

NOTICE:

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of reproductions of copyrighted material. One specified condition is that the reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses a reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

RESTRICTIONS:

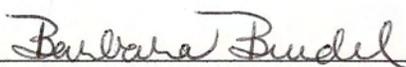
This student work may be read, quoted from, cited, for purposes of research. It may not be published in full except by permission of the author.

La literatura de la Guerra Civil Española

Presented to the faculty of Lycoming College in partial fulfillment
of the requirements for Departmental Honors in
Spanish

by
Elisa D. Becker
Lycoming College
December 5, 2012

Approved by:



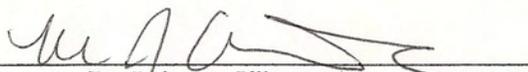
(Dr. Barbara Buedel)



(Dr. Amy Cartal-Falk)



(Dr. Sandra Kingery)



(Dr. Rebecca Gilbertson)

La literatura de la Guerra Civil Española

Elisa Becker

Honors Project

Fall 2012

Selected Translations from The Literature of the Spanish Civil War

Elisa Becker

Honors Project

Fall 2012

MY MOST SINCERE THANKS TO THE FOLLOWING PEOPLE:

The Joanne and Arthur Haberburger Fellowship, whose funding made this project possible.

My advisor, Dr. Barbara Buedel, and the rest of my honors committee, Dr. Sandra Kingery, Dr. Amy Cartal-Falk, and Dr. Rebecca Gilbertson, for their invaluable assistance, feedback, and support through all stages of this project.

My family and friends, for their constant encouragement.

TABLE OF CONTENTS

Poetry	3
Narrative	4
Drama	5
Conclusions	6

POETRY

The poetry of the Spanish Civil War truly was a weapon. Although poets certainly wrote to express their opinions and beliefs, they also used propaganda in their works to gather support for their sides. Almost none of the poems analyzed in this investigation are completely neutral—the poems lamenting war as a whole and both sides' deaths are the only exception. Through their use of symbols, similes, and metaphors, the Spanish Civil War poets created works that both united and inspired their respective sides. Technically speaking, the Spanish Civil War was fought on battlefields with physical weapons. However, the power and influence of literature, especially poetry, should never be underestimated. Ultimately, the poetry written during the Spanish Civil War touched many groups, including both sides' soldiers, their respective international allies, and the Spanish population as a whole.

NARRATIVE

Of the narrative pieces analyzed in this investigation, three take place during the war itself: *Por quien doblan las campanas* (in English: *For Whom the Bell Tolls*), *Primera memoria* (although it was written in 1959), and “El Dios de los niños.” Of the other two, *Cinco horas con Mario* explores the events of the war thirty years after it ends, while *Soldados de Salamina* deals with the war from a modern perspective. More than merely setting the stage for the narratives, however, the years in which the works were written affect their level of propaganda. For example, *Por quien doblan las campanas* by Ernest Hemingway strongly promotes the Republican cause, while “El Dios de los niños” by Concha Espina supports the Nationalist camp. The remaining works focus on both sides of the war and do not openly favor the Republicans or the Nationalists. It is entirely possible that Hemingway’s blatant Republican propaganda reflects his nationality; that is to say, as an American, Hemingway did not have to worry about censorship or the consequences of promoting Republican propaganda.

All the works analyzed do, however, have a single, fundamental theme in common: they all deal with the characters’ personal lives. None of these narrative works are a simple, straightforward description of the war; on the contrary, they all investigate the effects of the war on a character or group of characters and explore these characters’ personal journeys.

DRAMA

The Nationalist plays analyzed here are all characterized by extremely direct propaganda, which is very clear in *Espíritu español* and *Unificación*. The Republicans, on the other hand, tend to employ a more subtle approach. However, propaganda certainly does exist in one of the Republican plays analyzed in this investigation: *Numancia*. Rafael Alberti adopted Miguel de Cervantes' work to encourage Madrid's population; Alberti wanted the population to keep fighting and keep resisting the Nationalist siege of the capital. On the other hand, *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos* glorifies Basque nationalist ideals, which were recognized and largely supported by the Republicans. The work additionally recalls the loss of these nationalist ideals when the Nationalists win the war. Agirre's work ultimately illustrates the tragic results of armed conflict on the civilian population; for example, wars can lead to the destruction of innocence and the formation of various psychological traumas. In this sense, *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos* is similar to *Cinco horas con Mario*, which also focused on the effects of the war on noncombatants.

All the analyzed works that were written during the war are equally propagandistic, although the artistic valor of Alberti's adaptation stands out among the other works. With respect to *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos*, the play portrays the Basque Country as a collective victim of the war. The play also serves to illustrate the destructive consequences of the Spanish Civil War that affected the country at the time and continue affecting the Spanish population today.

CONCLUSIONS

With respect to this study's conclusions, it is important to realize that the conclusions are limited to the works discussed in this analysis; it is simply impossible to make sweeping generalizations about all Spanish Civil War literature. Of the works analyzed in this investigation, there are five themes that apply to multiple literary genres: two themes apply only to works of the same political ideology while the other three themes cross ideologies and apply to works of both. It is worth noting that the distinction between works that deal with combatants and those that deal with noncombatants is not a theme in and of itself, but it nonetheless is an important element of this study that affects the analyses found within this study.

The first theme covers multiple genres within the Nationalist camp: the idea of a romantic or idealized death. This theme is the focus of various poems: "Ofrecimiento" by Luis Rosales, "Rosas en tu carne" by Joaquín Arbeloa, and "Romance de la enamorada" by an anonymous poet. The playwright Valentín García González also glorifies death in his work, *Espíritu español*. In all these works, the soldiers that die on the battlefield are martyrs; they make the ultimate sacrifice—dying for their cause—and because of this, they deserve respect. In other words, dying in battle makes the soldier a sacred entity. Therefore, there is no reason to cry for the dead, because they have died valiantly fighting for the Nationalist cause and for their country.

The Republican authors also have a common theme that appears only in those works written by Republicans: the passion and bravery of the soldiers. This theme dominates the poems "El toro ibérico" by Rafael Morales and "Vosotros no caísteis" by Rafael Alberti, the book *Soldados de Salamina* by Javier Cercas, and the play *Numancia*, also by Alberti. In these works, the authors emphasize the pride and passion of the Republican soldiers, especially in

comparison with the Nationalists. According to these authors, the Republicans are dedicated to their cause and always fight, including when the situation is bleak. In *Numancia*, the Republican dedication extends to the noncombatants as well. Another important part of this theme is the idea that the dead soldiers' courage continues living in those soldiers that still fight—their sacrifice for the Republican cause ultimately inspires their fellow soldiers to continue fighting.

In addition to the two above themes, there are three universal themes that develop in both the Republican and Nationalist works. The first is the division between “us” and “them”; that is to say, in these works, there is a clear division between the two sides of the war: the good side (us) and the bad side (them). This theme is especially important in “El crimen fue en Granada” by Antonio Machado, *Primera Memoria* by Ana María Matute, *Cinco horas con Mario* by Miguel Delibes, *Numancia* by Rafael Alberti, and *Espíritu español* by Valentín García González. This theme is inherent in almost all the works analyzed in this study, but it is most prominent in these five works. These authors all emphasize the differences between the two sides of the war. They glorify their side and, at the same time, demonize the other; these authors want their readers to know exactly which people are the heroes and which people are the enemies. Of the works analyzed, only one, *Espíritu español*, deals exclusively with combatants. The other four imply that the division between “us” and “them” does not only apply to the war's combatants; it also appears among noncombatants. The ideological conflict between Carmen and Mario in *Cinco horas con Mario* illustrates the tensions that can arise among civilians. Before the war, Spain had a very strict social hierarchy; the war only deepened these divisions and worsened the social situation overall.

The second of the universal themes is the theme of camaraderie. Camaraderie is one of the principal themes of *Por quien doblan las campanas* by Ernest Hemingway, *Numancia* by

Rafael Alberti, *Espíritu español* by Valentín García González, and *Unificación* by Jacinto Miquelarena. In all of these works, it does not truly matter if the perspective is Republican or Nationalist: all emphasize the connection between members of a combatant group or population. These works imply that war facilitates the creation of tight bonds in a very short period of time because people simply do not know if they are going to live from one moment to the next; this is a universal concept that does not belong to any side. In the aforementioned works, camaraderie represents a sense of security or protection: the knowledge that someone is always willing to help or support a fellow soldier at any given moment. Therefore, based on the theme of camaraderie, the Republicans and the Nationalists are not truly so different. This notion of similarities contrasts with the tendency of most works to emphasize the differences between the two sides—the universal theme of “us” versus “them.” Of course, it is true that in some cases the two sides deal with the theme of camaraderie differently so as to inspire particular reactions from combatants. However, these four works illustrate that both sides value the personal bonds produced through dedication to a common cause.

The final universal theme is that of the important position that the Spanish Civil War occupies in Spain’s collective memory. Four works deal specifically with this theme: *Soldados de Salamina* by Javier Cercas, *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos* by Maite Agirre, “Madrid (1936)” by Pablo Neruda, and *Cinco horas con Mario* by Miguel Delibes. On one hand, *Soldados de Salamina* and *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos* were written by modern authors. Because of this, Cercas and Agirre deliberately called attention to the effects of the war during the post-conflict era. They regret the war but accept it as an important historical event. To this end, these two recent works serve to link the traumatic events of the civil war with the present so as to promote the healing of wounds caused by the war. In fact, the two works share the same structure: the

beginnings and the ends take place in the present, whereas the middles take place in the past. On the other hand, *Cinco horas con Mario* and “Madrid (1936)” deal with the Spanish collective memory in a different way. Delibes’ work is a collection of Carmen’s memories: through her thoughts, one can see the lasting effects of the war on noncombatants; the war and its ideologies remain with the population. The idea of the long-lasting consequences of war is also an important theme in “Madrid (1936).” Neruda declares that Madrid has “un rostro cambiado para siempre / por la luz de la sangre” (in English: Madrid’s face is changed forever from the light of the blood) (15-16); that is to say, the Spanish capital was affected forever by the war’s violence. Therefore, although Delibes and Neruda did not write from the same modern perspective as Cercas and Agirre, *Cinco horas con Mario* and “Madrid (1936)” can both be understood as works that dramatize the enduring consequences of the civil war in the Spanish collective memory. In today’s world, these four works serve to expedite the recognition and healing processes because they link the past with the present.

In the years immediately following the war, the Spanish largely ignored the war, as if they could erase it if they did not talk about it. However, there is no doubt that, for Spain, the civil war was the most transformative event of the twentieth century; therefore, it is absolutely impossible to forget the war. Because of this, today, Spaniards recognize the tragedy of the Spanish Civil War and its historical realities—they no longer reject them. During Francisco Franco’s dictatorship, and especially during the Spanish transition to democracy after Franco’s death, the situation was very different. In those years, the Spanish population agreed to heal the wounds of the war with a pact of silence, in which no one made mention of the war; that is to say, the population decided to “consign past wounds to oblivion” (Labanyi 439). Unfortunately, the pact of silence did not have the desired effect, and the wounds of the war festered. As we

discussed in our analysis of *Soldados de Salamina*, in 2006, the Spanish Congress created the “Año de la Memoria Histórica” (in English: The Year of the Historic Memory) to honor the victims of the war (“El Congreso declara el 2006”). This symbolic act officially marked the beginning of the modern Spanish era, in which the Spanish population has dedicated itself to recognizing the profound wounds caused by the civil war; the population hopes to cure itself through this self-awareness. In this sense, the literature of the Spanish Civil War (both those works written during the war as well as those written after) reflects the reality of modern Spain: it is a country that is still trying to confront its past and recuperate from it.

Ultimately, all the works analyzed in this study form part of the collective memory of the Spanish Civil War because they all contribute to the modern understanding of the war. When the authors wrote their works and the painters painted their pieces, they did not think about the impact their works would have decades in the future; they only thought about the impact their works would have on the present. However, the works written about the Spanish Civil War are still relevant in the modern world, eighty years after the war. Readers continue learning about the war through the works that talk about it. For the Spanish population, reading these works has expanded their knowledge of past events and Spanish culture. This, in turn, has facilitated, and will continue to facilitate, the healing process that will eventually erase the civil war’s wounds from the country. Ultimately, if Spaniards know and understand the past, they can know and understand themselves better in the present.

EL ÍNDICE

El contexto histórico	3
La poesía	21
La narrativa	40
El drama	64
Conclusiones	80
Obras citadas	85

EL CONTEXTO HISTÓRICO

La Segunda República Española y la subida de fascismo

Las raíces de la Guerra Civil Española comenzaron más de doscientos años antes del estallido de los enfrentamientos en 1936. Por siglos, había una clara división entre dos grupos: (1) los terratenientes y los empresarios y (2) los obreros industriales y agrarios. Siempre había tensión entre los dos dada la diferencia en el estatus social—los terratenientes y los empresarios ocupaban un lugar superior y así recibían más privilegios que los obreros—pero las relaciones empeoraron durante los siglos XIX y XX hasta el clímax durante la Segunda República Española.

Durante la época de las revoluciones de los siglos XVIII y XIX, mientras el resto de Europa experimentó cambios enormes en su estructura social, España todavía se caracterizaba por elementos feudales, especialmente la idea de la jerarquía social. Por ejemplo, al principio de su existencia, la Guardia Civil no existía para proteger a toda la población española; se creó esta policía rural sólo para proteger las fincas y a los terratenientes (Preston 11). Lógicamente, dado el nivel de desigualdad, los obreros querían reformas para mejorar su situación mientras los terratenientes y los empresarios creían que las reformas, incluyendo las más sutiles, amenazarían el lugar de los poderosos en la estructura social (Preston 10). Había pistas durante los primeros años del siglo XX que los obreros querían rebelarse contra el gobierno y la estructura social cuando se formaron ideas socialistas y comunistas. Sin embargo, el dictador Primo de Rivera las reprimió durante los años 20 (Preston 17). Desafortunadamente para los obreros, el sistema español simplemente no tenía la capacidad de aprobar cambios sociales: España estaba encerrada en un sistema anticuado que promovía las crecientes hostilidades entre los dos grupos (Preston 10).

Se formó la Segunda República Española en 1931. Inmediatamente después, hubo problemas y conflictos, principalmente centrados en la escala de reformas económicas y sociales (Preston 19). Aunque el gobierno republicano propuso y discutió reformas relativamente moderadas, los derechistas, incluyendo los terratenientes y los empresarios, mantenían que la República y sus reformas, las cuales se consideraban un desastre, destruirían el país (Ben-Ami 22). Los derechistas “portrayed the Republic as a barbarian invasion that would eliminate Hispanic civilization and would enthrone ‘the darkest instincts of man’” (Ben-Ami 22). Mientras los derechistas estaban aterrorizados de la República y la quiebra inevitable del gobierno, los izquierdistas, como los obreros y los socialistas, tenían grandes expectativas para las reformas. Esperaban que la República destruyera la influencia reaccionaria de la Iglesia y el ejército en la política española. Además, creían que la República apoyaría el nacionalismo vasco y el catalán (Preston 20).

El gobierno republicano estaba atrapado entre los dos lados sin una solución fácil. Tenía dos opciones, ninguna de las cuales era satisfactoria. Por un lado, el gobierno republicano podía escuchar a las clases bajas, pero el ejército, que apoyaba a los derechistas, probablemente dificultaría esta opción. Por otro lado, el gobierno podía reprimir a las clases bajas y obedecer a las clases altas, pero los obreros se sublevarían contra la República (Preston 25). Al final, el gabinete de la República consistía en políticos moderados que no querían promulgar reformas extremas y que trataron de complacer a los dos grupos con una política moderada. Inicialmente, la República ni reconoció los miedos de la derecha ni las ilusiones de la izquierda (Preston 20). Sin embargo, ya era demasiado tarde: los derechistas vieron la amenaza del gobierno republicano contra el status quo y los izquierdistas tuvieron que reconocer que las hostilidades derechistas habían comenzado (Ben-Ami 23).

La nueva constitución, aprobada el 9 de diciembre de 1931, rompió con la moderación política anterior del gobierno republicano—era liberal, democrática e incluyó reformas fundamentales que cambiaron la estructura social española (Preston 25). Una cláusula en particular, la Cláusula 26, enfadó a los derechistas. La Cláusula 26 les quitó el financiamiento al clero y a las órdenes religiosas, disolvió la orden de los jesuitas en España, y declaró que España no tenía una religión oficial: es decir, dicha cláusula tenía el objetivo de terminar la influencia de la Iglesia en la política y la sociedad (Holguín 30). Naturalmente los derechistas, la mayoría de los cuales eran católicos, se sintieron ofendidos; para ellos la Cláusula 26 era un ataque contra los valores tradicionales. Ángel Herrera, un líder influyente de uno de los partidos derechistas, Acción Popular, dijo con referencia a la constitución, ““The constitution...is not and will not be ours, of us Catholics. We are not within it. We are incompatible with it”” (Herrera citado en Lannon 41). La Iglesia se alió firmemente con el lado derechista y por eso, la República perdió el apoyo de muchos católicos (Preston 27).

La constitución no era la única polémica que dividió a los derechistas y los izquierdistas durante los primeros años de la Segunda República. Otro tema problemático era el nacionalismo catalán. Durante los siglos XIX y XX, Barcelona, la capital de Cataluña, se convirtió en el centro económico del país y la base de desacuerdo contra la política (Ucelay-Da Cal 38). Barcelona se caracterizó por “the modern push and shove of business”, y por los años 30 tenía una población de más que un millón de personas (Ucelay-Da Cal 38). Por lo tanto, es poco sorprendente, dado el ambiente político y la rica cultura regional, que Cataluña haya querido un nivel de autonomía. Los izquierdistas apoyaron el nacionalismo catalán, y el 19 de septiembre de 1932 el gobierno republicano aprobó la ley de autonomía, y el gobierno catalán—se llama la Generalidad—se estableció (Beevor 29). Los derechistas y el ejército, por otro lado, vieron el

regionalismo catalán y la ley de autonomía como un ataque contra la unidad nacional (Beevor 30). De esta manera, el nacionalismo catalán añadió aún más tensión al conflicto general entre la derecha y la izquierda.

Las elecciones de 1933 trajeron una oleada de problemas nuevos para la República. El partido principal de la República era una coalición izquierdista que consistió en los socialistas, los republicanos, los obreros y los radicales (Preston 19-20). Los grupos que formaron la coalición no estaban unidos—tenían ideales y metas diferentes, por consiguiente, cuando se empeoraron las tensiones entre los derechistas y los republicanos izquierdistas, la coalición estaba en peligro. Los radicales dejaron la coalición primero, no por razones ideológicas, sino para ponerse al lado de los que probablemente iban a ganar las elecciones—en ese entonces la derecha era más fuerte y estable que la izquierda (Preston 24). Es decir, motivados por las próximas elecciones de 1933, los radicales se convirtieron en un partido moderado para así unirse al lado ganador (Beevor 34). Luego, los socialistas dejaron la coalición a causa de la falta de reformas promulgada por la República. Para no alienar a ningún grupo, el gobierno republicano mantuvo políticas moderadas, sin embargo, eran demasiado moderadas para los socialistas. Los socialistas querían cambios y reformas—específicamente, querían reformas al sistema social y al sistema de impuestos que estaba a favor de los ricos—y cuando dichas reformas no ocurrieron, ellos perdieron la fe en el gobierno republicano (Beevor 34). La falta de reformas en combinación con la perspectiva negativa, según la cual la República era tan corrupta e injusta como los regímenes anteriores, les provocó a los socialistas que abandonaran la coalición en 1933 (Preston 24).

Por otro lado, mientras la coalición izquierdista fracasaba (en parte por la tensión entre los grupos sumamente distintos), la derecha estaba organizándose y obteniendo el apoyo de la

clase media. Por lo tanto, la derecha estaba bastante unida y tenía grandes expectativas para las elecciones (Preston 31). Su confianza estaba justificada y la derecha ganó las elecciones de 1933 y tomó el control del parlamento: ni los socialistas ni los republicanos izquierdistas tenían bastante poder para ganar (Preston 32). La mayor parte del poder derechista estaba situada en su coalición nueva: la Confederación Española de Derechos Autónomos, o CEDA, que consistía en los católicos derechistas, los terratenientes, los empresarios y, extraoficialmente, los monárquicos. La CEDA ganó 117 escaños en 1933, más que ningún otro partido—la fracasada coalición izquierdista ganó sólo 8 y los socialistas, 60 (Beevor 34). No obstante, aunque la CEDA tenía la mayoría, Manuel Azaña Díaz, el presidente de la República, se negó a nombrar a José María Gil Robles, el líder de la CEDA, como primer ministro porque para Azaña, Robles era demasiado derechista y Azaña no confiaba en él. Al final nombró a Alejandro Lerroux, quien era el líder de los radicales, los cuales ganaron el segundo número de escaños: 104 (Beevor 34).

