua. (Mira a DOROTHY desafiante) ¿Qué pasa? ¿No te gusta cómo luzco? ¿Crees que eres mejor que yo?

---

<sup>8</sup> *Tart* is an insulting word for a woman who dresses or behaves in a way that suggests she wants to have sex with a lot of different people. [informal, offensive, disapproval] <https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/tart>

DOROTHY. Por supuesto que no. Probablemente soy mucho peor. Preston te dirá que soy infinitamente peor. Pero no tenemos que compararnos, ¿verdad? Quiero decir, en tiempo de guerra y todo eso, y ya sabes, todos trabajando por la misma causa.

MOORISH TART. Te arañaré los ojos si piensas eso.

DOROTHY. (*Suplicante, pero muy lánguida*) Philip, por favor, habla con tus amigos y hazlos felices.

PHILIP. Anita, escúchame.

MOORISH TART. Está bien.

PHILIP. Anita. Dorothy aquí es una mujer encantadora.

MOORISH TART. No hay mujeres encantadoras en este negocio.<sup>9</sup>

(Traducción del autor).

Anita es un personaje que, desde el enfoque de los estudios postcoloniales,<sup>10</sup> aparece retratada como una buena salvaje que habla sin pensar y sin que nada la detenga. Esto lo hace dentro de su marco de irracionalidad e ignorancia donde la sociedad occidental le es ajena y, por esto, trata de romper las trabas sociales con los personajes extranjeros como hace con Dorothy.

Por último, hay una escena que, desde la teoría del orientalismo planteada por Said, se entiende perfectamente la superioridad del intelecto y el conocimiento

---

<sup>9</sup> Original en inglés:

MOORISH TART. (*To DOROTHY*) You got nice place. DOROTHY. So good of you to like it. MOORISH TART. How you keep from be evacuate? DOROTHY. Oh, I just stay on. MOORISH TART. How you eat? DOROTHY. Not always too well, but we bring in tinned things from Paris in the Embassy pouch. MOORISH TART. You what, Embassy pouch? DOROTHY. Tinned things, you know. Civet lièvre. Foie gras. We had some really delicious Poulet de Bresse. From Bureau's. MOORISH TART. You make fun me? DOROTHY. Oh, no. Of course not. I mean we eat those things. MOORISH TART. I eat water soup. (*She stares at DOROTHY belligerently*) What's a matter? You no like way I look? You think you better than me? DOROTHY. Of course not. I'm probably much worse. Preston will tell you I'm infinitely worse. But we don't have to be comparative, do we? I mean in war time and all that, and you know all working for the same cause. MOORISH TART. I scratch your eyes out if you think that. DOROTHY. (*Appealingly, but very languid*) Philip, please talk to your friends and make them happy. PHILIP. Anita, listen to me. MOORISH TART. O.K. PHILIP. Anita. Dorothy here is a lovely woman — MOORISH TART. No lovely woman this business (Hemingway 1938, 9-10).

<sup>10</sup> El objetivo general de los estudios postcoloniales es analizar, comprender y desafiar las estructuras de poder, dominación y marginalización que surgieron como consecuencia de los procesos de colonización y que continúan afectando a las sociedades contemporáneas. Estos estudios buscan examinar cómo las relaciones coloniales han influido en diversos aspectos de la vida social, cultural, política y económica, y cómo estas dinámicas continúan manifestándose en el presente. Además, los estudios postcoloniales buscan dar voz a las perspectivas y experiencias de aquellos que históricamente han sido subalternizados y marginados por los sistemas coloniales, y promover una comprensión más profunda de la complejidad y diversidad de las relaciones entre colonizadores y colonizados. En resumen, el objetivo es desafiar las narrativas hegemónicas y promover una visión más inclusiva y equitativa de la historia y la sociedad.



estadounidense sobre la mente salvaje e ignorante española y esta sucede cuando el personaje de Philip habla con el Coronel para hacerlo entrar en razón y, así, convencerlo de que el muchacho es honesto:

PHILIP. Escucha, mi Coronel. Si no fuera bueno en esto, no me habrías dejado seguir haciéndolo durante tanto tiempo. Este muchacho está bien. Sabes que ninguno de nosotros es exactamente lo que llamarías "bien". Pero este chico está bastante bien. Simplemente se quedó dormido, y no soy la justicia, ya sabes. Sólo estoy trabajando para ti, y la causa, y la República, y alguna otra cosa. Y solíamos tener un presidente llamado Lincoln en América, ya sabes, que conmutaba las sentencias de los centinelas a ser fusilados por dormir, ya sabes. Así que creo que, si está bien contigo, simplemente conmutaremos su sentencia. Él viene del Batallón Lincoln, ¿ves?, y es un batallón increíble. Es tan bueno y ha hecho cosas tan increíbles que te rompería el maldito corazón si intentara contarte sobre ello. Y si estuviera en él, me sentiría decente y orgulloso en lugar de sentirme de la manera en que me siento haciendo lo que estoy haciendo. Pero no estoy en él, ¿ves? Soy una especie de policía de segunda clase que finge ser un periodista de tercera clase. Pero escucha, Comrade Alma— (*Volviéndose hacia el prisionero*) Si vuelves a dormirte en el deber cuando estás trabajando para mí, te dispararé yo mismo, ¿entiendes? ¿Me oyes? Y escríbelo a Alma.

ANTONIO. (*Timbrando. Entran dos GUARDIAS DE ASALTO*) Llévanselo. Hablas de manera muy confusa, Philip. Pero tienes un cierto crédito que agotar.<sup>11</sup>

(Traducción del autor).

En esta escena, Philip parece domar la mente incivilizada del coronel español por medio de hablarle de Abraham Lincoln que, parece dibujarse como un ejemplo de la senda hacia la civilización que debe seguir un país atrasado e indómito como España para emular el progreso digno del siglo xx.

---

<sup>11</sup> Original en inglés:

PHILIP. Listen, *mi Coronel*. If I wasn't good at this you wouldn't have let me go on doing it so long. This boy is all right. You know we are none of us *exactly* what you would call all right. But this boy is pretty all right. He just went to sleep, and I'm not justice you know. I'm just working for you, and the cause, and the Republic and one thing and another. And we used to have a President named Lincoln in America, you know, who commuted sentences of sentries to be shot for sleeping, you know. So I think if it's all right with you we'll just sort of commute his sentence. He comes from the Lincoln Battalion you see—and it's an awfully good battalion. It's such a good battalion and it's done such things that it would break your damn heart if I tried to tell you about it. And if I was in it I'd feel decent and proud instead of the way I feel doing what I am. But I'm not, see? I'm a sort of a second-rate cop pretending to be a third-rate newspaperman—But listen Comrade Alma— (*Turning to prisoner*) If you ever go to sleep again on duty when you are working for me I'll shoot you myself, see? You hear me? And write it to Alma. ANTONIO. (*Ringling. Two ASSAULT GUARDS come in*) Take him away. You speak very confusedly, Philip. But you have a certain amount of credit to exhaust (Hemingway 1938, 42).

## Conclusiones

Como pudimos ver a lo largo del desarrollo de este trabajo, Ernest Hemingway, en sus obras ambientadas en la guerra civil española, se convierte en uno de los autores, artistas e intelectuales que crearon un discurso sobre una España que, si bien es cercana a la realidad del país ibérico, esta no coincide con lo que los datos históricos nos sugieren. Es más, parecería que dicha narrativa intentara eliminar totalmente la presencia del gobierno de la Segunda República española y quisiera reflejarnos una España que estaba en manos de los campesinos que eran totalmente ignorantes y desconocían la modernidad cuyo salvador era, solamente, el partido comunista, las brigadas internacionales y la URSS, que impedían por un pelo que el fantasma del fascismo devorara a esa pobre gente que luchaba en pro de la libertad.

En este sentido, Hemingway omite la participación del gobierno republicano, de sus líderes y generales y, específicamente, despotrica contra ellos en favor de los generales extranjeros que defendían al pueblo español. Es más, él llega a comparar a los líderes de la República con los peores criminales de la *leyenda negra* que fue una serie de mitos creado por las diversas potencias secundarias europeas en el siglo XVI con el objetivo de minar la popularidad del Imperio español.