Inmediatamente después de las elecciones, la derecha declaró su intención de deshacerse de todas las reformas de la República izquierdista (Preston 33). Es decir, las pocas reformas que la República izquierdista había promulgado estaban en grave peligro. Después de las elecciones, no pasó mucho tiempo hasta que la creciente retórica revolucionaria entre los izquierdistas se convirtió en violencia palpable y el 8 de diciembre del 1933, los anarquistas organizaron una revuelta (Preston 34). Aunque la revuelta fracasó, y por lo tanto no era una amenaza verdadera al régimen, los derechistas impusieron censura de la prensa y cerraron muchas agrupaciones (Preston 34). Naturalmente, esta reacción sirvió para alimentar la ira de los grupos izquierdistas.

Aunque la mayoría de los problemas y conflictos eran más visibles entre los derechistas y los izquierdistas civiles, también había tensión entre las facciones del gobierno. A pesar de que

Gil Robles, el líder del partido CEDA, no era el primer ministro, todavía deseaba el poder del gobierno para cambiar la constitución en un documento derechista (Preston 35). Para obtener el nivel de poder deseado, Gil Robles se dedicó a cambiar la composición del gabinete de la República y para septiembre de 1934 el gabinete incluía a tres ministros de la CEDA. El creciente poder de los republicanos conservadores confirmó el miedo de los izquierdistas (Preston 35, 38). Al final, Gil Robles realizó sus metas en 1935 cuando el gabinete republicano consistía en cinco miembros de la CEDA y Gil Robles mismo se confirmó como Ministro de Guerra. Entonces, Gil Robles les quitó los puestos a los oficiales liberales y se los dio a los generales militares, como Francisco Franco, que comenzaron a preparar el ejército para la guerra civil eventual (Preston 39).

El nombramiento al gabinete de los miembros de la CEDA, y las siguientes políticas conservadoras, desencadenó una reacción fuerte entre los izquierdistas en la forma de una protesta durante septiembre de 1934 (Holguín 31). La protesta fracasó en la mayoría del país cuando el gobierno detuvo a los líderes socialistas, pero hubo algún éxito en Asturias entre los mineros. Al final, el intento de los mineros asturianos fracasó también, pero la revuelta intentada de 1934 se reconoce como “the first battle of the Civil War” (Brenan citado en Preston 36). Además, aunque la revuelta terminó con más de 30.000 partidarios izquierdistas encarcelados, servía como la base para la reunificación frágil de los grupos izquierdistas—un factor increíblemente importante en las elecciones de 1936 (Holguín 31).

Como las elecciones de 1933, las elecciones de 1936 trajeron propaganda y acusaciones entre los derechistas y los izquierdistas. Cada lado tenía su propia campaña de desprestigio contra el otro. La derecha, liderada por el partido CEDA, “presented the elections in terms of a life-or-death struggle between good and evil, survival and destruction” (Preston 40). Afirmó que

el Frente Popular—el nombre nuevo de los grupos izquierdistas—destruiría el gobierno y el país. Por otro lado, el Frente Popular habló sobre la amenaza del fascismo relacionado con la derecha y la CEDA y declaró que si los derechistas ganaran, dicha victoria traería el fascismo a España (Preston 40). El Frente Popular tenía buena justificación por sus creencias sobre los derechistas ya que la CEDA admiraba abiertamente la política de los nazis “because of its emphasis on authority, the fatherland and hierarchy” (Preston 31). Evidentemente, la propaganda de los izquierdistas funcionó mejor que la de los derechistas, y el Frente Popular ganó las elecciones. Como en 1931, los partidos izquierdistas tenían control del parlamento con una mayoría absoluta—en total, los partidos izquierdistas ganaron 237 escaños y los partidos derechistas ganaron 143 (Beevor 40). Como respuesta a la pérdida, Gil Robles se fue de su puesto político, el cual pasó a José Calvo Sotelo, el líder del partido monárquico (Preston 41).

Como era de esperar, los derechistas no reaccionaron bien a la pérdida de poder. Se dieron cuenta de que “protecting their version of Spain meant abandoning the parliamentary process”, y comenzaron a hacer planes con el ejército para un golpe de estado y la destrucción de la República (Beevor 41; Preston 40). Antes de la revuelta, los derechistas querían crear un ambiente de caos y pánico para justificar la implementación de un régimen autoritario después de la caída de la República; por lo tanto, los derechistas recurrieron a los falangistas.

Antes de 1936, el partido de la Falange, y su líder José Antonio Primo de Rivera, eran una vergüenza para la derecha—tenían tácticas demasiado extremas y violentas aun para la mayoría de los derechistas (Beevor 41-42). Sin embargo, después de las elecciones de 1936, las tácticas paramilitares de la Falange eran perfectas para crear el desorden necesario. Aún más, aunque los falangistas recibieron financiamiento de grupos derechistas como los monárquicos, no había una alianza formal entre los derechistas y los falangistas, así que la derecha podía

oficialmente desconocer las acciones de la Falange (Beevor 41-42). La derecha usó “Falangist terror squads, trained in street fighting and assassination attempts” para aterrorizar a la población (Preston 41). Entre febrero y julio de 1936, hubo 269 asesinatos políticos (Holguín 32). Con ese nivel de violencia y caos, el gobierno ni podía parar los problemas ni llegar a un acuerdo mutuo con la derecha: la República estaba paralizada. Curiosamente, aún con todos los conflictos y las advertencias, el nuevo primer ministro, Casares Quiroga, no se dio cuenta de la seriedad de la brecha entre los derechistas y los izquierdistas (Preston 42).

Durante la primavera de 1936, mientras la izquierda intentó controlar el país, Calvo Sotelo—el nuevo líder de los derechistas—promovió propaganda derechista entre la población y preparó el ejército para una confrontación con la izquierda y la República izquierdista (Preston 44). Los generales más influyentes del ejército apoyaban la revolución inminente. Muchos habían servido durante la dictadura de Primo de Rivera y creían que el ejército debía tomar el poder de la República. Entre la derecha, “there was a belief that the army had the right to intervene in politics to defend both the social order and the territorial integrity of Spain” (Preston 44). Entonces, antes de la revuelta, los derechistas ya disfrutaban del poder, la influencia y las armas del ejército—una clara ventaja en comparación a la República y los izquierdistas.

Los últimos eventos que llevaron a la revuelta comenzaron el 12 de julio de 1936 cuando los falangistas mataron al teniente José de Castillo, un republicano izquierdista (Preston 48). Entonces, los amigos de Castillo se vengaron de su muerte, matando a Calvo Sotelo, lo cual creyó la mejor justificación para la derecha para comenzar la revuelta; en otras palabras, los derechistas afirmaron que España necesitaba la intervención militar para salvarla del anarquismo (Preston 48). Por esa razón, la revuelta verdadera ocurrió el 17 y 18 de julio de 1936. Era la revuelta más planeada de todas durante la República y el general Emilio Mola la planeó,

incluyendo cómo controlar a todo el país, especialmente a los obreros organizados. Todo ocurrió según el plan y el 18 de julio de 1936, el general Francisco Franco y el general Luis Orgaz tomaron control de Las Palmas en las Islas Canarias (Preston 44-49). Aunque recibió advertencias de una revuelta de rebeldes o insurgentes—el apodo de los izquierdistas para los soldados derechistas porque éstos estaban luchando contra el régimen legítimo—el gobierno republicano las ignoró, lo que al final lastimó a los izquierdistas y ayudó a los derechistas: “The final, fatal paradox of the liberal Republic”, señala Antony Beevor, “was expressed by its government not daring to defend itself against its own army [los militares insurgentes] by arming the workers who elected it” (50). De este modo, comenzó la Guerra Civil Española, con los derechistas—los nacionalistas—por un lado, y los izquierdistas—los republicanos—por el otro.

Iconos de la guerra

Según Jordi y Arnau Carulla:

La producción cartelística de la primera mitad de la contenida no tiene precedentes en España, tanto por la cantidad como por la calidad artística del cartel litográfico que se imprimió en un período tan corto de tiempo sobre un tema tan específico.

(49)

La Guerra Civil Española era un conflicto abundante de arte político que incluyó miles de carteles y pinturas famosas como *Guernica* por Pablo Picasso y el *Segador* por Joan Miró. Las obras visuales producidas durante la guerra tenían papeles muy diferentes para los dos lados—los republicanos se enfocaron mucho en los carteles y el arte plástico, mientras para los nacionalistas, los discursos orales y la escritura estaban por encima del arte visual. A toda costa,

la Guerra Civil produjo obras visuales que tenían enormes impactos durante la guerra y todavía están considerados como iconos hoy en día.

Con respecto a los carteles, los republicanos produjeron alrededor de 3.500 carteles distintos durante los tres años de la guerra (Carulla y Carulla 49). Los carteles republicanos—al menos durante el primer año de la guerra—se caracterizaban por “[l]a urgencia, la funcionalidad [y] la persuasión” (Carulla y Carulla 57). Por toda la guerra los carteles eran vivos y dinámicos e inspiraron a los partidarios a apoyar y ayudar la causa izquierdista (Vernon 292). A diferencia de los carteles nacionalistas, los republicanos cambiaron a lo largo de la guerra—cuando los primeros carteles se pusieron obsoletos, los cartelistas los cambiaron, aunque se redujo el ritmo rápido de los cambios. Los nacionalistas mantuvieron los mismos carteles durante toda la guerra, lo cual lastimó la eficiencia de la campaña cartelística (Carulla y Carulla 41). Aunque la producción de carteles era inferior durante los últimos dos años de la guerra, los republicanos todavía produjeron los carteles más apasionados y más icónicos del conflicto.

En comparación a los carteles republicanos, los carteles nacionalistas eran estacionarios e inconexos—su nivel de impacto era mucho menos que el de los republicanos (Vernon 292). Los nacionalistas nunca apreciaron la importancia de la propaganda visual en la guerra y mantenían que los carteles izquierdistas eran inútiles y un gasto innecesario de recursos y materiales (Carulla y Carulla 65). Los nacionalistas no se dieron cuenta de las ventajas potenciales del buen uso de carteles y propaganda visual, y por eso los carteles derechistas eran “‘insignificant, mediocre, and grindingly repetitive’” (Grimau citada en Vernon 293). Casi todos mostraron el mismo tema: “personajes heroico-simbólicos en acción bélica” que carecían del fuerte impacto de los carteles republicanos (Carulla y Carulla 67). También, les faltaban la variedad y el número de los carteles creados por la causa republicana. Sobre todo, y distinto a los

republicanos, los carteles nacionalistas no sirvieron como una inspiración, sino un método de controlar a las masas (Vernon 292). Así, estas diferencias filosóficas hacia los carteles y su temática destacan algunos contrastes entre las creencias de la República y las de los rebeldes.

Uno de los iconos más reconocibles de la Guerra Civil Española es la pintura *Guernica* por Pablo Picasso. *Guernica*, una obra enorme pintada en el típico estilo fragmentado de Picasso, está basada en el bombardeo de la aldea de Guernica en el País Vasco el 26 de abril de 1937 (Mendelson 331). La aldea—donde había muchos civiles y soldados en retirada—fue destruida. Lógicamente, puesto que los habitantes no eran combatientes, el bombardeo provocó mucha controversia en la prensa y enfadó tanto a los españoles como a los extranjeros (Mendelson 331). Todos los grupos derechistas negaron su participación en el incidente, incluyendo los alemanes y los italianos, que apoyaban y proveían armas a los nacionalistas. Por su parte, los nacionalistas culparon a los radicales, afirmando que ellos incendiaron Guernica en la retirada. El periódico *L'humanité* señaló, mediante testigos oculares del bombardeo, que los rebeldes, con las armas de Hitler y Mussolini, eran los autores del evento. *L'humanité* publicó la versión más fidedigna del evento y por lo tanto, Picasso basó la pintura *Guernica* en ella (Mendelson 332). La pintura capturó no sólo la tragedia de Guernica—sino también la de la guerra. Hoy en día, la obra todavía tiene relevancia porque sirve como un testigo de la guerra y su brutalidad (Mendelson 332). El estilo caótico de Picasso es el medio perfecto para representar el horror y la desesperación de la aldea. A causa de la conceptualización gráfica de la escena, *Guernica* ha llegado a ser la obra de propaganda más conocida y discutida de la Guerra Civil Española.

El papel de la mujer en la Segunda República y la Guerra Civil¹

Durante la época de la Segunda República y la Guerra Civil, todavía se consideraba a la mujer inferior al hombre. Esta actitud era coherente con la estructura jerárquica de la sociedad española, pero subestimó enormemente la influencia de la mujer y sus opiniones y creencias. Había muchas mujeres durante la guerra, algunas famosas y muchas anónimas, que tenían papeles importantes tanto en la política como en las actividades cotidianas. Al final, aunque “la guerra civil española...no cambió la situación [de la mujer] radicalmente...[porque] la misma falta de atención a las contribuciones de la mujer que existió antes de la guerra continuó en la posguerra”, hoy en día se reconoce el papel fundamental de la mujer en la Guerra Civil (Mangini, *Recuerdos* 7).

Uno de los primeros miembros femeninos del parlamento, Margarita Nelken, también era una de las mujeres más influyentes de la Guerra Civil Española. Nelken comenzó su carrera como escritora: se hizo crítica de arte cuando tenía quince años y empezó a escribir comentarios sociales cuando tenía veintiún años (Mangini, *Recuerdos* 38). Después de estudiar en París, Nelken se hizo la líder feminista de la Unión General de Trabajadores, o la UGT, un sindicato socialista. Ella fue elegida al parlamento por primera vez en las elecciones de 1931 y fue reelegida en 1933 y 1936; era la única mujer elegida por el partido socialista en tres elecciones (Mangini, *Recuerdos* 38-39).

Con respecto a sus opiniones políticas, Nelken no vaciló en compartirlas. Curiosamente dada su sitio en el parlamento, Nelken no apoyó el sufragio femenino—mantenía que las mujeres votarían a los conservadores “a causa de las influencias de sus maridos y los clérigos” (Mangini, *Recuerdos* 35). No obstante, excepto por el derecho al voto, Nelken creía que las mujeres debían

¹ Desafortunadamente, aparte de la obra teatral *Numancia*, las obras analizadas en este estudio no ilustran la resistencia valiente de las mujeres republicanas contra la causa nacionalista.

vivir con el mismo nivel de libertad que los hombres. A través de sus escritos, como por ejemplo, su libro controvertido, *La condición social de la mujer*, Nelken anunció sus creencias a la población española a pesar de recibir mucha crítica masculina (Mangini, *Recuerdos* 41).

Otra mujer sumamente importante durante la República y la guerra era Dolores Ibárrubi. Apodada “La Pasionaria”, Ibárrubi era una de las líderes del partido comunista en España (Mangini, *Recuerdos* 49). Comenzó su participación en los asuntos políticos en 1917 cuando se unió al partido socialista y fabricó bombas como preparación para una huelga nacional. En 1920 Ibárrubi fue elegida miembro del primer Comité Provincial del Partido Comunista de Vizcaya. Cuando se mudó a Madrid en 1931, los comunistas la escogieron como la secretaria de la sección femenina del partido nacional comunista. La influencia de Ibárrubi creció en 1933 cuando fue una delegada del Comité Nacional de Partidarios de la Internacional Comunista, un grupo comunista muy influyente. Por fin, ella fue elegida miembro del comité ejecutivo en el VII Congreso de la Internacional Comunista (Mangini, *Recuerdos* 50).

Durante la Guerra Civil, Ibárrubi “[e]mergió como una gran figura maternal, un tipo de ‘telúrica madre de guerra’, que llevó el mensaje oficial del Partido Comunista para inspirar a las masas y a las tropas” (Mangini, *Recuerdos* 49). A pesar de sus responsabilidades y puestos importantes en el partido comunista, Ibárrubi nunca se escondió para protegerse contra los peligros; al contrario, apareció en el frente, en la retaguardia, con las Brigadas Internacionales y en el parlamento. Sin parar, ella infundió y conmovió a las tropas y promovió retórica comunista en el parlamento (Mangini, *Recuerdos* 50-51). Por eso, recibió el apodo “La Pasionaria”. Aunque Ibárrubi apoyó el movimiento femenino, en general no se clasificó como feminista. Mantenía que las mujeres debían tener los mismos derechos que los hombres, pero enfocó la

atención más en la lucha de clases que en la lucha de géneros—creía que la democracia traería más privilegios a la mujer (Mangini, *Recuerdos* 54).

Además de las mujeres famosas de la Guerra Civil, había mujeres relativamente “normales” que tenían papeles importantes en la guerra. Las milicianas eran mujeres, generalmente de la clase obrera, que querían, e intentaron, luchar en las batallas al frente, pero al fin, casi todas estas mujeres estaban obligadas a regresar a casa (Mangini, “Memory Texts” 373). Otro grupo reemplazó a los hombres en los trabajos, tanto en las fábricas como en el campo. Sin embargo, como las milicianas, la mayoría de estas mujeres perdieron los trabajos y tuvieron que volver a casa cuando los hombres regresaron de la guerra. Muchas mujeres también se unieron a organizaciones y grupos políticos para promover los derechos femeninos y el papel de la mujer en la sociedad (Mangini, “Memory Texts” 373-74). Así, las mujeres españolas ejercían un papel fundamental durante la Guerra Civil a pesar de que la prensa española y los hombres generalmente las ignoraban o menospreciaban sus esfuerzos de cambiar los papeles de género en España.

Las víctimas de la guerra

“The plotters [los rebeldes que planearon la revuelta]”, señala Paul Preston, “had not foreseen that their rising would turn into a long civil war...they had not counted on the strength of working class resistance” (51). La resistencia de las clases obreras y los grupos izquierdistas resultó en una de las tragedias más profundas de la Guerra Civil Española: el número de víctimas. Políticos, civiles, hombres, mujeres, izquierdistas y derechistas—todos sufrieron de la violencia y el caos de la Guerra Civil. Algunos fueron simplemente encarcelados, mientras otros que no tenían tanta suerte fueron asesinados. El nivel de violencia en España confundía al resto

de Europa, que “did not understand the turbulent cycles of repression and revolt which had now built up to an explosion affecting every corner of the country” (Beevor 70). La prensa internacional solía representar la situación española de manera sensacionalista, lo cual promovió la propaganda de los dos lados.

Hoy en día, existe la tendencia de enfocarse en los delitos cometidos contra los republicanos. No obstante, los republicanos cometieron muchas maldades contra los nacionalistas como protesta contra la revuelta derechista. Dado el poder y la influencia de la iglesia en la política y la sociedad española—a pesar de los esfuerzos del gobierno republicano de minimizarlos—la iglesia y el clero se convirtieron en el blanco de la violencia izquierdista. En las primeras semanas de la guerra, los republicanos mataron a 13 obispos, 4.184 párrocos, 2.365 clérigos monásticos y 283 monjas (Lannon 53). Después de la guerra, los nacionalistas afirmaron que en total, 7.937 personas eclesiásticas murieron a causa de los izquierdistas (Beevor 70). El País Vasco era la única región de España que no experimentó asesinatos clericales (Lannon 53). Además de los asesinatos, hubo casos de violencia excesiva contra los sacerdotes antes de morir. Por ejemplo:

A few were burned to death in their churches and there are reports that some were burned alive after being made to dig their own graves. In the overwhelming majority of cases, however, it would appear that the killing was carried out instantly even if some corpses were mutilated afterwards. (Beevor 70-71)

Los asesinatos clericales resultaron en mucha controversia en el extranjero, y durante la primera parte de la guerra, la opinión internacional favorecía a los nacionalistas (Beevor 69).

Además del clero, los republicanos persiguieron a miembros de la clase media alta. Sin embargo, eran exagerados los informes según los cuales los izquierdistas mataban a la burguesía

de modo indiscriminado; según Beevor, los republicanos sólo acosaban a las personas que maltrataban a los pobres. Dejaron en paz a los que ayudaban a los pobres (71). De este modo, aunque los republicanos mataron a los civiles, casi siempre escogieron los blancos; es decir, los asesinatos no eran completamente ilógicos.

Por otro lado, los nacionalistas mataron y encarcelaron a muchas personas también. Casi inmediatamente después de la revuelta del 18 de julio del 1936, estalló mucha violencia contra personas que apoyaban a la izquierda y el Frente Popular. La peor violencia ocurrió en Andalucía y Extremadura donde los nacionalistas lucharon contra la clase obrera para tomar control de ciudades como Córdoba, Huelva, Sevilla y Granada (Preston 54). Cuando los derechistas tenían control de la ciudad, mataron a “union leaders, government officials, left-of-centre politicians...intellectuals, teachers, doctors, even the typists working for revolutionary committees” (Preston 54). Cualquier persona que había votado por el Frente Popular o que tenía conexiones a la izquierda era un blanco para los nacionalistas. No se sabe el número exacto de muertos de civiles izquierdistas—varió a causa de factores como la propaganda y la confusión—pero el número estimado radica entre 100.000 y 200.000 (Beevor 74). El nivel de terror era especialmente alto en la ciudad de Granada, donde los nacionalistas emplearon “the Falangist ‘Black Squad’” para crear caos y pánico. En esta ciudad, los derechistas mataron a entre 5.000 y 8.000 civiles (Preston 54; Beevor 74).

Una de las tragedias más conocidas de la Guerra Civil Española fue el asesinato del poeta Federico García Lorca. Lorca apoyó a los izquierdistas, lo cual era bien conocido en Granada, donde nació y vivió durante los veranos (Preston 55). La mayoría de sus obras trata de temas políticos: la represión de la iglesia, el carácter totalitario de los que mandan y la opresión que resulta por las tradiciones antiguas. Por eso, los derechistas mantenían que Lorca era una

amenaza contra los valores tradicionales y así los rebeldes escogieron a Lorca como uno de los blancos (Preston 55). Es igualmente posible que los nacionalistas hayan perseguido a Lorca también a causa de su homosexualidad. Aunque no existía una ley explícitamente contra la homosexualidad, “it is a fact that when the Civil War began in 1936, many people were persecuted as much for sexual as for political reasons” (Gibson citado en Montgomery 12).

A pesar de las causas, cuando los nacionalistas comenzaron a buscarlo, Lorca se escondió en la casa de Luis Rosales, un amigo falangista. Sin embargo, el 19 de agosto del 1936, los nacionalistas lo encontraron en la casa de Rosales y lo mataron. Valdés, el soldado responsable por el asesinato de Lorca, mantenía que “Lorca was a repellent Red. His work was subversive, his private life disgusting” (Gibson citado en Montgomery 13). No obstante, aunque la muerte de Lorca era una tragedia enorme, al fin era “merely a drop in an ocean of political slaughter” (Preston 55).

Los exiliados y la censura

Durante la Guerra Civil Española, muchas personas, especialmente los intelectuales, se exiliaron voluntariamente. Es verdad que para algunas personas, el exilio era forzado, pero para otras, el exilio era el escape lógico de la violencia nacionalista. Entre 1936 y 1939—los años de la guerra—casi 500.000 refugiados se fueron de España a otros países como Francia, México, Argentina y la Unión Soviética (Faber 342).

Mientras los intelectuales estaban en el exilio—tanto durante la guerra como después cuando el régimen franquista tomó control de España—escribieron sobre sus experiencias. Faber señala que, “writing became a way to deal with their multiple loss—losing the war, losing friends and families, but also losing a sense of identity and purpose in life” (342). En el exilio,

los intelectuales podían escribir y expresarse sin censura. Sin embargo, sus obras no llamaban la atención de muchos lectores fuera de España; aunque durante la guerra había mucho interés en los eventos, después, los otros países prácticamente la olvidaron (Faber 342).

En el mundo intelectual español, la censura de los nacionalistas era un problema enorme que promovió el exilio voluntario. El mayor golpe a la libertad de expresión y de prensa ocurrió cuando Francisco Franco y los derechistas promulgaron la Ley de Prensa en 1938. Con esta ley, el gobierno podía censurar todas las obras creativas e intelectuales:

Novels were usually regarded as immoral, and any book which was suspected of being disrespectful to the Catholic religion, the army, the unity of the nation, or the aims of the Nationalist crusade was automatically destroyed. The censorship of newspapers and magazines was more under the control of the military than the church, and the press law required all publications to propagate the ideals of the National movement at all times. (Beevor 263)

Hubo un nivel de censura durante la guerra, que los dos lados emplearon como un tipo de propaganda, pero la censura de la guerra era menor en comparación a la censura franquista (Beevor 176). La violencia nacionalista desató el exilio voluntario de los intelectuales, pero se quedaron fuera de España a causa de la extrema censura franquista.

LA POESÍA

Como respuesta a los eventos de la Guerra Civil Española, muchos poetas, tanto españoles como extranjeros, se dedicaron a escribir poemas sobre sus creencias, opiniones y experiencias. Como dijo el escritor francés Jean Giraudoux con respecto a la relación entre la poesía y la guerra: “Desde el momento en que se declara la guerra es imposible frenar a los poetas. La rima sigue siendo el mejor tambor” (citado en Díaz-Plaja 11). Partidarios de los dos lados tenían poetas que sirvieron como testigos de la guerra mediante sus obras. La poesía de la guerra civil “did not appear solely in journals: it was shouted across trench lines; printed on postcards, leaflets, and posters; printed on walls; sung at battles; and declaimed on loudspeakers at political rallies” (Iarocci 186). Durante la guerra, la poesía no se limitaba al ideal de crear belleza sino que también aspiraba a ser útil; por lo tanto, los poemas eran diseñados como actos simbólicos para compartir públicamente y también como armas de propaganda.

Los poemas escritos antes del comienzo de la guerra y en los primeros días por lo general reflejan la ideología correspondiente de los poetas. Por un lado, los nacionalistas escribieron sobre la trágica pérdida de valores tradicionales y la amenaza de ideales izquierdistas. En general, los poetas derechistas anhelaban la gloria y las tradiciones de la antigüedad—en sus poemas exaltan los triunfos del pasado y defienden a la España antigua de los que quieren estructuras nuevas. En su poema “Tradición”, por ejemplo, Manuel Machado expresa su opinión negativa sobre los que querían cambiar la España tradicional:

¡Ay del que sueña comenzar la Historia,
y amigo de inauditas novedades,
desoye la lección de las edades
y renuncia al poder de la memoria! (líneas 5-8)

Machado mantenía que las memorias y las lecciones del pasado guiarían a España en los años venideros; olvidar el pasado destruiría el futuro. España, señaló Machado mediante su poesía, debía renunciar las reformas innovadoras de los izquierdistas—es decir, las reformas políticas y sociales—para poder volver “a tu tradición” (13). Para preservar su historia y su cultura, sostenía Machado, España debía revitalizar el sistema clásico e ignorar los llamamientos al cambio.

Como Machado, el poeta Martínez del Cerro prefería la España antigua, la cual era “[u]na España perfecta y generosa, compendio de constantes / trabajos y supremas conquistas” (3-4). En su poema “Canto a la España deseada”, Cerro dedica casi la mitad del poema a imágenes que glorifican a España durante la época imperial: Alcalá y Salamanca como ciudades académicas, Sevilla como ciudad artística, las Indias como la tierra de los misionarios y Lepanto como un triunfo mariner² (9-16). Según Cerro, la mejor versión de España existía desde hacía doscientos años; entonces, para salvarla de la destrucción izquierdista, España tenía que regresar a los valores del pasado y especialmente a la política del pasado (27-28).

Por otro lado, los poetas republicanos se quejaron de las injusticias políticas y sociales que existieron en la España antigua a causa de los valores tradicionales. Un poema famoso de Miguel Hernández, “El niño yuntero”, describe las adversidades y las desigualdades de la vida de un obrero agrario. Hernández ilustra la dura vida inherente desde el momento de nacimiento: “Nace, como la herramienta, / a los golpes destinado, / de la tierra descontenta” (5-7). En la España tradicional, los terratenientes usaban a los obreros como esclavos; eran peones sin tierra. A causa del sistema social, los obreros ni tenían derechos ni la capacidad de salir o mejorar su

² La batalla de Lepanto era una batalla de 1571 entre La Liga Santa, que incluye el Imperio español, y el Imperio otomano en el golfo de Lepanto en Grecia. La Liga Santa ganó—era un triunfo increíblemente importante (“Battle of Leptano”).

situación. Hernández critica más la jerarquía social y su carácter estacionario en la última estrofa de “El niño yuntero”:

Que salga del corazón
de los hombres jornaleros,
que antes de ser hombres son
y han sido niños yunteros. (56-59)

Además de simplemente retratar los problemas de la estructura social, los republicanos también escribieron poemas que demandaron una nueva España basada en la ideológica izquierdista. Una inspiración popular para los poetas republicanos era la Unión Soviética y su régimen comunista—para muchos, el comunismo, con su igualdad, era la forma de gobierno ideal. El poeta Antonio Machado ilustró su admiración por el comunismo en su obra, “Voz de España”. Es de notar que Antonio Machado era el hermano biológico del poeta nacionalista Manuel Machado, el autor de “Tradición”, que exalta los tradicionales valores españoles. De otro lado, “Voz de España” describe la Unión Soviética como un compañero de España: “¿oyes la voz de España? / Mientras la guerra truena / de mar a mar, ella te grita: ¡Hermana!” (14-16). Mientras su hermano Manuel glorifica España y sus estructuras tradicionales, Antonio admira a Rusia por destruir la oligarquía:

¡Oh, Rusia, noble Rusia, santa Rusia,
cien veces noble y santa
desde que roto el báculo y el cetro,
empuñas el martillo y la guadaña! (1-4)

Para Antonio, la Unión Soviética debe ser una inspiración para España y los izquierdistas—si los rusos pueden deshacerse del zar y adoptar un régimen comunista, España puede cambiar su pasado político tradicional también.

Cuando la guerra empezó, los temas de los poemas cambiaron. Lógicamente, todavía incluían elementos ideológicos, pero también los poetas hicieron referencias explícitas de la guerra y las atrocidades. Por ejemplo, durante la guerra, los poemas solían animar a las tropas y los partidarios de cada lado a unirse en nombre de su causa. Sin embargo, a pesar de los elementos comunes, los izquierdistas y los derechistas siempre utilizaron estilos y estrategias diferentes para atraer a sus partidarios respectivos.

Para llamar la atención de la población española, los derechistas incluyeron elementos religiosos en su poesía. Puesto que la mayoría de los derechistas eran católicos practicantes—la derecha apoyaba la Iglesia y viceversa—parece que se ha empleado la religión en la poesía para promover el apoyo de la población. En el poema “Ofrecimiento”, Luis Rosales “evoca la muerte posible como una entrega total a Dios” (Díaz-Plaja 77). El poema está escrito como una oración en que la muerte sirve como peregrina a Dios:

Señor que sabes mi nombre...

Cuando la oración termina

la luz revela el milagro

de su aparición; vendría,

sin levantarnos el sueño,

la muerte, la Peregrina,

y la carne que la niega

será carne sucedida...(59-66)

Según Rosales, la muerte de un soldado nacionalista es algo sagrado; el poeta compara la muerte que “asombr[a] la mirada” (15) con “la noche que eleva / a Dios la creación unida” (17-18). La muerte en la batalla es gloriosa: es el máximo sacrificio a Dios.

Los derechistas también describen la muerte como un destino heroico. La creación del héroe en los ojos de sus familias y amigos ayuda a atraer a otros derechistas a luchar. Las imágenes del hombre que muere en “Romance de la enamorada” por un poeta nacionalista anónimo ilustran tanto la idea glorificada de morir por la causa nacionalista como el elemento de religión que, otra vez, enlaza el poema y sus ideas a los partidarios nacionalistas. El soldado, según el poema, “Murió defendiendo a España, / abrazando a su pendón, / con la oración en los labios” (45-48). “Romance de la enamorada” también incluye temas románticos, como el título insinúa, los cuales convierten al héroe en una figura trágica que muere defendiendo de los “traidor[es]” (10) tanto su país como su amor. Con la adición del tema de amor, el poema se relaciona a la población mediante emoción en vez de machismo. Según la amante en las últimas líneas del poema:

Ay, madre, murió contento,
 porque a mi me defendió.
 pero murió mi esperanza
 y con él murió mi amor. (49-52)

El soldado es una figura trágica, la cual enlaza a la gente española con la causa nacionalista—se siente lástima por la mujer y su amado perdido a causa de los republicanos brutales y por eso, quieren impedirlos.

Mientras la derecha usó temas como la religión y el amor para apelar al público, los republicanos utilizaron la valentía. Una de las imágenes que destaca más en la poesía

republicana es la del toro, que simboliza la lucha y la pasión del Frente Popular. Rafael Morales compara el toro, con su valor y fuerza interminable, a los soldados republicanos en el poema “El toro ibérico”. El toro, dice Morales, cae “erguido” (16) con “[el] mugir sonoro / que pronto sonará por toda España” (18-19). Aún en la muerte, el toro, que para Morales representa el soldado republicano, retiene su orgullo—nunca se rinde al enemigo. Miguel Hernández también usa el toro, entre otros animales valientes, en “Vientos del pueblo me llevan” para mostrar el carácter apasionado de los soldados izquierdistas. Así describe Hernández al soldado:

No soy de un pueblo de bueyes,
 que soy de un pueblo que embargan
 yacimientos de leones,
 desfiladeros de águilas
 y cordilleras de toros
 con el orgullo en el asta. (11-16)

Los bueyes, que simbolizan a los nacionalistas “...doblan la frente, / impotentemente mansa, / delante de los castigos” (5-7). Como Morales, Hernández usa los “animal[es] varon[es]”—leones, águilas y toros—para animar a los hombres izquierdistas a luchar (63). Es implícito que el hombre que no lucha es débil y vulnerable como los bueyes; luchar es demostrar su valía.

El Frente Popular también escribía poemas que trataban del amor, pero distinto a los nacionalistas, los izquierdistas se enfocan más en la lucha y la soledad que en la pérdida de amor. En “Canción del esposo soldado” por Miguel Hernández, el marido, un soldado republicano, piensa en su esposa, hijo nonato y la guerra. No hay duda que hay estrofas románticas dirigidas a la esposa, pero por lo general, aún las frases románticas terminan con referencias a la guerra y la muerte posible. Por ejemplo, el soldado reflexiona así:

Espejo de mi carne, sustento de mis alas,
 te doy vida en la muerte que me dan y no tomo.
 Mujer, mujer, te quiero cercado por las balas,
 Ansiado por el plomo. (13-16)

Los pensamientos del hijo nonato también incluyen menciones de la guerra. Cuando el soldado piensa en el nacimiento, mantiene que “Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado³, / envuelto en un clamor de victoria y guitarras” (29-30). Por lo tanto, los poemas de amor varían mucho entre los derechistas y los izquierdistas. Los nacionalistas enfatizan la tragedia de la pérdida del amor mientras los republicanos juntan el amor y la lucha. Para los nacionalistas, el amor es el tema primario y el soldado es un amante primero y un guerrero segundo. Los republicanos, por otro lado, representan el soldado como combatiente primero y marido segundo—en sus poemas, la guerra siempre está presente.

La guerra también produjo poemas que tratan de los héroes de la guerra y sus logros. Como los poemas de ánimo, los de alabanzas estaban escritos de maneras diferentes entre los derechistas y los izquierdistas. Por ejemplo, Manuel Machado del lado nacionalista conecta la Reconquista de España⁴, un evento glorioso en la historia católica española, con los éxitos del general Francisco Franco en el poema “Francisco Franco”. Como los poemas de ánimo, los poetas nacionalistas conectan la España antigua y la presente. Sin embargo, en este caso, en vez de quejarse sobre la pérdida de la España antigua, los poetas relacionan la gloria de la época imperial con la gloria de Franco. Machado declara que Franco es el líder de una nueva Reconquista y edad de oro para España: “Caudillo de la nueva Reconquista, / Señor de España,

³ Durante la Guerra Civil Española, el puño cerrado era un símbolo de desafío y solidaridad contra los nacionalistas (Goodman).

⁴ La Reconquista era los esfuerzos católicos para reclamar a España de los moros. Comenzó en el siglo XIII y terminó en 1492 en Granada con el triunfo de los Reyes Católicos, Fernando e Isabel (“Reconquista”; “Isabella I”).

que en su fe renace / sabe vencer y sonreír” (1-3). El poema “Francisco Franco” glorifica al general con numerosos elogios. Según Machado, Franco “Inspira fe y amor” (9), “resplandece” (15) a España con la sonrisa y tiene “ingenio militar” (5) y “prestigio triunfal” (10). Todos los elogios crean una imagen sagrada de Franco—Manuel Machado trata a Franco como si fuera un mito glorioso en vez de un hombre.

Los poetas izquierdistas también escribieron poemas que elogiaron a sus héroes usando estrategias para apelar a sus partidarios. Por ejemplo, Antonio Machado, el hermano republicano de Manuel, escribió “Miaja” por el general Miaja, el héroe republicano que se consideraba el gran defensor de Madrid. En el poema, Machado hace referencias explícitas a la guerra y la lucha: “Tu nombre, capitán, es para escrito / en la hoja de una espada / que brille al sol” (1-3). Como los poemas de ánimo, la guerra siempre está muy presente en la obra. El poema “Francisco Franco” por su hermano menciona la guerra también, pero sólo con referencia al general Franco y su gloria y genio en el campo de batalla. Otra diferencia entre los dos poemas es que mientras “Francisco Franco” tiene un tono formal y trata a Franco como un ser divino, “Miaja” es mucho más informal. Aunque el poema compara al general Miaja con el famoso general romano, también le describe a aquél como una persona real, un compañero tuteado: “Tu nombre, capitán” (1). Es de notar también que el poeta incluye elementos religiosos en “Miaja”, pero a diferencia de los poetas nacionalistas, Machado no usa la religión para glorificar al país católico o para celebrar a una persona. Para Machado, la religión sirve para vincular a los españoles con las ideas del poema. Aunque la Iglesia apoyaba a los derechistas y viceversa, la mayoría de la población española era católica, incluyendo los izquierdistas. Entonces, las referencias a la religión en el breve poema “Miaja” relacionan la ideología izquierdista del poema con el acto de rezar:

para rezado a solas
 en la oración de un alma,
 sin más palabras, como
 se escribe César, o se reza España. (3-6)

Otro tema dominante en los poemas es la muerte. Los poemas más notables sirven casi como elogios funerales para las figuras más famosas de la guerra. Por el lado nacional, Agustín de Foxá escribió “Poema a Calvo Sotelo” como un homenaje al líder derechista asesinado en 1936. En el poema, Foxá declara que la guerra servirá para vengar el asesinato de Sotelo:

Tuviste funerales dignos de ti; aún el eco
 repite y centuplica por los campos de España
 el disparo nocturno de aquel trece de julio
 que regó con tu sangre el umbral del Imperio. (49-52)

Foxá afirma que el mensaje de Calvo Sotelo durará después de su muerte e inspirará a los nacionalistas a luchar por un nuevo imperio español dirigido por ellos. El “Poema a Calvo Sotelo” dedica muy poco espacio a condenar a los republicanos responsables por el asesinato—hay tres referencias sobre el Frente Popular, y sólo una explícita de los asesinos. En cambio, destaca la influencia que Calvo Sotelo tuvo en los derechistas. Con referencia al líder, “Tu brazo amortajado señalaba un camino. / Te seguimos seguros; y estaba tu mensaje / volando como un águila hueca de aire tranquilo” (28-30). El símil del águila es especialmente importante. Mediante el símil, el mensaje de Calvo Sotelo es un águila, que es un animal majestuoso y valeroso.

Los poemas nacionalistas que honran a los muertos no se limitan a los generales y las figuras notables, sino que celebraban el sacrificio de los soldados normales también. Joaquín

Arbeloa escribió “Rosas en tu carne” para los jóvenes que se alistaron como voluntarios. En el poema, las rosas representan las heridas del soldado que cubren el cuerpo: “La roja flor de la sangre, / con sus pétalos de seda, / envuelve toda tu carne” (1-3). Las rosas, como un símbolo universal de la brevedad de la vida, simbolizan la vida transitoria y el sacrificio del joven soldado. Las rosas también, con su connotación de belleza, crean una imagen delicada de la muerte—es similar a las imágenes de la muerte en “Romance de la enamorada” por un anónimo poeta nacionalista. En el poema, Arbeloa escribe que el joven tiene “cinco heridas, cinco rosas” (14). El número cinco era sumamente simbólico para el lado derechista porque el símbolo de los falangistas consistía en cinco flechas cruzadas. Entonces, las seis referencias al número cinco en “Rosas en tu carne” sirven para conectar la obra al movimiento falangista. Aunque el sujeto del poema es simplemente un joven voluntario en la guerra, Arbeloa le convierte en un héroe cuando describe su muerte como un acto de martirio: “Con dolores de martirio / se forjan victorias grandes” (18-19). Los mártires hacen el sacrificio máximo—morir por su causa—y por eso inspiran el respeto de todos. En “Rosas en tu carne”, Arbeloa implica que aún los soldados normales merecen reconocimiento por sus actos desinteresados para el lado nacionalista.

El poema izquierdista más famoso que honra a los muertos es “El crimen fue en Granada” por Antonio Machado. “El crimen fue en Granada” es una descripción imaginada de los últimos momentos de la vida del poeta Federico García Lorca. Machado describe la tragedia de la muerte de Lorca:

Labrad amigos,
de piedra y sueño, en el Alhambra,
un túmulo al poeta.
sobre una fuente donde llora el agua,

y eternamente diga:

el crimen fue en Granada, ¡en su Granada! (33-38)

Lorca nació en un pueblo cerca de Granada, y durante los veranos vivió allí, de ahí la referencia a “su Granada” en la última línea (Preston 55). Hay dos otras referencias parecidas en el poema: “en su Granada” (14) y “¡mi Granada!” cuando Lorca habla (31). El posesivo de Granada enfatiza que Lorca murió en su ciudad favorita—la ciudad donde debía haberse sentido seguro. Además de lamentar la muerte de Lorca, Machado condena a los asesinos:

El pelotón de verdugos

no osó mirarle a la cara.