En la construcción de estos discursos es donde me parece de extrema pertinencia la teoría del orientalismo postulada por Edward Said, porque en ella se denunció, en los años setenta del siglo pasado, la forma en que las potencias imperiales europeas y, más tarde, Estados Unidos, crearon una serie de narrativas sobre Oriente para, de la misma forma, hacerse acreedores al estatus de occidental. Es así como, a la vez, el mundo oriental se percibe como una entidad diferente al Oriente creado por Occidente y, al verse a través de los ojos de Occidente, se deforma y mutila para encajar con dichos estándares.

En este sentido, me parece que la comparación entre lo recién expuesto y la relación de la España dentro de la Guerra Civil de Hemingway y la España “tangible” resulta muy acertada. Ahí, Hemingway creó un espacio de gitanas y toreros donde la modernidad no había llegado y el machismo era la ley natural que regía al país ibérico y esto contrasta de forma sustancial con la España de la Segunda República en donde el voto femenino se instauró por primera vez y donde proliferaron las vanguardias artísticas.

Es decir, Hemingway empleó ciertos elementos orientalistas que Edward Said expuso en 1979. No obstante, estos elementos no se circunscriben únicamente a ese periodo; por el contrario, fueron utilizados de manera similar por el colonialismo. En este caso, el escritor los utilizó para crear un ambiente en el cual el

estadounidense promedio se sintiera cómodo al ayudar a un país que se retrataba como rudimentario e ignorante, pero habitado por gente buena y valiosa, con el propósito de defenderlo del fascismo opresor. En este sentido, queda por reflexionar sobre las posibles segundas intenciones de Hemingway en España y cómo él, junto a otros intelectuales estadounidenses, pudieron haber contribuido a difundir la influencia de la URSS.

## Referencias

- Fanjul, Serafín. 2010. *La quimera de al-Andalus*. Madrid: Siglo XXI.
- García López, Sonia. "Bolcheviques en América: circulación y migración de imágenes soviéticas de la guerra civil española en Estados Unidos" *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, no. 2. (2008): 78-95. ISSN: 0214-6606 / e ISSN: 2340-2156
- Greenspan, Anders. "Ernest Hemingway and His Growth as a Political Activist in the 1930s." *Journal of Arts and Humanities* 6, no. 5 (2017): 1-7. <https://doi.org/10.18533/journal.v6i4.1163>
- Hemingway, Ernest. 1935. "Who Murdered The Vets? A First-Hand Report on the Florida Hurricane". *New Masses* XVI, no. 12 (September 17): 9-10. <https://www.marxists.org/history/usa/pubs/new-masses/1935/v16n12-sep-17-1935-NM.pdf>
- Hemingway, Ernest. 1938. *The Fifth Column: And Four Stories of the Spanish Civil War*. Kindle. New York: Scribner.
- Hemingway, Ernest. 1942. *For Whom the Bell Tolls*. Harmondsworth: Penguin.
- Marín Ruiz, Ricardo. 2010. "A Spanish portrait: Spain and its connections with the thematic and structural dimensions of 'For whom the bell tolls'". *Journal of English Studies* 8, no. 103. <https://doi.org/10.18172/jes.152>
- Payne, Stanley. 2004. *The Soviet Union, communism, and the Spanish Revolution*. New Haven: Yale University Press.
- Rodríguez Alcázar, Miguel. 2017. "Don Roberto y sus gitanos: El ensalzamiento de Robert Jordan como héroe en *For Whom The Bell Tolls*" *ODISEA. Revista de Estudios Ingleses*, 11. <https://doi.org/10.25115/odisea.v0i11.329>
- Said, Edward. 1979. *Orientalismo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 2007. "Propaganda y mitografía en el cine de la Guerra Civil española (1936-1939)." *CIC. Cuadernos de Informacion y Comunicacion*, no. 12: 75+. <https://link.gale.com/apps/doc/A233712682/IFME?u=googlescholar&sid=googleScholar&xid=fb181381>
- Viñas, Ángel et al. 2013. *Los mitos del 18 de julio*. Barcelona: Crítica.
- Viñas, Ángel. 2006. *La República española en la guerra*, trilogía. Kindle. Barcelona: Crítica.