Todos cerraron los ojos;

rezaron; ¡ni Dios te salva! (7-10)

Machado mantiene que los verdugos son cobardes—van a matar a un hombre, pero no pueden mirarle a los ojos. También, Machado ofrece descripción gráfica del modo de la muerte: “Muerto cayó Federico / —sangre en la frente y plomo en las entrañas” (11-12). No quiere que nadie se olvide de la brutalidad y la injusticia de la muerte. Además, la descripción gráfica simboliza otro acto horroroso de los soldados nacionalistas hacia Lorca: la violación del cadáver de Lorca por medio de una rifle introducida en el ano de Lorca. La violación era otra manera de degradar al poeta y su orientación sexual. La repulsa hacia los asesinos y el crimen real es distinta al “Poema a Calvo Sotelo” por Agustín de Foxá en el cual los criminales no reciben mucha atención—Foxá se enfoca en Calvo Sotelo y sus logros en vez del asesinato. Al contrario, “El crimen fue en Granada” no es un tributo funeral que elogia todos los éxitos de Lorca, sino que es una protesta de ira y tristeza por el asesinato bestial de un artista talentoso.

Con respecto a los soldados comunes, los poetas republicanos “se niegan a aceptar la desaparición del caído en la guerra” (Díaz-Plaja 249). Por ejemplo, Rafael Alberti escribió “Vosotros no caísteis” para honrar y recordar a los muertos. En el poema, Alberti compara la muerte al renacimiento. Con referencia a los muertos, Alberti usa palabras y frases como “[s]iembra” (5), “semilla” (8) y “empujar de nuevo bajo la tapa dura / de la tierra” (10-11), las cuales crean una imagen de una planta que crece. En el contexto del poema, significa que el impacto y la influencia de los muertos que caen en la batalla crecen en los pensamientos del resto de los soldados. Como señala Alberti: “A los vivos, hermanos, hermanos nunca se les olvida. / ... / No sois la muerte, sois las nuevas juventudes” (18-21). Entonces, los muertos no mueren, sino que siguen viviendo simbólicamente para los soldados a quienes inspiran a seguir luchando. Alberti afirma que la muerte simplemente es “un rumor”, porque al final, los muertos renacen en la pasión por la causa y por la lucha de los soldados vivos (16).

Entre los poemas que exaltan la causa preferida del poeta y honran a los muertos, hay algunos poemas que lloran la guerra en general. Estos poemas, como “Campo arrasado por la guerra” por el poeta republicano Manuel Altolaguirre, ni glorifican un lado sobre el otro ni demonizan al enemigo. Reflejan simplemente la agonía de la guerra: “[l]a peor de las guerras es la guerra civil” (Díaz-Plaja 258). Altolaguirre describe el campo de batalla y las memorias, en los siguientes versos:

Escenario de muerte condenado
a no gozar futuras primaveras,
al menos reproduce la agonía
de tanta juventud sacrificada. (8-11)

Para Altolaguirre, todas las muertes—no sólo las de los soldados republicanos—son trágicas. La pérdida de tantas personas perseguirá a la población por muchos años. Además de la muerte general, Altolaguirre también lamenta la pérdida de la esperanza: “La luz que defendieron / apenas si ilumina los rescoldos / de un temporal eterno, destruido” (16-18). En la opinión de Altolaguirre, la Guerra Civil Española destruyó la unidad española; no hay duda que había problemas con la unidad española antes de la guerra, pero después la unidad no existía.

Los nacionalistas también escribieron poemas que lamentan la muerte general. Por ejemplo, Luis Rosales escribió el poema “La voz de los muertos”, que llora los efectos de la muerte y la guerra en España:

¡El amor de la muerte te quitó la hermosura,
y el mandamiento alegre de la espiga dorada,
y la belleza efímera del ruiseñor, y el sueño
que despierta la alegre duración de las cosas,
y el contorno doliente de la mujer que amamos
por su presencia triste de carne sucesiva! (28-33)

Según Rosales, la guerra ha resultado en una obsesión española con la lucha y con la muerte. Por eso, la guerra destruirá todo lo bueno en España—la belleza no puede sobrevivir en un ambiente tan violento. Dada la situación, Rosales lógicamente se preocupa por el futuro de España: cuatro veces, le pregunta al país, “Y tú, ¿qué harás[?]” (22, 39, 45, 52). El poeta sugiere que la España de la posguerra será desesperada y sin dirección. Como Altolaguirre, Rosales no piensa sólo en las pérdidas de su lado; piensa en las de los dos lados. Rosales señala que durante la guerra “[t]odo está desolado como un lecho vacío” en España (11). El símil ilustra los

cambios en el país desde el comienzo de la guerra en que España “se pierde en la espuma la memoria del tiempo” (17).

Por consiguiente, aunque la mayoría de los poetas españoles utilizaron la propaganda en sus obras, había poetas de los dos lados que se daban cuenta de la tragedia de la guerra y la reflejaban en sus poemas. Es decir, el propósito de estos poemas no era influir en la opinión, sino mostrar la catástrofe de la guerra y sus efectos devastadores en toda la población española.

Además de los poetas españoles, había autores extranjeros que dedicaron sus poemas a la temática de la Guerra Civil Española. Según George Esenwein, “[t]he central theme of the congress [el Segundo Congreso Internacional de Escritores Anti-Fascistas celebrado en 1937] was the defense of a democratic culture against its enemies” (149). Muchos poetas latinoamericanos asistieron al congreso, incluyendo Pablo Neruda, César Vallejo, Octavio Paz, Vicente Huidobro y Nicolás Guillén (Kristal 15). Por lo tanto, no es una sorpresa que muchos de ellos apoyaban el Frente Popular, como se ve en los siguientes poemas de Neruda y Vallejo.

Pablo Neruda nació el 12 de julio del 1904 en Parral, Chile. Publicó sus primeros poemas en periódicos y revistas de la capital chilena, Santiago, adonde el poeta se mudó en 1921. En 1934, Neruda aceptó el puesto de cónsul primero en Barcelona y luego en Madrid. En la capital se hizo amigo de poetas izquierdistas como Federico García Lorca, Miguel Hernández y Rafael Alberti, y su fama como poeta comenzó a crecer en España con el apoyo de los poetas españoles (“Pablo Neruda”). La temática de su poesía cambió con el estallido de la Guerra Civil Española. Durante la guerra, Neruda escribió una colección de poemas titulada *España en el corazón*, en que expresó su solidaridad con los republicanos y su causa. Neruda volvió a Chile en 1937 donde participó en la política, defendiendo la República Española. En 1939, aceptó el nombramiento de cónsul en París y ayudó con la emigración chilena de los republicanos que se

escaparon a Francia (“Pablo Neruda”). Neruda continuaba escribiendo durante toda la vida y recibió el Premio Nobel de la Literatura en 1971. Murió de cáncer en Santiago, Chile el 23 de septiembre del 1973.

Neruda escribió el poema “Explico algunas cosas” sobre la destrucción de paz en España por parte de la guerra. En el poema, el poeta describe la escena idílica de una casa antes de la guerra. En este caso, la casa simboliza España, su país adoptivo durante esos años:

Mi casa era llamada
la casa de flores, porque de todas partes
estallaban geranios: era
una bella casa
con perros y chiquillos. (13-17)

En otro verso de la primera parte menciona a “Federico”, refiriéndose a Federico García Lorca, su buen amigo (20). Luego, Neruda cambia el tono del poema y describe la cruel destrucción por parte de los soldados nacionalistas. Neruda los describe como “[c]hacales que el chacal rechazaría, / piedras que el cardo seco mordería escupiéndolo, / víboras que las víboras odiaran!” (53-55). Para Neruda el ejército nacionalista no tiene ningún punto a su favor—se dedicaba sólo a la dominación de España. A causa de sus acciones:

una mañana todo estaba ardiendo
y una mañana las hogueras
salían de la tierra
devorando seres,
y desde entonces fuego,
pólvora desde entonces,

y desde entonces sangre. (40-46)

Según Neruda, la destrucción de los nacionalistas era increíblemente violenta y consumía a todo el país, especialmente dada la anterior descripción idílica de la escena. Aunque Neruda no era español, vivió en el país durante la guerra y de esa manera, escribió sus obras como partidario republicano.

Otra obra famosa de Neruda que trata de la Guerra Civil Española es “Madrid (1936)”. Este poema trata del sitio de Madrid que empezó en noviembre de 1936 y duró hasta marzo de 1939 (Preston 85, 166). Obviamente, dado el título, el poema sólo habla del comienzo del sitio en 1936. Neruda describe a los nacionalistas con la misma repugnancia que usa en “Explico algunas cosas”:

Un hipo negro
de generales, una ola
de sotanas rabiosas
rompió entre tus rodillas
sus cenagales aguas, sus ríos de gargajo. (4-8)

Declara que los nacionalistas se parecen a una invasión imparables que trae la violencia sin sentido. Neruda conecta la Iglesia, las “sotanas rabiosas”, con la maldad de la derecha porque en su opinión, los sacerdotes que apoyaban a Franco eran tan crueles como los soldados nacionalistas que luchaban activamente (6). Neruda también observa los efectos duraderos del sitio sobre la ciudad: “con un rostro cambiado para siempre / por la luz de la sangre, como una vengadora / montaña” (15-17). Según el poeta chileno, una vez que la violencia comienza en un lugar, a pesar del resultado final, el lugar nunca será lo mismo. El sitio cambia a Madrid:

“Corrías / por las calles / dejando estelas de su santa sangre” (11-13). La memoria de la violencia existirá en las calles y en los pensamientos de la gente para siempre.

César Vallejo de Perú es otro poeta muy conocido que escribió poemas sobre la Guerra Civil Española. Vallejo nació el 16 de marzo de 1892⁵ en un pueblo pequeño en los Andes que se llamaba Santiago de Chuco (Kristal 2). Temas del pueblo dominaron su poesía hasta 1923 cuando fue a Francia. En 1930 Vallejo fue deportado de Francia a causa de sus tendencias comunistas y se mudó a Madrid, donde vivió por dos años antes de volver a París (Kristal 14). Cuando estalló la Guerra Civil Española en 1936, el poeta participó en los Comités en Defensa de la República Española y era el delegado peruano al Segundo Congreso Internacional de Escritores Anti-Fascistas en Defensa de la Cultura de España. Vallejo empezó a escribir su colección de poemas sobre la guerra en 1937, pero murió en 1938 antes de su publicación. Dicha colección, *España, aparta de mí este cáliz*, fue publicada póstumamente en 1939 (Kristal 15).

La colección incluye el poema cuyo título también es el del libro: “España, aparta de mí este cáliz”, que pide el reconocimiento global de la Guerra Civil Española. Vallejo afirma que a la mayoría de los países extranjeros no le importan ni la guerra civil ni sus efectos potenciales si los nacionalistas ganan: “Si cae—digo es un decir—si cae / España, de la tierra para abajo, / niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!” (17-19). Para Vallejo, “la madre España”, la España contemporánea, no tiene tanto poder como la España imperial, pero todavía tiene importancia y relevancia en el mundo (11). Si cae el gobierno republicano a Franco y los fascistas, habrá efectos en todo el mundo—con la subida del fascismo en Alemania y Italia, otro régimen fascista sería aún más peligroso. Con respecto a la guerra, Vallejo describe el caos de la situación y la

⁵ Nadie está seguro de la fecha exacta del nacimiento de Vallejo, pero el 16 de marzo del 1892 es la más probable (Monguió 5).

impotencia de la República: “¡Bajad la voz, que está / con su rigor, que es grande, sin saber / qué hacer” (32-34). El gobierno republicano reconoce los problemas y la severidad de la guerra, pero no sabe arreglarlos. Por eso, Vallejo declara que “si la madre / España cae—digo es un decir— / salid, niños del mundo; id a buscarla!...” (49-51). El poeta quiere que los “niños del mundo”, el resto del mundo, ayuden a España si los nacionalistas ganan la guerra (51). Si los franquistas toman control del país, cree Vallejo, la España justa desaparecerá, y será reemplazada por una España autoritaria. Entonces, los otros países del mundo necesitan prepararse para derrocar a los nacionalistas y restablecer la orden y la justicia en España.

El poema “Masa” por Vallejo también trata de la Guerra Civil Española y la idea de que los muertos siguen vivos después de la muerte. En el poema, cuando el soldado cae en la batalla, todos sus compañeros le rodean para apoyarlo, hasta al final cuando:

todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...(14-17)

El hombre moribundo, contra toda posibilidad, sobrevive. Obviamente, el simbolismo más fuerte del poema está en el soldado muerto, el que representa a Jesucristo y su resurrección. Además de simbolizar la resurrección cristiana, el soldado del poema también representa la fuerza de los ideales republicanos. Según Luis Monguió, la victoria sobre la muerte “crea...una inmortalidad general en la supervivencia de los ideales y de la causa en que creían los muertos individuales, y por los cuales aceptaron la necesidad del sacrificio de su vida como útil y fructífero para la colectividad” (75). El soldado del poema no vive literalmente. Él muere, pero todo el mundo se siente como si sobreviviera porque el mensaje republicano—por lo que

murió—todavía pervive en los soldados vivos. Señala Monguió: “[m]ientras aquéllos estén vivos, vivos estarán quienes murieron por ellos” (75).

Los poetas extranjeros tenían un nivel de libertad que no existía para los poetas españoles. La Ley de Prensa de 1938 prohibía que las obras españolas se opusieran al ejército, la unión de la patria, o la Iglesia—obviamente, los poetas extranjeros no tenían estos límites. Los poetas extranjeros podían expresar sus opiniones sobre la guerra sin el miedo de castigo. Ellos escribieron los poemas menos censurados de la guerra: dijeron todo lo que los poetas españoles querían decir pero no podían. Al final, los poetas extranjeros “hoped that presenting the conflict [as a showdown between the international forces of fascism and anti-fascism] would help convince others that the cause in Spain mattered and that it was necessary for everyone, but especially for governments, to take a stand” (Esenwein 149).

Conclusiones

La poesía de la Guerra Civil Española sirvió como un arma. Aunque los poetas sí la escribieron para expresar sus opiniones y creencias, también utilizaron la propaganda para obtener apoyo por su lado. Casi ninguno de los poemas analizados es completamente neutral—los poemas que lamentan la guerra en general y todos los muertos son la única excepción. Mediante símbolos, símiles y metáforas, los poetas crearon obras que unieron e inspiraron a los partidarios de su lado respectivo. Realmente la Guerra Civil Española fue luchada en el campo de batalla con bombas y armas físicas, pero nunca se puede subestimar el poder y la influencia de la escritura, especialmente de la poesía, en conmover a los soldados, la población española y sus respectivas aliadas internacionales.

LA NARRATIVA

Como la poesía, la novela escrita durante la guerra sirvió como un tipo de arma para los dos lados. La narrativa presentó otra oportunidad a los autores—tanto los españoles como los extranjeros—de expresar sus opiniones sobre la guerra. Con la narrativa, los autores podían contar una versión personalizada de los eventos de la guerra desde una variedad de perspectivas: podían escribir desde el punto de vista de un soldado nacionalista o republicano, de un soldado de otro país (y en este estudio de los Estados Unidos), o de una persona del pueblo. A pesar del punto de vista expresado en la obra, la novela era otra forma de arte comprometido en que los autores intentaron anunciar y promover sus creencias personales sobre la guerra entre sus lectores.

Primera memoria

Primera memoria por Ana María Matute trata de la Guerra Civil Española desde la perspectiva de una chica adolescente. Matute nació en 1926 en Barcelona, España. Durante su juventud y a causa del trabajo de su padre, vivió tanto en Madrid como en Barcelona. Matute describe su niñez como una etapa protegida y aislada hasta el comienzo de la guerra cuando tenía diez años; las experiencias de su niñez afectan mucho los temas de sus obras. Escribió su primera obra cuando tenía dieciséis años y desde entonces, continuamente ha producido novelas, cuentos, ensayos y libros para niños (Jones, *Ana María Matute* 1-2). Ha sido profesora visitante en la Universidad de Indiana y ha tenido giras de conferencias en los Estados Unidos. Además, es miembro de la Sociedad Hispánica de América (Jones, *Ana María Matute* 2).

Primera memoria (1959) se centra en las experiencias de dos adolescentes españoles: Matia y su primo Borja. Los dos viven en una de las islas españolas—Matute nunca especifica

cuál—con su abuela conservadora y estricta. Por eso, ellos experimentan un nivel de aislamiento de la guerra porque no son inmediatamente afectados por las batallas. Ellos oyen algunos anuncios por la radio, pero la guerra sirve más como un evento de fondo que afecta los pensamientos y creencias de los personajes que un peligro inminente. La novela tiene dos temas principales, uno que refleja la naturaleza humana y el otro que ilustra los efectos sutiles de la guerra civil: la soledad y la separación entre “nosotros” y “ellos”. Como adolescentes, ellos están en una época de transición entre la niñez y la adultez; en *Primera memoria* esta transición es aún más complicada con la inclusión de la guerra y sus complejidades.

La soledad es un tema cuya conexión a la guerra civil no es inmediatamente evidente. Matute usa la soledad como tema en sus otras obras que tratan de la adolescencia, como *Pequeño teatro* y *En esta tierra* (Jones, Ana María Matute 60-61). En *Primera memoria*, el personaje principal, Matia reflexiona mucho sobre su soledad y la de su primo y mejor amigo, Borja. Se da cuenta de que “era verdad, que estaba [Borja] muy solo, que yo también lo estaba y que, tal vez, si no hubiera sido por aquella soledad, nunca habiéramos sido amigos” (53). Para Matia y Borja, la soledad los une. Margaret Jones declara que “[a] mutual need [para vencer la soledad o la infelicidad] draws the adolescents together in a desperate attempt to find themselves” (Ana María Matute 64). La desesperación de Matia es particularmente evidente cuando admite que “[a]caso, sólo deseaba que alguien me amara alguna vez. No lo recuerdo bien” (83). Matia y Borja nunca hablan de su vínculo, pero Borja muestra su actitud posesiva hacia la relación compartida cuando otro chico, Manuel, involuntariamente la invade y la amenaza. Borja exige que Matia no hable con Manuel, pero cuando Matia no le presta atención, Borja reclama que Manuel le chantajeaba para que robara el dinero de su abuela y su madre; en realidad, Borja robó el dinero por su propia iniciativa. Dado su carácter egoísta, es posible que las acciones de Borja

no sean para mantener una amistad valorada, sino para guardar algo suyo; es decir, Borja toma a Matia por una posesión que no quiere compartir con Manuel. No obstante, Matia duda sobre los motivos de su primo y se pregunta: “con toda tu bravuconería, con tu soberbio y duro corazón, pobre hermano mío, ¿no eras acaso un animal solitario como yo, como casi todos los muchachos del mundo?” (35). Así, al final, no se sabe si las acciones de Borja son un resultado de egoísmo o simplemente de soledad y desesperación.

Por otra parte, la soledad que experimentan los adultos tiene el efecto opuesto a la de los adolescentes. La tía de Matia, la madre de Borja, por ejemplo, siente una soledad agobiante: “La tía Emilia estaba siempre así: como esperando algo. Como acechando. Como si estuviera empapada de alguna sustancia misteriosa y desconocida...La tía Emilia hablaba muy poco...Excepto tocar malamente en el piano, casi siempre las mismas piezas, nunca la vi hacer nada...era como un muerto, realmente” (64-65). Al principio de la novela, el lector cree que la soledad de la tía Emilia se debe al hecho de que su esposo, Álvaro, está en el frente luchando por los nacionalistas; a la mitad de la novela, se descubre que la añoranza de Emilia es dirigida hacia Jorge de Son Major, un terrateniente adinerado de la isla. Puesto que Emilia está casada, no puede mantener su fidelidad matrimonial si tiene relaciones con Jorge, de ahí sus sentimientos de soledad. Sin embargo, no importa si la soledad de Emilia se debe a la ausencia de su esposo o la de otro (Jorge), ilustra el mismo efecto: mientras la soledad une a los adolescentes en *Primera memoria*, paraliza a los adultos. La soledad tiene el mismo efecto en Antonia, el ama de llaves, que “enseñó a ese pájaro, Gondoliero, a ir de un lado a otro...para no quedarse tan sola” (90). Los adultos se encierran ante la soledad, mientras los adolescentes se unen para confrontarla.

La separación entre “nosotros” y “ellos” es evidente en todas las comunidades humanas, pero en *Primera memoria*, con la guerra civil en el fondo, es especialmente obvia. Dos de las

separaciones son particularmente notables porque dividen familias: el padre de Matia contra el resto de la familia Práxedes y los hermanos Taronjí contra su primo José y sus hijos. La división de familias refleja el tema de Caín de la Biblia e, históricamente, la situación de los hermanos Machado, los poetas de la época de la guerra civil (Díaz 133). Con respecto al padre de Matia, el resto de la familia lo considera “corrompido” porque lucha por los republicanos aunque pertenece a una familia conservadora que mantiene los valores tradicionales (13). Cuando sus parientes hablan de la guerra y los dos lados, no piensan en los sentimientos de Matia que sufre vergüenza por el compromiso político de su padre. Por ejemplo, cuando Borja describe a los “otros”, esta crítica para Matia “[e]ra un tema que siempre me llenaba de zozobra, porque mi padre, al parecer, estaba con ellos, *en el otro lado*. Borja me mortificó alguna vez con alusiones a mi padre y sus ideas. Pero Borja parecía haberlo olvidado en aquel momento” (52). La situación es especialmente difícil porque el padre de Borja lucha por los nacionalistas. En el mejor de los casos, el resto de la familia olvida del padre de Matia; en el peor, se burlan de él enfrente de la chica.

La situación de los Taronjí difiere en varias maneras de la de los Práxedes. En su familia, dos de los hermanos son fascistas que trabajan con los Práxedes. Por otro lado, el primo de los hermanos Taronjí, José, el administrador de Jorge de Son Major, y su familia inmediata, apoyan a los republicanos. En comparación a la división de los Práxedes, la de los Taronjí es mucho más dramática porque los hermanos Taronjí matan a José. Borja y Matia encuentran el cuerpo y Borja declara, con respecto a José Taronjí, que “era un mal nacido, un mal hombre...tenía las listas [de tierra de Son Major] y...entre todos se repartieron Son Major” (50). De hecho, Borja relata que, dado el malvado de José Taronjí, los hermanos “[h]an tenido que matarlo” (51). Puesto que el asesinato tuvo lugar en el corral de los Práxedes, obviamente hay otras personas de

la isla que comparten los sentimientos de Borja hacia José Taronjé. El conflicto entre los Taronjé refleja el conflicto de la Guerra Civil Española. En ambas situaciones, hay una escisión en un grupo normalmente unido: una familia y la población de un país respectivamente. Además, para los dos, el lado conservador está ganando—los hermanos Taronjé triunfan sobre José mientras, según el informe de la radio de los Práxedes, los soldados nacionalistas toman control de las ciudades.

La división entre “ellos” y “nosotros” no sólo se aplica a los adultos de *Primera memoria* sino también a los adolescentes. Matia explica directamente cuáles de los niños son “ellos” y cuáles son “nosotros” (94-96). Esta división finalmente resulta en una “guerra” entre las dos pandillas adolescentes que termina, al final, en la traición de Manuel por Borja. La importancia de pertenecer a una de las pandillas es evidente cuando Boja habla con Matia sobre su amistad con Manuel:

—Traidora, ignorante—continuó él.

Verdaderamente, estaba lleno de rabia, de despecho. Al llegar al embarcadero nos detuvimos. Estábamos sofocados, y respirábamos con dificultad.

—Te expulsamos de la pandilla. ¡Fuera! ¡Fuera los traidores!

Me encogí de hombros, aunque las rodillas me temblaban. (153)

Aunque Manuel no pertenece a ninguna pandilla, es de la familia Taronjé, la cual apoya a los republicanos; por eso, la amistad de Matia y Manuel es prohibida. A pesar de que Matia tiene problemas con Borja—a ella no le gusta ni su egoísmo ni su manipulación de los adultos—tiene miedo de ser expulsada de la pandilla. Para Matia, es mejor pertenecer a una pandilla, aún si ella no apoya completamente las ideas. Esta situación personal también se relaciona con la guerra civil: la importancia de pertenecer, a pesar de todas las diferencias.

Estilísticamente, *Primera memoria* no está escrita cronológicamente. Matia mezcla eventos del pasado con el presente y presenta a los personajes poco a poco (Díaz 133). Cuando Matute describe los eventos de la novela y los sentimientos de Matia, usa un estilo casi poético. Además, Matute usa muchas imágenes del sol para ilustrar el ambiente de las situaciones; de hecho, traducido al inglés, el título de la novela es *School of the Sun*. Por ejemplo, cuando Matia se da cuenta de que los hermanos Taronjé mataron a José, refleja que, “[e]l sol lucía plenamente, y...cuando se cierran los ojos...se continúa viendo el contorno luminoso de las cosas, cambiando de color en el interior de los párpados” (51). La descripción del sol muestra una transición muy importante para Matia: aprende un secreto feo que destruye la imagen idílica de la isla que nunca puede olvidar.

La guerra civil en *Primera memoria* “is ever present, felt more than seen...[because] only distant echoes reach the island” (Díaz 133). Sin embargo, estos ecos tienen un efecto en los habitantes de la isla: afectan especialmente sus interacciones y sus pensamientos. La isla le da a Matute la oportunidad de explorar la situación guerrera en pequeña escala (Díaz 133). Los conflictos nacionales se convierten en conflictos familiares y conflictos entre niños. En *Primera memoria*, la guerra civil parece más accesible, como si pudiera afectar a toda la población española. El punto de vista de Matia también contribuye a esta idea: los adolescentes también están afectados por la guerra, incluso si no se dan cuenta de los efectos.

“El Dios de los niños”

La novela corta de Concha Espina, “El Dios de los niños”, dentro de la colección de novelas cortas titulada *Luna roja: Novelas de la revolución* trata del impacto del sitio de Oviedo a la población de la ciudad. Concha Espina nació en Santander el 15 de abril de 1869. Después de la

muerte de su madre cuando tenía veintidós años, se trasladó con su familia a Ujo, Asturias, donde su padre trabajaba como contable en las minas (“Espina, Concha”). El vínculo de Espina a Asturias y su horror hacia los eventos asturianos durante la guerra influyó mucho en sus obras (Ugarte 101). Espina publicó su primera colección de poesía en 1904 y desde entonces hasta su muerte en 1955, escribió una variedad de novelas, obras de teatro y poesía. La ideología falangista casi siempre es evidente en sus obras. Ella recibió el Premio de la Real Academia Española por Tierras del Aquilón en 1924 y el Premio Nacional de Literatura en 1927 (“Espina, Concha”).

“El Dios de los niños” es sobre la experiencia de un grupo de personas franquistas no combatientes durante el sitio de Oviedo en 1934. El tema principal de esta novela no es la violencia o la destrucción del sitio, sino el vínculo entre la madre y el hijo. De hecho, la primera descripción detallada de los miembros del grupo es de “Marta y Julia. Estaban allí medio locas, incomunicadas con sus familias” (19). La descripción insinúa que la locura de Marta y Julia es el resultado de la falta de comunicación con sus familias. Por toda la novela, Espina enfatiza el pánico de estas mujeres. Mientras la situación en Oviedo se empeora, las madres se ponen más desesperadas para asegurar la seguridad de sus hijos. Cuando Julia recibe una herida en el hombro mientras el grupo está escondiéndose, ella y Marta todavía piensan sólo en sus hijos en el colegio, aunque el resto del grupo se preocupa más por la herida de Julia:

Suponen que se agrava Julia porque aumenta su lividez en tanto que se une a ella el pensamiento de la otra madre, erguida y reanimada, con una demencia oscura en los ojos.

—¡Están [los hijos] allí mismo!—solloza Marta avalanzándose a la puerta.

—Sí, vamos.

—El colegio y el Instituto... Vamos, ¡corre! insiste Julia, ya bajo el dintel metálico.

—¡No puedes!—le vocean.

—¡Sí puedo! (26-27)

A Julia no le importa que los soldados republicanos le hayan pegado un tiro; sólo quiere salvar a sus hijos. Con respecto a los hijos de Julia, Espina declara que ellos son “dos luceros para el caos de los peores caminos” (40). Espina probablemente quiere que esta descripción se aplique más allá de los hijos de Julia y de la novela; la idea de los niños como luceros invaluable en la vida, y especialmente en tiempos difíciles, es una idea universal.

En “El Dios de los niños”, Espina se refiere mucho a la religión. El título de la obra es la referencia más obvia: Dios protege a los niños. Sin embargo, Espina incluye otras referencias religiosas. Por ejemplo, cuando Espina describe el caos del sitio, declara que “en Asturias se incendia, se roba y se asesina. Después los cobardes tratarán de esconderse, y el pueblo quedará crucificado y vendido como Jesús en el Gólgota” (24). El uso de la religión probablemente era, en parte, estratégico; Espina era falangista y por eso escribió sus obras para un público conservador, el cual mantenía vínculos fuertes con la Iglesia. Las referencias a la religión vincularía el público falangista a la obra y sus otros temas. Es decir, en este caso, la religión sirve para aumentar el impacto de las ideas novelescas.

Estilísticamente, la obra es poética. Espina incluye muchas descripciones de las escenas que crean imágenes de otro mundo. Por ejemplo, la descripción de Oviedo: “Noche clara y triste. Miles de soles desnudos en lo azul, gravitan hacia la inmensa pesadumbre de Oviedo, en una inclinación de misericordia” (40). Las imágenes fantasmales forman un ambiente desconectado en la obra, como si los personajes fueran apartados de sus alrededores y los eventos del sitio. Además, hay poca descripción de la violencia y la descripción que existe no es

gráfica. La falta de descripción gráfica tiene sentido dado el ambiente desconectado de la novela—los personajes están enfocados en sus problemas e ignoran el resto del mundo.

De todas las obras analizadas, “El Dios de los niños” es la más falangista. De hecho, en una de las primeras páginas, un personaje maldice a “[e]sos rojos infernales”, haciendo referencia a los republicanos (19). La propaganda de la obra es obvia: Espina orienta los eventos y las reacciones de los personajes para crear compasión hacia los nacionalistas y odio hacia los republicanos. El uso de personas no combatientes en vez de soldados convierte la obra en una accesible para el pueblo; todo el mundo puede imaginarse como uno de los personajes desesperados y asustados.

Por quien doblan las campanas—For Whom the Bell Tolls

Una obra famosa que trata de la Guerra Civil Española es *Por quien doblan las campanas* por Ernest Hemingway, un autor estadounidense muy conocido. Hemingway basó la novela en sus experiencias personales cuando, durante la guerra, fue a España cuatro veces y escribió treinta y un despachos para la Alianza Norteamericana de Periódicos. Además, Hemingway trabajó en un documental sobre la guerra titulado *The Spanish Earth* (Valis 259-60). El apoyo de Hemingway por la causa republicana está reflejado en *Por quien doblan las campanas* y en varios poemas y artículos (Valis 259).

El protagonista de la novela es un soldado americano que lucha en la guerra con los republicanos. Aunque el ejército americano no estaba involucrado oficialmente en la guerra civil, entre 1936 y 1938 2.800 americanos fueron a España para ayudar la República (Coale 160). Bajo el nombre de la Brigada Abraham Lincoln, los voluntarios americanos eran de casi todos los estados y una variedad de profesiones; había algunos con experiencia militar, pero muchos

eran obreros (Coale 162-3). La Brigada Abraham Lincoln formaba parte de las Brigadas Internacionales, que consistía también en voluntarios soviéticos y franceses. Según Robert Coale, la formación de las Brigadas Internacionales representó una reacción al apoyo de Alemania e Italia para Franco (162). En total había aproximadamente 35.000 voluntarios extranjeros en España apoyando la República y sirviendo como tropas especiales con misiones difíciles (Coale 166).

En la novela, los generales republicanos mandan al protagonista, Robert Jordan, a ingresar en una banda guerrillera, dirigida por un hombre llamado Pablo, para destruir un puente en las montañas. Esta misión es un elemento fundamental del inminente ataque ofensivo de la República. Hemingway se enfoca mucho en las relaciones entre los miembros de la banda y el alto nivel de camaradería entre ellos y los de otros grupos guerrilleros. María y Pilar, la amante de Jordan y la esposa de Pablo respectivamente, hacen hincapié en el sentido de comunidad o familia formada por los grupos dedicados a la misma causa. Por ejemplo, María le declara a un miembro de otra banda guerrillera: ““I am thy sister...[a]nd I love thee and thou hast a family. We are all thy family”” (145). De la misma manera, las dos incluyen a Jordan en esta familia, aunque Jordan es extranjero y nuevo al grupo:

‘Including the *Inglés*,” boomed Pilar. ‘Isn’t it true, *Inglés*?’

‘Yes,’ Robert Jordon said to the boy, ‘We are all thy family, Joaquín.’

‘He’s your brother,’ Pilar said. ‘Hey *Inglés*?’

Robert Jordon put his arm around the boy’s shoulder. ‘We are all brothers,’ he said. (145-46).

La buena voluntad de María y Pilar de considerar a Jordan como parte del grupo después de poco tiempo—Jordan está con el grupo durante cuatro días en total y conoce al miembro de la otra

banda después de uno—ilustra la increíble unidad de estas comunidades y su dedicación por la República. Jordan viene de una base militar republicana a la banda de Pablo para ayudar con el ataque y es aceptado rápidamente por la mayoría.

Sin embargo, Hemingway insinúa que siempre hay una división entre Jordan, el único extranjero, y el resto de la banda de Pablo. Como señala Valis, Hemingway crea “a complex interplay between insider-outsider cultures” (261). Aunque Jordan entiende y habla español y ha vivido en España durante algunos años, siempre es el extranjero. El apodo de Jordan, *Inglés*, muestra que la banda, a pesar de su aprobación, siempre piensa en la nacionalidad de Jordan. Además, los miembros de la banda frecuentemente hacen referencias a su estatus como extranjero. Declara Fernando que ““it is, in a way, presumptuous for a foreigner to teach Spanish...I think it would be easier for him [Jordan] to teach English if that is what he speaks,”” aunque Jordan habla español con fluidez (218). Aún María, la amante de Jordan, piensa en su nacionalidad y se preocupa por las diferencias entre los españoles y los americanos: ““If we go to thy country I will learn to talk *Inglés* like the most *Inglés* that there is. I will study all their manners and as they do so will I do...[Pilar] told me...that I must learn to speak *Inglés* and speak it well so thou wouldst never be ashamed of me”” (362). A pesar de la integración de Jordan en la banda, el lector nunca olvida que Jordan es forastero, y su estado como forastero caracteriza la obra.

Otro tema dominante de la novela es el de la muerte y la inevitabilidad de morir. Los personajes de *Por quien doblan las campanas*, como guerrillas, viven en una situación muy inestable y peligrosa. Es decir, pueden morir en cualquier momento. El ataque ofensivo de la República y sus preparaciones aumentan el nivel de peligro durante los eventos de la novela. Por eso, todos los personajes aceptan que la muerte viene para todos. Declara Pablo sobre la muerte,

“[t]hat is what happens to everybody...That is the way we will all finish...And what can I look forward to? To be hunted and to die. Nothing more” (17). Todos los miembros de la banda, incluyendo Jordan, aceptan la muerte y la posibilidad de tener que suicidarse para evitar la captura, lo cual María describe con despreocupación: ““If you will teach me to shoot [the pistol] either one of us could shoot the other and himself, or herself, if one were wounded and it were necessary to avoid capture”” (178). Además, María siempre lleva una hoja de afeitar que podría utilizar para cortarse la garganta. La novela cierra cuando dos personajes heridos, Fernando y Jordan, se quedan solos y con sus armas en el campo de la batalla. A pesar de este final abierto, es lógico suponer que se pegan un tiro para evitar la captura y la tortura de los soldados nacionalistas.

La descripción gráfica de la violencia es una característica estilística de *Por quien doblan las campanas*. Hemingway la usa por toda la novela, pero hay dos ejemplos notables: el capítulo en que Pilar describe la toma republicana de un pueblo y la descripción del pasado de María. En el capítulo sobre la toma del pueblo, Pilar no le ahorra los detalles violentos al lector. Con muchos adjetivos, la mujer describe los asesinatos de los guardia civiles: ““they [were] all as grey and as dusty as we were, but each one was now moistening with his blood the dry dirt by the wall where they lay”” (108). Más que describir los eventos físicamente, Pilar ilustra los sentimientos fuertes que ocurren durante la violencia. Por ejemplo, durante las palizas de los fascistas del pueblo, Pilar describe tanto el miedo de las víctimas como la crueldad sanguinaria de los republicanos que matan a los fascistas. Estas emociones son especialmente evidentes en el asesinato desgarrador de Don Guillermo, que muere a causa de una paliza espeluznante mientras su esposa mira el evento:

“Then some drunkard yelled “Guillermo!” from the lines, imitating the high

cracked voice of his wife and Don Guillermo rushed toward the man, blindly, with tears now running down his cheeks and the man hit him hard across the face with his flail and Don Guillermo sat down from the force of the blow and sat there crying, but not from fear, while the drunkards beat him and one drunkard jumped on top of him, astride his shoulders, and beat him with a bottle.’ (124)

La violencia tiene un impacto aún más fuerte cuando las emociones están incluidas—el lector no sólo siente repugnancia por las acciones de los criminales, sino también lástima por las víctimas.

El cuento de María sobre su vida también incluye descripciones muy gráficas que tienen un impacto muy fuerte en el lector, especialmente puesto que la víctima de la violencia es uno de los personajes centrales de la novela. María describe su humillación a manos de los soldados nacionalistas: ““He struck me again and again across the face with the braids which had been mine and then he put the two of them in my mouth and tied them tight around my neck, knotting them in the back to make a gag and the two holding me laughed”” (365). Ella no habla gráficamente de su violación excepto para mencionar que ocurrió en el despacho de su padre, el alcalde del pueblo; los soldados le asesinan cuando toman el pueblo. La violación de María en el despacho de su padre también representa la pérdida de autoridad legítima en el pueblo. Por lo tanto, es dramático que los soldados escojan el lugar más humillante para violar a María: el despacho de su padre en que debía haberse sentido segura.

Por quien doblan las campanas es el informe novelesco de la guerra desde el punto de vista de los combatientes. Aunque la mayoría de los personajes, incluyendo Robert Jordan, son de pueblos, durante la Guerra Civil Española, están luchando activamente por una causa más grande—la sobrevivencia de la República. En esta novela, el lector no recibe mucha descripción

sobre los efectos de la guerra civil en los aldeanos y las familias comunes. Este tema es uno de los temas centrales de la novela *Cinco horas con Mario* por Miguel Delibes.

Cinco horas con Mario

La novela *Cinco horas con Mario* por Miguel Delibes trata de la Guerra Civil Española y sus efectos de otra manera que *Por quien doblan las campanas*. Miguel Delibes nació en Valladolid el 17 de octubre del 1920. Cuando tenía 17 años se alistó a la marina del lado nacionalista. Después de la guerra, Delibes fue editor del periódico nacionalista *El Norte de Castilla* pero dejó su puesto y abandonó la ideología nacionalista en 1963 a causa del nivel de censura en la escritura. Durante su carrera como autor, Delibes escribió 70 novelas, muchas de las cuales critican el régimen franquista y describen el trastorno social de España después de la guerra civil (“Miguel Delibes”).

A diferencia de *Por quien doblan las campanas*, *Cinco horas con Mario* trata de los efectos de la ideología de la Guerra Civil Española en la vida de una pareja. Mientras la novela de Hemingway describe el ambiente que rodea una banda guerrillera en las montañas, la novela de Delibes muestra que la guerra también afecta a personas que no son combatientes. La novela se centra en Carmen Sotillo y Mario Díez Collado, una pareja con opiniones contradictorias. Casi toda la novela es el monólogo interior de Carmen mientras se sienta al lado del ataúd de su esposo, recién muerto de un infarto. Durante la novela, el lector aprende, mediante las quejas y las acusaciones de Carmen, de la incompatibilidad de la pareja. Puesto que la mayoría de *Cinco horas con Mario* tiene lugar en la mente de Carmen, el lector ve a Mario mediante los prejuicios y la parcialidad de Carmen.

Las diferencias ideológicas entre Carmen y Mario forman la base de la novela y los problemas matrimoniales. Por una parte, Carmen, que apoyaba a los nacionalistas, es una mujer conservadora con ideales tradicionales. Por ejemplo, cuando piensa en las mujeres que asisten a la universidad, Carmen declara que “[h]acerse un marimacho, ni más ni menos, que una chica universitaria es una chica sin femineidad, no le des más vueltas, que para mí una chica que estudia es una chica sin sexy” (138-39). Para Carmen, las mujeres universitarias se comportan contra los valores tradicionales femeninos, y por eso, usa palabras muy despectivas (como “marimacho”) para describirlas. Además, cuando Carmen rememora el momento en que Mario le pidió su opinión sobre el itinerario de vacaciones, ella recuerda que le afirmó que “[u]na mujer es un ser indefenso, Mario, necesita que la dirijan” (225). Carmen es una mujer muy inflexible en sus opiniones y ha mantenido las mismas desde la juventud. Menciona frecuentemente la influencia de su padre en sus creencias, y declara que no piensa cambiarlas. Ella representa la clase media y refleja las actitudes prevalentes de esta clase durante la España de la posguerra: los papeles de género tradicionales, la importancia de la Iglesia en la vida cotidiana y las creencias políticas conservadoras (Jones, *Spanish Novel* 84).

Mario, por otra parte, es un hombre liberal que apoyaba a los republicanos y rechazaba los valores antiguos que mantiene su esposa. Obviamente, esta distinción causaba mucha tensión entre la pareja cuando Mario estaba vivo, pero aún después de la muerte, Carmen todavía se indigna contra las creencias de Mario. Por ejemplo, con respecto a la Revolución Francesa ella pregunta: “¿Tú crees que un cristiano puede decir a boca llena, en plena clase, que era una lástima que la Iglesia no apoyase la Revolución Francesa? ¿Te das cuenta de lo que dices?... ¡Dios de los cielos!, ¿es que estás en tus cabales, Mario, una blasfemia así?” (251). Es posible que los pensamientos de Carmen estén amplificadas por su dolor y no se haya sentido tan

ofendida por las creencias liberales cuando Mario estaba vivo, pero no hay duda que había problemas entre los dos debido a las ideologías diferentes—es decir, sus creencias eran demasiadas distintas.

Un elemento importante de la novela que muestra sus diferencias ideológicas—más que las denuncias de Carmen sobre el carácter de Mario—es el uso de citas bíblicas al principio de cada capítulo. Las citas vienen de la Biblia de Mario: Mario subrayó las citas que le parecían más importantes. Mientras Carmen se sienta al lado del cadáver de Mario, lee la Biblia de Mario y critica las citas subrayadas y las usa para inspirar los temas de cada capítulo. Por ejemplo, el capítulo 2 comienza, “*En teniendo con qué alimentarnos y con qué cubrirnos, estemos con eso contentos. Los que quieren enriquecerse caen en tentaciones, en lazos y en muchas codicias locas y perniciosas que hundan a los hombres en la perdición y en la ruina, porque la raíz de todos los males es la avaricia*” (117). La cita sirve como la base de las quejas sobre el estado económico de la familia y la frugalidad de Mario. Más notable, inspira la primera mención del coche deseado de Carmen, lo cual rememora la viuda en detalle más tarde en esta sección. En cada capítulo, Carmen escoge una cita predilecta de Mario y la devalúa para criticar a su esposo; esta práctica narrativa ilustra claramente “the couple’s differing approaches to the world” (Boudreau 13).

Uno de los problemas más grandes para Carmen, que le inspira mucha ira, es la infidelidad emocional de Mario: “Y no quieras saber de casado, tus infidelidades de pensamiento, que es adulterio, lo mismo...Y si me da rabia no te pienses que es por mí, adoquín” (270-71). Es de notar que el lector nunca recibe pruebas concretas de la infidelidad de Mario. El lector recibe toda su información sobre Mario directamente de Carmen; entonces, es posible que Mario nunca haya tenido una amante y Carmen simplemente cree la amante de él para

convertirse en víctima de su matrimonio. Sin embargo, hay un elemento increíblemente irónico con respecto a las alegaciones de infidelidad en *Cinco horas con Mario*: Carmen le ha sido infiel a Mario emocionalmente porque tenía sentimientos románticos por un hombre llamado Paco. Sin embargo, Carmen no reconoce su infidelidad hasta el final de la novela. En el último capítulo, Carmen confiesa a su esposo, “Paco me besó y me abrazó, lo reconozco, pero de ahí no pasó, estaría bueno, te lo juro, y tienes que creerme, es mi última oportunidad, Mario, ¿no lo comprendes?, y si tú no me crees yo me vuelvo loca, te lo prometo” (312). Según Margaret Jones, este momento en que Carmen reconoce su infidelidad emocional “represents possibly the only authentic act in her life” (*Spanish Novel* 82). Para Carmen, la infidelidad era un secreto profundamente escondido, incluso de sí misma, hasta la muerte de Mario y las cinco horas de pensar durante el velorio que pasó al lado del difunto (Jones, *Spanish Novel* 82). La resultante crisis nerviosa de Carmen sobre su infidelidad, la que pasa ante el cadáver de su esposo, muestra un lado nuevo de su personalidad: por primera vez, el lector verdaderamente cree que Carmen ha amado a Mario.

Durante la novela, Carmen se preocupa mucho por las apariencias. El problema más grande trata del coche mencionado antes: en el pasado, Carmen quería un coche del modelo Seiscientos, pero Mario se negaba a comprárselo. Para Carmen, el coche es un símbolo de estatus y afirma que, “[c]omprendo que a poco de casarnos eso era un lujo, pero hoy un Seiscientos lo tiene todo el mundo, Mario... a una mujer, no sé cómo decirte, le humilla que todas sus amigas vayan en coche y ella a patita” (117). Al hablar del coche, Carmen nunca piensa en la conveniencia de él—sólo piensa en que todo el mundo lo tiene, incluyendo todas sus amigas y, de modo insultante, los porteros. Los objetos lujosos son símbolos de riqueza y de estatus para Carmen, así que el hecho de que falta un coche es un golpe a su autoestima. Distinto

de Mario, Paco no tiene escrúpulos en comprar cosas caras y Carmen codicia su coche, un Tiburón rojo. No hay duda que el coche de Paco explica en parte por qué Carmen se sentía atraída por él. La clara división entre Paco y Mario es especialmente notable en el hecho de que Mario iba a su trabajo en bicicleta, una vergüenza enorme para Carmen. A la larga, el coche deseado y la denegación de Mario para comprarlo destacan aún más el materialismo y la frivolidad de Carmen.

A pesar del título de la novela, la protagonista de *Cinco horas con Mario* es Carmen. El lector aprende todo de Mario y su relación con él desde el punto de vista de ella. El lector tiene la ilusión de estar dentro de su mente, oyendo todos sus pensamientos y parcialidades. Sin embargo, aunque la novela está escrita como si las palabras de Carmen fueran la realidad, es de notar que *Cinco horas con Mario* es sólo la realidad de Carmen. La memoria nunca es fiel—es muy subjetiva porque todos tienen memorias e ideas diferentes de un evento o una persona. Así, la novela refleja sólo la memoria y la visión del mundo de Carmen. En una novela como *Cinco horas con Mario*, es importante reconocer que la novela, y los puntos de vista expresados en ella, probablemente distorsionan la verdad y que no se puede confiar completamente en el narrador. El estilo de *Cinco horas con Mario* además contribuye al carácter caótico de la novela. Los pensamientos de Carmen, escritos como un fluir de conciencia, son desorganizados y se caracterizan por repeticiones y contradicciones. A veces es difícil seguir los pensamientos porque Carmen cambia de temas frecuentemente. Todo eso sirve para retratar a Carmen como una mujer insegura debajo de sus pretensiones.

Además de ilustrar el efecto de las ideologías de la guerra en una relación, *Cinco horas con Mario* también refleja la situación política española. Según Jones, “[t]he opposing ideologies [of Carmen and Mario] may well symbolize...the uneasy marriage of opposing

political views in Spain” (*Spanish Novel* 83). El matrimonio inestable de Carmen y Mario—las opiniones contradictorias y la tensión que resulta de éstas—igual a la balanza de los dos lados políticos durante la España de la posguerra. Tanto en la política española de la época como en *Cinco horas con Mario*, la derecha tiene la voz más fuerte y domina a la izquierda. Por eso, aunque *Cinco horas con Mario* no trata de la Guerra Civil Española directamente—no describe las batallas ni los ejércitos—los efectos de la guerra están presentes implícita y simbólicamente en la novela.

Soldados de Salamina

Soldados de Salamina por Javier Cercas trata de la guerra civil desde un punto de vista distinto a las novelas ya analizadas; la perspectiva ofrecida en esta novela es bastante moderna. Javier Cercas nació en Ibañeta, España. Estudió Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Barcelona y después, trabajó en la Universidad de Illinois durante dos años. Actualmente, desde 1989 Cercas es profesor de literatura española en la Universidad de Gerona. Además es colaborador habitual de la edición catalana del periódico *El País* y es traductor de autores catalanes contemporáneos (“Cercas, Javier”).

La novela *Soldados de Salamina* está dividida en tres secciones: la primera y la última están en el presente y la segunda está en el pasado. Las secciones que tienen lugar en el presente se enfocan en el protagonista que curiosamente se llama Javier Cercas. En la novela, el personaje de Cercas es periodista y autor que busca información sobre el fracasado fusilamiento republicano de Rafael Sánchez Mazas, el fundador del partido falangista. Al final de la guerra, Sánchez Mazas se escapó del fusilamiento y se escondió en el bosque, pero un miliciano republicano le encontró. Cuando otro miliciano le pregunta al primer miliciano si Sánchez

Mazas estaba allí escondido, “el [primer] miliciano se quedó mirándole [a Sánchez Mazas] unos segundos y...luego, sin dejar de mirarle, gritó: «¡Por aquí no hay nadie!», dio la media vuelta y se fue” (18). La primera sección de la novela trata de la investigación de Cercas de este evento y de los días inmediatamente después en que Sánchez Mazas vivió con tres desertores republicanos hasta la llegada de las tropas nacionalistas que le rescataron. Esta sección ilustra cómo el evento cautiva a Cercas hasta que decide escribir un libro sobre Sánchez Mazas. La segunda sección es la biografía de Sánchez Mazas, que tiene lugar durante su vida, con el énfasis en la guerra civil y el fusilamiento fallido. Es implícito que la biografía es el libro del personaje Cercas. La última sección de *Soldados de Salamina* detalla la búsqueda de Cercas para encontrar más información sobre el fusilamiento de Sánchez Mazas.

Soldados de Salamina es interesante porque es una mezcla de elementos reales y elementos ficticios. Por eso, Sofía García-Nespereira afirma que la novela es un “‘relato real’” (118). Ella describe el relato real como una obra que “se mantiene alguna manera en la esfera de lo real, incluso una vez escrit[a], porque procura no apartarse de ella; intenta captarla cual documento fotográfico” (118). En *Soldados de Salamina*, Cercas utiliza elementos verdaderos para formar el argumento de la novela y añade elementos inventados para aumentar el drama y el impacto de la trama. Por ejemplo, la mayoría de la segunda sección, la biografía de Sánchez Mazas, es verdadera e histórica, incluyendo el relato del soldado que le salvó la vida. Sin embargo, hay también claros elementos ficticios: el más notable es el personaje de Antoni Miralles en la última sección de la novela; él es inventado. Antoni Miralles es presentado simplemente como un soldado republicano que luchó en la guerra, pero Cercas, usando sus investigaciones como evidencia, mantiene que Miralles es el soldado republicano que salvó a Sánchez Mazas. Su inclusión al final de la novela sirve para redondear todo el argumento: el

personaje Cercas hace muchas investigaciones, y termina con el hombre que inspira todo su trabajo. Crea una conclusión optimista para la novela, aunque no ocurrió así en el mundo real. Según García-Nespereira, se ve otro propósito del relato real en el hecho de que “juega con su autorreferencia a elaborar otro mundo paralelo en que tenga cabida el...marbete” (119).

Uno de los temas principales de *Soldados de Salamina* es la influencia del pasado en el presente. Al principio de la novela, es obvio que la guerra no tenía mucha importancia al protagonista. Declara que “por la guerra civil, de la que hasta aquel momento no sabía mucho más que de la batalla de Salamina⁶ o del uso exacto de la garlopa y...siempre me habían parecido excusas para la nostalgia de los viejos y carburante para la imaginación de los novelistas sin imaginación” (19). Aún después de comenzar a investigar la vida de Sánchez Mazas, todavía mantiene que la guerra civil es un evento anticuado sin importancia en el mundo moderno. Esta actitud fue común durante los ochenta y los noventa, es decir durante la época conocido como la transición a la nueva democracia.⁷

El protagonista evoluciona, sin embargo, y al final, se da cuenta de que la guerra es “something that affects him directly and is alive, something—whether we want to admit it or not—that has influenced the life of almost everyone in this country, including his own” (“From Conversations about *Soldiers of Salamis*”). La evolución es particularmente evidente cuando Cercas se reúne con Antoni Miralles. Para Miralles, la guerra todavía vive en las memorias de sus amigos que murieron en la guerra: “Desde que terminó la guerra no ha pasado un solo día sin que piense en ellos...A veces, sueño con ellos, y entonces me siento culpable...o como si yo

⁶ La batalla de Salamina fue una batalla entre los griegos y los persas en 480 a.C. en los estrechos de Salamina. Los griegos ganaron aunque el número de persas fue superior. La batalla de Salamina fue la primera gran batalla naval en la historia (“Battle of Salamis”).

⁷ Durante la transición a la democracia, había un pacto no oficial según el cual el pueblo acordó de mantener silencio tanto escrito como oral sobre la guerra. La meta era promocionar armonía socio-política pero esta estrategia no funcionó, como se discutirá en el último capítulo.

estuviese usurpando el lugar de alguno de ellos” (198). Cercas concluye que el mundo moderno consiste en “esos momentos inconcebibles en que toda la civilización pende de un solo hombre y de ese hombre y de la paga que la civilización reserva a ese hombre” (207). El momento inconcebible refiere a la decisión del soldado republicano de salvar a Sánchez Mazas. Se da cuenta de que los momentos importantes del pasado todavía resuenan hoy—para entender el presente, hay que reconocer el pasado.

Otro tema importante de *Soldados de Salamina* es la definición del heroísmo. La Real Academia Española define el heroísmo como un “[e]sfuerzo eminente de la voluntad hecho con abnegación, que lleva al hombre a realizar actos extraordinarios en servicio de Dios, el prójimo o de la patria” (“Heroísmo”). La definición insinúa que un héroe tiene que hacer algo que nadie más puede hacer. Por eso, según esta definición, ninguno de los personajes de *Soldados de Salamina* es héroe porque nadie hace un acto verdaderamente extraordinario per se; los republicanos que le ayudan a Sánchez Mazas son más generosos que heroicos. Sin embargo, en la última sección de la novela cuando Cercas habla con Roberto Bolaño—un personaje basado en el escritor chileno real—Bolaño le dice que, “en el comportamiento de un héroe hay casi siempre algo ciego, irracional, instintivo, algo que está en su naturaleza y a lo que no puede escapar...por eso el héroe sólo lo es excepcionalmente, en un momento o, a lo sumo, en una temporada de locura o inspiración” (146-47). Según Bolaño, el irracionalismo es el factor más importante en el heroísmo—el acto no necesita ser extraordinario o mágico, sino excepcional con una motivación irracional. Por eso, el miliciano anónimo que salva a Sánchez Mazas es un héroe porque cuando vio al falangista, “la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta o insondable alegría, algo que...se resista a la razón pero tampoco es instinto” (102). El acto del miliciano no tiene razón—él salva a un enemigo

conocido de improviso sin motivo oculto. De hecho, Antoni Miralles, el viejo que posiblemente es el miliciano, declara que “si alguien mereció que lo fusilaran entonces, ése fue Sánchez Mazas” (190). Esta actitud hacia Sánchez Mazas probablemente fue común entre los soldados republicanos, entonces, el acto del miliciano se hace aún más inexplicable.

Soldados de Salamina también explora la idea de que cualquier hombre es capaz de ser héroe (Satorras Pons 240). Cuando Cercas caracteriza al soldado anónimo como héroe, Miralles, como el presunto soldado, también se convierte en héroe. Miralles es un hombre normal que se convierte en héroe simplemente porque “viv[e] en la paradójica asimilación entre el peso de la voluntad humana y el azar de las circunstancias” (Satorras Pons 240). Bolaño describe a Miralles como un hombre de aspiraciones sencillos: “se prometió a sí mismo que, si conseguía sobrevivir, iba a pasarse el resto de su vida bebiendo buen vino” (159). Este tipo de hombre no es un héroe estereotípico—no tiene ambiciones de cambiar el mundo—pero su acto de decencia hacia su enemigo durante una guerra le convierte en héroe. Es difícil tratar a los enemigos como humanos porque la propaganda siempre los demoniza. Sin embargo, en *Soldados de Salamina*, el soldado anónimo, si es Miralles o no, podía ver a Sánchez Mazas como algo distinto de una amenaza y, por eso, el soldado republicano es héroe inesperado en un ambiente guerrero.

Soldados de Salamina vincula el pasado (la guerra civil y la vida de Sánchez Mazas) con el presente (la búsqueda de Cercas y sus descubrimientos durante sus investigaciones). La decisión de dividir las épocas sirve como un recordatorio que el pasado y el presente siempre están conectados. Las lecciones del pasado son pertinentes hoy, especialmente con respecto a la Guerra Civil Española y la España moderna. Inmediatamente después de la transición a la democracia, se ignoraba la guerra civil en la literatura, como si España pudiera borrar la guerra si no la mencionara. Esta novela ilustra que la guerra civil es una parte fundamental de la memoria

colectiva de la población de un país—no se puede olvidarla. Por lo tanto, el parlamento español declaró al año 2006 como el “Año de la Memoria Histórica” como un acto de homenaje para las víctimas de la Guerra Civil Española y del franquismo (“El Congreso declara al 2006”). Con este Año de la Memoria, y la Ley de la Memoria Histórica de España que fue aprobada por el parlamento también, el gobierno de España oficialmente reconoce la tragedia de la guerra civil y la dictadura de Franco. Así, la población española la reconoce también.

Conclusiones

De las novelas analizadas, tres tienen lugar durante la guerra: *Por quien doblan las campanas*, *Primera memoria* (aunque fue escrito en 1959) y “El Dios de los niños”. De las otras dos, *Cinco horas con Mario* explora los eventos de la guerra tres décadas después mientras *Soldados de Salamina* trata de la guerra civil desde una perspectiva moderna. Sin embargo, más que el escenario, las épocas en que las obras fueron escritas afectan su nivel de propaganda. Por ejemplo, *Por quien doblan las campanas* por Ernest Hemingway promueve totalmente la causa republicana mientras “El Dios de los niños” por Concha Espina apoya la nacionalista. Las tres obras restantes se enfocan en los dos lados y no descaradamente favorecen ni a los republicanos ni a los nacionalistas. Es probable que la fuerte propaganda republicana de Hemingway refleje su nacionalidad estadounidense; es decir, Hemingway no se preocupaba de la censura o de las consecuencias de promover propaganda republicana. No obstante, todas las novelas analizadas tienen un aspecto sumamente importante en común: todos tratan de las relaciones personales de los personajes. Ninguna de estas novelas es simplemente una descripción de la guerra; al contrario, todas investigan los efectos de la guerra sobre un personaje o grupo y exploran los viajes personales de dichos personajes.

EL DRAMA

Las obras teatrales del lado nacionalista analizadas en este estudio⁸ son sumamente propagandistas, y en algunas obras como *Espíritu español* por Valentín García González, el uso de propaganda es muy directo. *Espíritu español* es una obra que trata de la relación entre un soldado falangista y su madre. La obra consiste en un acto dividido en tres cuadros: el primero muestra la despedida del soldado, el segundo es la carta del soldado, y el último retrata a la madre que llora por la muerte de su hijo.

Desde el principio, se destaca el mensaje. En el primer cuadro, Antonio (el soldado joven), declara que “[v]oy a defender a España; a matar a esos canallas que son de papel de estraza” (75). El empleo de la palabra “canallas”, para referirse a los republicanos ilustra su opinión despectiva hacia los enemigos y—por extensión—la del dramaturgo. Antonio también mantiene que la muerte por “la Patria” (74) es un acto valiente y romántico. Él relata que “nunca más bello es morir que cuando se muere así, por la Patria, que es ¡España!” (74). La idealización de la muerte romántica por el país es un tema común observado anteriormente en la poesía del lado nacionalista, en particular en “Ofrecimiento” por Luis Rosales y en “Romance de la enamorada” por un poeta nacionalista anónimo.

En el segundo cuadro, en la carta a su madre y hermana, el soldado elogia a los milicianos falangistas y su dedicación al país, exclamando a su madre que “no sabes con qué alegría va la Falange a la lucha” (76). Además, con respecto al espíritu de los falangistas, “[c]uando entramos en la lucha «¡Viva España!» «¡Arriba España!» todos gritamos” (76). Por otra parte, cuando los republicanos entran en la lucha, “no sabes qué contraste [nuestros] gritos tan patriotas ofrecen con estos otros que oímos dar a los rojos” (77). El soldado mantiene que

⁸ Estas obras nacionalistas fueron publicadas por primera vez en la antología *Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional* por Nigel Dennis y Emilio Peral Vega en 2010. Por eso, hay poca información biográfica sobre los dramaturgos.

los gritos republicanos no son patrióticos porque hay soldados extranjeros que luchan con las tropas republicanas. Las declaraciones del falangista insinúan que los rojos no son verdaderamente fieles al país. Es decir, según el falangista, mientras los nacionalistas hacen gritos que glorifican al país, los republicanos se interesan más en las ideologías de sus compañeros extranjeros. Horrorizado, el soldado reflexiona, que “[n]unca pude sospechar que un español al gritar pronunciara ningún «¡Viva!» más que el santo y grande de ¡España!” (77) y que “nuestro sagrado suelo ni ha sido, ni lo será, patria del extranjero” (77). Según esta obra, los nacionalistas se dedican a proteger y defender España mientras los republicanos por sus aliadas internacionales, especialmente los soldados rusos, se parecen a invasores extranjeros que amenazan la identidad de España.

El último cuadro contiene la propaganda más patente cuando la madre reflexiona sobre la vida de su hijo muerto. Aunque ella siente mucho dolor, se consuela con el conocimiento de que “murió como un valiente, defendiendo un ideal, ¡por España!” (79). Para ella la cosa más importante es que el hijo murió para proteger y salvar al país. De hecho, la madre declara que morir por la Patria es una cosa increíblemente valiente porque la Patria “es la madre de todos los españoles” (80). La propaganda más obvia de la obra ocurre al final cuando la madre se dirige directamente al público: “Mujer cristiana, ¡española!, si eres madre que en la lucha pierdas al hijo querido, grita, aunque desgarré tu alma la pena, el llanto y el dolor... aunque mujer solo soy... esta mujer española que arrodillada en tu suelo grita, ¡clamando al Cielo!, ¡VIVA ESPAÑA! ¡ARRIBA ESPAÑA!” (81). En este caso, la madre no simplemente expresa su dolor sino también su orgullo. Su situación personal se convierte en una pública cuando anima a otras madres nacionalistas a poner la victoria de la España nacionalista, cristiana y tradicional por encima de la vida personal y los sacrificios necesarios.

Aunque *Espíritu español* se caracteriza por la propaganda directa, hay otras obras que la utilizan de manera más sutil. Un ejemplo es la obra corta de Jacinto Miquelarena, *Unificación*. *Unificación* es un diálogo breve entre un falangista joven y un Requeté⁹. Mediante su diálogo, el lector aprende que los dos hombres son leales a la causa nacionalista, pero tienen niveles de experiencia diferentes. Por un lado, el Requeté viene de un linaje conservador. Él declara: “Soy hijo de carlista y nieto de carlista y biznieto de carlista” (68) y así, sus “pies van a la guerra de siempre, llevándose la ilusión de Navarra” (68). El falangista, por otro lado, señala que “[s]oy el más joven camarada de José Antonio” (68).¹⁰

Aunque los soldados son opuestos con respecto a la experiencia, los dos se preocupan por protegerse el uno al otro. Por ejemplo, cuando el Requeté menciona que tiene esposa e hijos, el falangista responde, “Requeté, colócate a mi espalda. Tú tienes mujer e hijos. Yo no tengo nadie” (68), pero el Requeté insiste en caminar delante del falangista. De igual modo, los hombres hablan de quién debe recibir la notificación de su muerte si caen; de hecho, al morir al final de la obra, el falangista enumera los nombres escogidos por el Requeté. Según Barbara Buedel, el dramaturgo “portrays each of the two soldiers as exceedingly brave and willing to sacrifice himself to protect the other” (“Reseña” 107). Se destaca la fuerte camaradería entre los dos hombres hasta el final cuando los dos mueren: el falangista declara que el Requeté es “un bravo” (69), mientras el Requeté responde que el joven es “muy grande” (69). En esta obra la propaganda aparece en las descripciones de la camaradería de los soldados y su buena voluntad de sacrificarse para defender la causa nacionalista y para proteger al otro; la obra usa estos rasgos muy positivos para atraer la población a la causa nacionalista.

⁹ Soldados de Navarra que originalmente apoyaron la causa carlista. Durante la Guerra Civil Española, apoyaban a Francisco Franco (Dennis y Peral Vega 67).

¹⁰ Se refiere al José Antonio Primo de Rivera, el fundador de la Falange español.

Otra obra que emplea la propaganda de manera sutil es *Rojo y español* por Ardo Xavier. *Rojo y español* consiste en tres actos que describen la vida de una familia de aparceros y la de sus dueños que viven en Extremadura al principio de la guerra. Uno de los temas principales es el contraste entre las creencias del padre de la familia aparcerera y las del hijo: mientras el padre, Augusto, mantiene los valores tradicionales de la sociedad, el hijo Diego, aboga por una revolución socialista para cambiar el orden social. Augusto, por su parte, cree especialmente en la importancia de la Iglesia: cuando la esposa de Diego está enferma al principio de la obra, Augusto quiere que sus nietos recen para curarla. Augusto también acepta su sitio en la jerarquía social y siempre le muestra respeto al dueño Pedro, aún cuando el dueño le denigra o se niega a ayudarlo. Por otra parte, Diego mantiene que “vendrá un orden nuevo de la libertad, de trabajo, de total bienestar” (180). Él cree que los socialistas quieren “una revolución pacifista..., blanca..., sin una gota de sangre..., sin una llama ni de fuego, ni de odio” (184). Obviamente, el contraste entre el hijo liberal y el padre tradicional retrata la brecha generacional que causa tensión en la familia; esta tensión entre padre e hijo refleja también el conflicto de autoridad que comprende la tirantez inherente entre los dueños y los aparceros (Buedel, “Reseña” 108).

Xavier ilustra que las creencias diferentes no sólo crean problemas entre miembros de familias y grupos sociales sino también pueden destruir amistades. Durante el segundo acto, Pedro lamenta la pérdida de su querida amistad con Diego, señalando a Augusto que “[v]ivía junto a él, como un hermano... [...] Pero después... ¡qué sé yo lo que ha pasado! Me he encontrado frente a frente de Diego, como si fuésemos dos enemigos mortales” (195). Cuando Pedro y Diego eran niños, Pedro era simplemente “Pedrito, el íntimo amigo de [Diego]” en vez de Pedro, el dueño y el enemigo de los socialistas (195). Al final, las creencias radicales de Diego han arruinado la relación—Diego se ha convertido en un hombre que odia a los burgueses,

incluso su viejo amigo. En este caso, la propaganda nacionalista es más sutil: se sugiere que el socialismo ha corrompido a Diego y ha dañado sus relaciones, tanto las con su familia como las con sus amigos.

La obra termina con un cambio radical en Diego. Por fin, él comprende que sus creencias y las de sus amigos socialistas pueden dañar a sus seres queridos, incluyendo al padre Ignacio, un sacerdote jesuita que es el hermano del dueño Pedro. El Padre Ignacio también es amigo de Diego y Augusto. Ignacio mantiene que todo el mundo, incluyendo los ricos como su hermano, debe vivir de acuerdo con la caridad cristiana. La relación entre Ignacio y Pedro y las críticas de Ignacio hacia la falta de caridad de su hermano “contextualizes the class struggle” (Buedel, “Reseña” 108). Sin embargo, aunque apoya la caridad cristiana universal, Ignacio no está de acuerdo con Diego. Cuando éste señala que los socialistas quieren una revolución pacifista, Ignacio declara que “todas las revoluciones son de color de fuego y sangre” (185). Ignacio es un personaje sumamente influyente porque su encarcelamiento provoca el cambio en el punto de vista de Diego. Al final de la obra, Diego está dispuesto a sacrificarse para salvar a Ignacio y a la vez ha decidido renunciar sus ideas liberales sobre una posible revolución socialista. Diego le relata a Kaloski, un comunista y ex compañero, que “[l]a muerte no me hace miedo... Más me horroriza la vida... La tuya... La mía... [...] ¿Por qué viniste a pervertir, a pudrirnos el corazón y la cabeza... a mí y tantos otros españoles que, como yo, nos hicisteis soñar en guerras sin sangre, en revoluciones sin ruinas?” (221). Xavier insinúa que Diego no es culpable de sus pensamientos radicales; según la obra, Diego, como muchos otros españoles inocentes, es víctima de la manipulación por parte de los republicanos.

Por lo tanto, la propaganda ejerce un papel en las obras nacionalistas analizadas. Es verdad que en algunos casos, la propaganda está algo escondida, pero sigue siendo un aspecto

primordial de la obra. Aún cuando los argumentos de las obras parecen neutrales, hay insinuaciones de propaganda por debajo. Como en la poesía y la narrativa nacionalista, las obras teatrales describen la ideología republicana como un concepto corrompido que va a destruir el carácter y las tradiciones del país.

Numancia

Numancia (1937), por Rafael Alberti, es una adaptación de la obra *La destrucción de Numancia* (por Miguel de Cervantes) en que se trata del sitio de Numancia por los romanos. La versión de Alberti en realidad es una alegoría para el sitio de Madrid (1936-1939) por las tropas nacionalistas. Rafael Alberti nació en 1902 en el Puerto de Santa María, España. Antes de 1923, tenía éxito como pintor hasta que publicó su primer libro de poesía, *Marinero en tierra*, en 1925 (“Rafael Alberti”). Durante los años 30, Alberti comenzó a escribir obras teatrales y adoptó un tono político en sus obras. Se convirtió en comunista y luchó por los republicanos durante la Guerra Civil Española. Después de la guerra, se exilió a Argentina y continuó escribiendo poemas y obras teatrales; muchas de estas obras tratan de la guerra civil. Alberti vivió en Italia desde 1961 hasta 1977, cuando regresó a España. Murió en 1999 en su ciudad natal (“Rafael Alberti”).

El aspecto más importante de *Numancia* es la metáfora extendida—el cerco de Numancia es igual al de Madrid—la cual convierte la adaptación en una obra de arte comprometido. A diferencia de muchas obras nacionalistas que retratan a los republicanos como “extranjeros” debido a sus aliadas internacionales (especialmente los rusos), en la obra de Alberti, los nacionalistas son los “otros”, los rebeldes, los que se han rebelado en contra de la República legítima. Es de notar que Alberti menciona explícitamente que Cipión, el general de los

romanos, lleva ropa de fascista, incluyendo un haz de flechas, las cuales son parte del símbolo falangista (16).

Por otra parte, la población de Numancia es española, igual a la de Madrid. La conexión entre los numantinos y los republicanos, específicamente los comunistas es evidente al final del segundo acto cuando Corabino (un numantino) afirma que “[l]os hijos de esa roja hoguera / darán a España lo que España espera” (50); la hoguera roja vincula directamente al comunismo. Finalmente, el sitio de la obra es similar al cerco real de la capital española: las tropas enemigas rodean a la ciudad en un intento de privar a la población de hambre. Sin embargo, el sitio de Numancia termina muy diferente del sitio de Madrid. Alberti escribió *Numancia* en 1937, dos años antes del fin de la guerra, por lo tanto, obviamente no sabía su resultado. En *Numancia*, todos los numantinos mueren; los hombres matan a sus mujeres e hijos, los hijos matan a sus madres y los hombres se matan. Fabio (un soldado romano) describe la escena gráficamente cuando entra en la ciudad al final de la obra: “Numancia está en un lago convertida / de roja sangre y de mil cuerpos llena / de quien fue su rigor propio homicida” (67). Los numantinos prefieren quemar sus riquezas (las queman en un fuego enorme en la plaza central) y quitarse la vida en vez de ser derrotados por los romanos.

Un tema importante de *Numancia* es la dedicación de la población al plan del suicidio colectivo. Al principio, los hombres numantinos mantienen que “si nuestras mujeres saben [el plan], / será imposible hacerlo, os aseguro” (39). Sin embargo, las mujeres lo apoyan sin reservas. Una mujer declara que “[n]uestro cuello ofreced a las espadas / vuestras primero, que es mejor partido / que vernos de enemigos deshonradas” (40). Es posible que la disposición de las madres venga del instinto maternal, la necesidad de una madre de proteger a sus hijos.¹¹ El

¹¹ No obstante, la obra dramatiza el heroísmo de las numantinas, quienes en la adaptación de Alberti representan a todas las valientes madrileñas que resistían tan heroicamente el cerco de la capital por los nacionalistas.

único grupo que no comprende el suicidio colectivo son los niños, pero entienden que sus padres pueden deshacerse del hambre, lo cual es su preocupación principal. Es verdad que para algunos numantinos, es difícil matar a sus compañeros—no es un acto natural. Pero el líder de los numantinos, Teógenes, anima a otro numantino: “[toma] esa espada y mádate conmigo / así como si fuese tu enemigo” (64). A Teógenes no le importa cómo se motivan para matar a otra persona o a sí mismo, con tal de que lo haga. Además, un numantino, Viriato, tiene miedo de matarse y quiere esconderse. Reflexiona que “me voy [a esconder] porque ya temo / lo que el vivir desbarata: / o que la espada me mata, / o que en el fuego me quemó” (63); esconde en una torre y se queda allí cuando los romanos entran en la ciudad. Sin embargo, Cipión mantiene que con “uno solo que quedase vivo / no se me negaría el triunfo en Roma” (67); para él, una persona viva en la ciudad sería un éxito. Al final, Viriato hace una declaración a los numantinos muertos: “[y]o os aseguro, ¡oh fuertes ciudadanos!, / que no falte por mí la intención vuestra / de que no triunfen pérfidos romanos, / si ya no fuere de ceniza nuestra” (70). Y también a los romanos: “Pero se muestre ya el intento mío, / y si ha sido el amor perfecto y puro / que yo tuve a mi patria tan querida, / asegúrelo luego esta caída” (70). Después, se arroja de la torre. Aunque tiene miedo al principio, Viriato acepta su papel como el último numantino y se mata para declarar su amor por su ciudad e impedir el triunfo de los romanos. Entonces, aunque hay duda y miedo en algunos casos, al final, todos los numantinos están dispuestos a morir por la patria y para salvar a la ciudad de los romanos. Por lo tanto, aunque los numantinos mueren, son los vencedores.

En casi toda la obra, Alberti usa la propaganda de manera sutil. Por ejemplo, establece el carácter grosero del ejército romano en las primeras páginas de *Numancia* cuando dos romanos, Macus y Bucu, cuentan chistes sobre una mujer embarazada (13-16). Además, Alberti muestra

la inflexibilidad de los romanos cuando Cipión se niega a negociar con Teógenes o considerar otra opción aparte de la barricada (38). A la vez, el dramaturgo ilustra el heroísmo de los numantinos mediante sus acciones y sus sacrificios. Estos ejemplos son propagandísticos porque sirven para influir las opiniones del público, pero la propaganda no es tan directa como en *Espíritu español*. Sin embargo, al final de la obra, la propaganda se hace más obvia, especialmente cuando las personificaciones de la Fama y España hacen sus discursos. Aunque las puestas de escena dicen que ellas hablan a los romanos, no hay duda de que hablan de verdad al público. Con respecto a la situación, la Fama declara:

Bajad la frente, viles invasores [romanos],
 vergüenza os dé pisar la generosa
 sangre de una ciudad de entre estertores
 sólo os da por botín su muerte honrosa.
 «¡Numancia! ¡Honor!», repitan los sonidos
 de mi trompeta...

soy la Fama, pueblo hispano,
 yo prometo grabarte en mi memoria,
 si el fascismo alemán e italiano
 halla en tus pies la tumba de su historia. (71)

En su discurso, la Fama glorifica a los numantinos (que simbolizan a los republicanos de verdad) y condena las acciones de los romanos (los fascistas). Alberti no intenta esconder el simbolismo de los romanos: menciona explícitamente el fascismo alemán e italiano. La Fama quiere que todo el mundo sepa que los españoles pueden vencer a sus invasores—tienen la fuerza para derrotar a sus enemigos bárbaros. España, como personaje, también afirma que la República va

a triunfar sobre las nacionalistas. Le señala a la Fama que pronto “tu trompeta / resonará purísima una nota / de victoria completa” para la España republicana (73). Todos estos mensajes sirven para animar a los madrileños cansados y hambrientos a seguir luchando.

Estilísticamente, *Numancia* está escrito como un poema: hay rima y ritmo en todos los versos de la obra. Alberti no usa mucha descripción gráfica en el diálogo, pero cuando la utiliza, tiene un impacto enorme; el ejemplo principal es la descripción de Numancia cuando los romanos entran en la ciudad. Fabio y Jugurta describen la ciudad con imágenes horribles que enfocan en la sangre y los cuerpos: “una roja laguna [de sangre]” (66), “caliente sangre baña todo el suelo” (66), “cuerpos muertos ocupan plaza y calles” (66) y “mil cuerpos” (67). Así, Alberti usa la descripción gráfica como una herramienta estratégica para llamar la atención al aspecto más importante de la obra: el sacrificio heroico de los numantinos, es decir, el sacrificio de los republicanos. Obviamente, la obra de Alberti es diferente de la original. Alberti redujo los cuatro actos de Cervantes a tres actos que forman ““a more tightly-knit drama presented with great simplicity and directness”” (Jim McCarthy citado en Gagen 95).

Con *Numancia*, Rafael Alberti convirtió una obra teatral clásica en un ejemplo de arte comprometido dedicado a la causa republicana. Como la otra obra republicana que vamos a analizar, *Numancia* no tiene mucha propaganda directa, pero su propaganda sutil todavía tiene impacto. La España republicana, declara Alberti y los dramaturgos republicanos mediante sus obras, vencerá a los nacionalistas y reclamará el país; señala la figura de España en *Numancia*, “España será al fin la tumba del fascismo” (73). Desafortunadamente, este anhelo no era el caso en la guerra real. A pesar de la propaganda para animar a las tropas y la población, los nacionalistas ganaron y la República cayó.

Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos

Maite Agirre, la dramaturga de la obra reciente *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos* (2008) nació en Zarauz, Gipuzkoa en 1955. Se licenció en Filosofía y Letras con título en teatro y artes escénicas por la Universidad del País Vasco. Entre 1976 y 1983, Agirre viajó por Europa con una compañía teatral italiana, Domus de Janas. Cuando regresó a España, fundó su propia compañía en San Sebastián: Agerre Teatroa (“Maite Agirre, directora artística”). Para realizar sus obras, Agirre ha colaborado frecuentemente con otros artistas vascos, como los escultores Jorge Oteiza y Koldobika Jauregi y el pintor Vicente Amestoy. Así, lógicamente, la mayoría de sus obras son multidisciplinares: una mezcla de drama, arte, música y baile (“Maite Agirre, directora artística”).

Aunque el comienzo y el fin de *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos* tienen lugar en el Bilbao actual, la mayoría de la obra consiste en las memorias de la verdadera protagonista: Mertxe Adulta (Buedel “Images of the Spanish Civil War” 104). Las memorias de la protagonista constan de sus experiencias y las de sus amigos (Leire, Ángel y Luis), todos jóvenes, durante la guerra civil. En el grupo, las relaciones son complejas: Mertxe y Leire son hermanas y Ángel y Leire son una pareja. Leire está embarazada con el hijo de Ángel, pero reconoce que Luis está enamorado de ella; este triángulo amoroso forma un conflicto importante en la obra, especialmente porque Ángel quiere luchar en la guerra. Conectado con las complicaciones románticas del grupo es el tema principal de la obra: el efecto de la guerra en las relaciones personales y familiares. La guerra no llega a la ciudad de Bilbao hasta el final de la sección central, pero siempre está presente e invade las vidas inocentes y caprichosas de los personajes jóvenes.

El triángulo amoroso de Leire, Ángel y Luis es la relación más obviamente afectada por la guerra. Esto se debe principalmente al anhelo de Ángel de luchar en la guerra para proteger y defender su querida República y su nación vasca. Al principio de la obra, Leire reflexiona que Ángel se ha distanciado de ella a causa de “esta guerra asquerosa que me lo está complicando todo” (89):

me dice [Ángel] hala, busca tu sitio y yo, ése es mi sitio, no, éste no, busca tu sitio y yo que mi sitio es junto a ti, ¡bah!...me ha dicho tantas cosas, luego ha empezado con lo de que no tenemos por qué ser una pareja convencional y yo ¿convencional?, sí, como todos, de la manita y esas cosas, bueno... yo, pero qué más da, hombre, tienes que aprender a vivir por ti misma Leire. (89)

A pesar de que su novia está embarazada, para Ángel, la defensa de la República es de suma importancia. Mantiene que los que no quieren combatir, como Luis, son cobardes, aunque él tiene creencias comunistas y, así, apoya filosóficamente a los republicanos. Luis, por su parte, condena la decisión de Ángel de poner el país por encima de la familia. Declara que “[t]odo su heroísmo se hace pedazos cuando tienen que enfrentarse con sus responsabilidades” (98). Las diferencias de opinión crean un conflicto personal entre los chicos que dura aún después de la muerte de Leire.

Por su parte, Leire está segura de que Ángel morirá en la lucha; declara informalmente que le contará al hijo que su padre “fue un héroe” (96). Ella está preparándose para la inevitabilidad de la muerte de Ángel, la cual provoca la relación entre Leire y Luis cuando Ángel sale para el Frente. Leire declara que está enamorada de los dos hombres, pero ella escoge a Luis simplemente porque él está físicamente presente con ella mientras Ángel la deja para luchar

en la guerra. Es de notar que Leire nunca piensa en la autenticidad de sus sentimientos por Luis pero al final de la obra le pregunta a Luis si la guerra ha tenido un efecto en su amor por ella:

LEIRE JOVEN: ¿[M]e querrías como ahora si no hubiera guerra?

LUIS: Leire, cariño, no puedo imaginarme no quererte como ahora ¿cómo quieres que imagine quererte menos? (111)

Por lo tanto, la guerra tiene efectos en todas las relaciones del triángulo amoroso: afecta la relación de Leire y Ángel (sus relaciones rompen cuando Ángel sale para la guerra), la de Ángel y Luis (los conflictos causados por sus creencias y sus relaciones con Leire) y la de Luis y Leire (Leire escoge a Luis porque Ángel sale).

Una vez que Ángel sale, Leire comienza a ignorar la realidad que la rodea. Eso es en parte porque Ángel está en el frente y en parte porque vive aislada con Luis en el bar después de la partida de Ángel. De todos los miembros del grupo, Ángel es el partidario más ferviente de la causa republicana, entonces, después de su salida, Leire puede distanciarse de la guerra y su violencia; Ángel ya no forma parte de su vida diaria. Además de la ausencia de Ángel, el aislamiento físico de Leire y Luis contribuye al retraimiento de Leire. Para protegerse de las bombas, ellos se esconden en el cerrado bar de sus padres y viven allí solos por varios meses. Luis le describe la experiencia a Ángel cuando éste regresa de la guerra: “Como decía Leire, vivíamos sin pasado y sin futuro, aislados del mundo”, y cuando salía para comida de vez en cuando, “me sentía como un sonámbulo que soñaba a moverse, caminar y andar en medio del desastre y cuando regresaba a nuestro refugio con ella era como si despertase y viviera de verdad, viviera la vida real” (116). Durante los días en el bar, Leire y Luis viven en su propio mundo idealizado. Luis describe el mundo fuera del bar como un sueño, pero en realidad, el mundo del bar es el mundo falso que esconde la violencia inminente de la guerra. Mientras ellos

están en el bar, leyéndose poemas de amor, las bombas caen en Bilbao y las tropas nacionalistas se acercan a la ciudad.

Sin embargo, cuando Leire tiene que dar a luz, el mundo perfecto que comparte con Luis se desbarata. Luis señala que “fue tan fuerte para ella el shock de salir a la realidad de la guerra, al mundo” (117). En el ambiente romántico del bar, Leire se encierra hasta no poder soportar la realidad de la guerra y su violencia y más tarde muere. Conviene reconocer que a lo largo de la obra, las dos hermanas, Leire Adulta y Mertxe Adulta, miran la presentación de las memorias de Mertxe Adulta. El espectador no comprende totalmente hasta el final que Leire Adulta es un fantasma. Sin embargo, dado el carácter de Leire Adulta, la muerte de Leire Joven no es una sorpresa completa: la edad de Leire Adulta es “indefinida”, su ropa anodina contrasta con la de Mertxe Adulta, Mertxe Adulta describe a su hermana como un “esfinge” y Leire Adulta nunca dice nada por toda la obra (Buedel, “Images” 109-10). Su presencia en el escenario simboliza su impacto en la vida de su hermana: aunque Leire murió hace muchos años, siempre es parte de la vida de Mertxe Adulta y sus pensamientos torturados (Buedel, “Images” 110).

Un aspecto importante de *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos* es la memoria. Según Barbara Buedel, para Mertxe Adulta, antes de la destrucción del bar al final de la obra, las reflexiones en el bar representan la oportunidad “to say farewell to the physical space in which so many of her memories occurred” (“Images” 110). Sin embargo, Mertxe Adulta menciona múltiples veces que quiere salir del bar: “Leire, hazme caso, vámonos. Cerremos esto y tiremos la llave en la ría. No sirve nada conservar todo esto... ¡No sirve nada!” (82). Obviamente, el acto de recordar el pasado es doloroso, pero Mertxe Adulta se queda en el bar, pensando en las memorias y reviviendo los momentos. Aunque Mertxe quiere salir, ella y Leire Adulta están “rooted in the past: Leire, quite literally since she died there, Mertxe, psychically, since the past events caused

the trauma from which she suffers” (Buedel, “Images” 110). Es decir, el pasado persigue a Mertxe, aún décadas después de los eventos descritos. Al final, se destruye el edificio donde ocurrieron muchos de sus recuerdos, pero la ausencia del lugar no refleja la realidad de Mertxe Adulta: ella no puede escaparse de sus memorias traumatizadas.

Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos termina con una nota agridulce. Durante toda la obra, Mertxe Adulta repite una metáfora de ella y Leire como jóvenes, haciendo castillos en la arena de la playa. Todos los días las olas destruían los castillos, y “[a]l día siguiente, vuelta a empezar [los castillos otra vez] y la marea volvía a tragarse nuestras torres, pero nuestra alegría infantil, ésa sí indestructible, se renovaba al día siguiente” (108). Era un ciclo de destrucción y reconstrucción, aunque ellas sabían que las olas destruirían al castillo de nuevo cada día. En esta obra, el ciclo de los castillos simboliza el ciclo de vida de las ciudades: suben, caen y suben otra vez mediante la pasión de la población. Mertxe Adulta termina la obra con la idea que para los jóvenes, la marea ha subido y ha destruido la ciudad y con ella su inocencia, “pero seguiremos jugando, verás que bonitos barcos construiremos” (119). La situación es funesta para los jóvenes y especialmente para Mertxe Adulta en el presente: su hermana está muerta y ella está destrozada a causa de los eventos de la guerra. Es aquí, al final de la obra, donde Mertxe Adulta recuerda brevemente los deseos perdidos de su niñez cuando ella pensaba que todo se mejoraría y los ciudadanos se sublevarían juntos para restablecer la esperanza y arreglar la ciudad. Sin embargo, Mertxe Adulta y el espectador se dan cuenta de que esta predicción del futuro es el sueño poco realista de una niña; en realidad, es imposible realizarlo. Entonces, Mertxe guarda el sueño con nostalgia: no es nada más que un pintoresco mundo falso creado por una niña ingenua. A pesar de que Mertxe Adulta desea que fuera posible volver a vivir en ese mundo “inocente” antes de la

guerra y antes de la muerte de su hermana, ella pertenece al presente donde vive como víctima de sus memorias traumatizadas.

Conclusiones

Las obras teatrales nacionalistas se caracterizan por la propaganda sumamente directa, como se ve en *Espíritu español y Unificación*, mientras las republicanas muestran una perspectiva algo más sutil. Sin embargo, la propaganda todavía existe en una de las obras republicanas analizadas: *Numancia*. Rafael Alberti adoptó la obra cervantina para animar a los madrileños a seguir resistiendo el asalto nacionalista. Por otro lado, *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos* glorifica los ideales del nacionalismo vasco reconocidos por la República a la vez que evoca la pérdida de ellos cuando los nacionalistas ganaron la guerra. Además, la obra de Agirre se inspira en la guerra para representar los resultados trágicos del conflicto bélico, como la destrucción de la inocencia y el trauma psicológico. En este sentido se asemeja a *Cinco horas con Mario*, que también destaca los efectos de la guerra en los que no eran combatientes. Las obras escritas durante la guerra eran igualmente propagandistas aunque queda obvio el valor artístico de la obra clásica adaptada por Alberti. En el caso de *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos*, el drama sirve más para retratar al País Vasco como una víctima colectiva y para mostrar las consecuencias calamitosas que siguen impactando al pueblo español en la actualidad.

CONCLUSIONES

Con respecto a las conclusiones de este estudio, conviene reiterar que estas conclusiones se limitan a las obras discutidas en este análisis; es simplemente imposible hacer generalizaciones sobre toda la literatura de la Guerra Civil Española. De las obras analizadas en este estudio, hay cinco temas que cruzan los géneros literarios: dos sólo se aplican dentro de las obras de sus bandos respectivos de la guerra mientras los otros tres atraviesan las ideologías políticas. También es importante observar que la distinción entre las obras sobre los combatientes y las sobre los no combatientes no es un tema en sí mismo, pero todavía es un aspecto importante de este estudio que afecta el análisis de las obras.

El primer tema importante que abarca los géneros del lado nacionalista es la idea de la muerte romántica e idealizada. Este tema es el enfoque de varios poemas: “Ofrecimiento” por Luis Rosales, “Rosas en tu carne” por Joaquín Arbeloa y el “Romance de la enamorada” escrito por un poeta anónimo. Sin embargo, el dramaturgo Valentín García González también glorifica la muerte en su obra, *Espíritu español*. En estas obras, los soldados que mueren en el campo de batalla son mártires; hacen el sacrificio máximo—morir por su causa—y por eso, merecen el respeto de todos. En otras palabras, la muerte en la batalla convierte al soldado en una entidad sagrada. Por lo tanto, no es necesario llorar mucho por su muerte porque los mártires han muerto por la causa mejor: la causa nacionalista, es decir, la Patria.

Las obras republicanas también tienen un tema común que pertenece sólo a las obras escritas por autores republicanos: la pasión y la valentía de los soldados. Este ejemplo domina los poemas “El toro ibérico” por Rafael Morales y “Vosotros no caísteis” por Rafael Alberti, la novela *Soldados de Salamina* por Javier Cercas y la obra teatral *Numancia*, también por Alberti. En estas obras, los autores enfatizan el orgullo y la pasión de los soldados republicanos,

especialmente en comparación con el carácter de los nacionalistas. Los republicanos están dedicados a su causa y siempre luchan, incluso cuando la situación es grave y en *Numancia*, la dedicación extiende a las personas que no luchan también. Otra parte importante de este tema es la idea de que el valor de los soldados muertos sigue viviendo en los soldados vivos—su sacrificio por la causa republicana inspira a sus compañeros.

Además de estos dos temas, hay tres temas universales que se desarrollan tanto en las obras nacionalistas como en las republicanas. El primero es la dialéctica entre “nosotros” y “ellos”; es decir, hay una clara división entre los dos lados de la guerra: la banda buena (nosotros) se distingue de la mala (ellos). Este tema es especialmente importante en “El crimen fue en Granada” por Antonio Machado, *Primera memoria* por Ana María Matute, *Cinco horas con Mario* por Miguel Delibes, *Numancia* por Rafael Alberti y *Espíritu español* por Valentín García González. El tema es inherente en casi todas las obras analizadas en este estudio, pero se destaca más en éstas cinco. Sus autores hacen hincapié en las diferencias entre las bandas de la guerra. A la vez, glorifican a su banda y demonizan la otra; los autores quieren que sus lectores sepan claramente quién es el héroe y quién es el enemigo del conflicto. De las obras analizadas, sólo uno, *Espíritu español*, trata exclusivamente de los combatientes. Las otras cuatro señalan que la dialéctica de “nosotros” contra “ellos” no sólo se aplica a los combatientes de la Guerra Civil Española, sino también a los no combatientes. En el conflicto ideológico entre Carmen y Mario en *Cinco horas con Mario*, también se ve esta tensión. Antes de la guerra, España tenía una jerarquía social estricta; la guerra sólo profundizó estas divisiones y empeoró la situación social.

El segundo de los temas universales es la camaradería. La camaradería es uno de los temas principales de *Por quien doblan las campañas* por Ernest Hemingway, *Numancia* por

Rafael Alberti, *Espíritu español* por Valentín García González y *Unificación* por Jacinto Miquelarena. En cuanto a estas obras, no importa si la perspectiva es republicana o nacionalista: todas enfatizan la conexión entre los miembros de un grupo o población combatiente. Insinúan que la guerra facilita la creación de vínculos íntimos en muy poco tiempo porque la gente no sabe si va a vivir de un momento a otro; este concepto universal no pertenece a ningún lado. En las susodichas obras, la camaradería representa un sentido de seguridad o de protección: el conocimiento de que alguien siempre está dispuesto a ayudar y apoyar al prójimo en cualquier momento. Por lo tanto, según el tema de la camaradería, los republicanos y los nacionalistas no son tan diferentes. Esta noción de semejanza contrasta con la tendencia de la mayoría de las obras estudiadas de enfatizar las diferencias entre los dos lados—el tema universal de “nosotros” contra “ellos”. Es verdad que en algunas obras los dos lados tratan la camaradería de maneras diferentes para inspirar reacciones distintas en los combatientes. No obstante, estas cuatro obras ilustran que los dos lados valoran los vínculos personales producidos por la dedicación a una causa común.

El último tema universal es el sitio importante que la Guerra Civil Española ocupa en la memoria colectiva de España. Cuatro obras tratan específicamente de este tema: *Soldados de Salamina* por Javier Cercas, *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos* por Maite Agirre, “Madrid (1936)” por Pablo Neruda y *Cinco horas con Mario* por Miguel Delibes. Por un lado, *Soldados de Salamina* y *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos* son obras escritas por autores actuales. Por eso, Cercas y Agirre deliberadamente destacan los efectos de la guerra civil en los años después del conflicto. Ellos lamentan la guerra pero la aceptan como un acto histórico. Por eso, las dos obras recientes vinculan los eventos traumáticos de la guerra civil con el presente para estimular la curación de las heridas formadas por la guerra. De hecho, las dos obras comparten la misma

estructura: el comienzo y el fin tienen lugar en el presente mientras el medio sucede en el pasado. Por otro lado, *Cinco horas con Mario* y “Madrid (1936)” tratan la memoria colectiva de manera diferente. La obra de Delibes consiste completamente en las memorias de Carmen: mediante sus pensamientos, se ve el efecto duradero de la guerra en las personas no combatientes; la guerra y sus ideologías quedan con la población. La idea de las consecuencias duraderas de la guerra también es el tema principal de “Madrid (1936)”. Neruda declara que Madrid tiene “un rostro cambiado para siempre / por la luz de la sangre” (15-16); es decir, la capital fue afectada para siempre por la violencia de la guerra. Entonces, aunque Delibes y Neruda no escribieron según la perspectiva actual de Cercas y Agirre, *Cinco horas con Mario* y “Madrid (1936)” sí pueden entenderse como obras que dramatizan las consecuencias duraderas de la guerra en la memoria colectiva del pueblo español. Por eso, al leerse en la actualidad, estas cuatro obras expeditan en maneras diferentes el proceso de reconocimiento y curación de la guerra porque vinculan el pasado con el presente.

Durante los años inmediatamente después de la guerra, los españoles ignoraban la guerra como si pudieran borrarla si no se la mencionara. Sin embargo, no hay duda que para España la guerra civil era el evento trascendental del siglo XX, y por lo tanto la guerra es simplemente imposible de olvidar. Por eso, hoy en día, los españoles reconocen la tragedia de la guerra civil y la realidad histórica de la guerra—ya no las desechan. Durante la dictadura de Francisco Franco y especialmente durante la transición a la democracia la situación era muy diferente. En esos años, los españoles acordaron curar las heridas de la guerra mediante un pacto de olvido en que nadie hizo referencia a la guerra; es decir, los españoles decidieron “consign past wounds to oblivion” (Labanyi 439). Desafortunadamente, el pacto de olvido no produjo los deseados efectos y las heridas de la guerra se encontraban. Como señalamos en el análisis de *Soldados de*

Salamina, en 2006 el Congreso español declaró el “Año de la Memoria Histórica” para homenajear a todas las víctimas de la guerra (“El Congreso declara el 2006”). Este acto simbólico marca oficialmente el comienzo de la etapa actual en que el pueblo español se ha dedicado a reconocer las profundas heridas causadas por la guerra. Mediante este reconocimiento el pueblo aspira a curarse. En este sentido, la literatura de la guerra civil (tanto las obras escritas durante la guerra como las escritas después) refleja la realidad de la España moderna: es un país que todavía está tratando de confrontarse con su pasado y recuperarse de él.

En resumidas cuentas, todas las obras analizadas en este estudio forman parte de la memoria colectiva de la Guerra Civil Española porque contribuyen al entendimiento moderno de la guerra. Cuando los autores escribieron sus obras y los pintores pintaron sus cuadros, no pensaban en el impacto de sus obras décadas en el futuro; sólo pensaban en el impacto de sus obras en su presente. Sin embargo, las obras escritas sobre la Guerra Civil Española todavía son pertinentes en el mundo moderno, ochenta años después de la guerra. Los lectores seguiremos aprendiendo por medio de la literatura de la guerra civil. Para el pueblo español, el conocimiento de los eventos pasados y de la cultura española, hecho posible mediante estas obras, ha facilitado y va a continuar facilitando el proceso de curación de las heridas de la guerra. A la larga, si los españoles conocen y comprenden el pasado, pueden conocerse y comprenderse mejor en el presente.

OBRAS CITADAS

Fuentes primarias

Agirre, Maite. *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos. Teatro español del siglo XXI: actos de memoria.*

Eds. Candyce Leonard y John P. Gabriele. Winston-Salem: Editorial Teatro, 2008. 77-119.

Alberti, Rafael. *Numancia*. Madrid: Ediciones Turner, S.A., 1975.

---. "Vosotros no caísteis." *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martín, 1981. 249-50.

Altolaguirre, Manuel. "Campo arrasado por la guerra." *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martín, 1981. 258-59.

Anónimo. "Romance de la enamorada." *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martín, 1981. 63-65.

Arbeloa, Joaquín. "Rosas en tu carne." *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martín, 1981. 233-34.

Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.

Cerro, Martínez del. "Canto a la España deseada." *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martín, 1981. 17-18.

Delibes, Miguel. *Cinco horas con Mario*. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1966.

Espina, Concha. "El Dios de los niños." *Luna roja: Novelas de la revolución*. Ed. Concha Espina. Valladolid: Librería Santarén, 1939. 13-45.

Foxá, Agustín de. "Poema a Calvo Sotelo." *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martín, 1981. 221-222.

- García González, Valentín. *Espíritu español. Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional*. Ed. Nigel Dennis y Emilio Peral Vega. Madrid: Editorial Fundamentos, 2010. 73-81.
- Hemingway, Ernest. *For Whom the Bell Tolls*. London: Arrow Books, 1941.
- Hernández, Miguel. “Canción del esposo soldado.” *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martin, 1981. 62-63.
- . “El niño yuntero.” *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martin, 1981. 22-24.
- . “Vientos del pueblo me llevan.” *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martin, 1981. 49-51.
- Machado, Antonio. “El crimen fue en Granada.” *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martin, 1981. 248-49.
- . “Miaja.” *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martin, 1981. 203.
- . “Voz de España.” *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martin, 1981. 29-30.
- Machado, Manuel. “Francisco Franco.” *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martin, 1981. 201-2.
- . “Tradición.” *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martin, 1981. 31.
- Matute, Ana María. *Primera Memoria*. Barcelona: Ediciones Destino, 1959.
- Miquelarena, Jacinto. *Unificación. Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional*. Ed. Nigel Dennis y Emilio Peral Vega. Madrid: Editorial Fundamentos, 2010. 67-69.

- Morales, Rafael. "El toro ibérico." *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martín, 1981. 85.
- Neruda, Pablo. "Explico algunas cosas." *Poemas del alma*. n.p., n.d. Internet. 9 oct. 2012. <<http://www.poemas-del-alma.com>>.
- . "Madrid (1936)." *Poemas del alma*. n.p., n.d. Internet. 9 oct. 2012. <<http://www.poemas-del-alma.com>>.
- Picasso, Pablo. *Guernica*. 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. ARTstor. Internet. 20 sep. 2012. <<http://www.artstor.org>>.
- Rosales, Luis. "La voz de los muertos." *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martín, 1981. 259-61.
- . "Ofrecimiento." *La guerra civil y los poetas españoles*. Ed. Fernando Díaz-Plaja. Madrid: San Martín, 1981. 77-79.
- Vallejo, César. "España, aparta de mí este cáliz." *César Vallejo: The Complete Poetry, a Bilingual Edition*. Ed. Clayton Eshleman. Trad. Clayton Eshleman. Berkeley: University of California Press, 2007. 616-19.
- . "Masa." *César Vallejo: The Complete Poetry, a Bilingual Edition*. Ed. Clayton Eshleman. Trad. Clayton Eshleman. Berkeley: University of California Press, 2007. 610-11.
- Xavier, Adro. *Rojo y español. Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional*. Ed. Nigel Dennis y Emilio Peral Vega. Madrid: Editorial Fundamentos, 2010. 175-222.

Fuentes secundarias

“Battle of Lepanto.” *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc., 2012. Internet. 1 oct. 2012.

<<http://www.britannica.com>>.

“Battle of Salamis.” *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc., 2012. Internet. 24 oct. 2012.

<<http://www.britannica.com>>.

Beevor, Antony. *The Spanish Civil War*. New York: Peter Bedrick Bks., 1982.

Ben-Ami, Shlomo. “The Republican ‘take-over’: prelude to inevitable catastrophe?” *Revolution and War in Spain: 1931-1939*. Ed. Paul Preston. London: Methuen, 1984. 14-34.

Boudreau, H.L. “‘Cinco horas con Mario’ and the Dynamics of Irony.” *Anales de la novela de posguerra* 2 (1977): 7-17.

Buedel, Barbara F. “Images of the Spanish Civil War through Intertextuality and Memory: Maite Agirre’s *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos*.” *Estreno* 38.2 (2012): 101-17.

---. “Reseña de *Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional*.” *Estreno* 38.1 (2012): 106-8.

Carulla, Jordi y Arnau Carulla. *La guerra civil en 2000 carteles: república, guerra civil, posguerra*. Barcelona: Postermil, S.L., 1997.

“Cercas, Javier.” *Escritores.org*. Escritores.org, n.d. Internet. 25 oct. 2012.

<<http://www.escritores.org>>.

Coale, Robert S. “The Abraham Lincoln Brigade Volunteers: Historical Contexts and Writings.” *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. Ed. Noël Valis. New York: MLA, 2007. 160-71.

- Dennis, Nigel y Emilio Peral Vega, eds. *Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2010.
- Díaz, Janet. *Ana María Matute*. New York: Twayne, 1971.
- Díaz-Plaja, Fernando. Prologo. *La guerra civil y los poetas españoles*. Por Díaz-Plaja. Madrid: San Martín, 1981. 11-13.
- “El Congreso declara el 2006 como ‘Año de la Memoria Histórica’ para homenajear a las víctimas de la Guerra Civil.” *20minutos.es*. Inclusive, 27 abr. 2006. Internet. 27 oct. 2012. <<http://www.20minutos.es>>.
- Esenwein, George. “Seeing the Spanish Civil War through Foreign Eyes.” *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. Ed. Noël Valis. New York: MLA, 2007. 147-59.
- “Espina, Concha.” *Escritores.org*. Escritores.org, n.d. Internet. 10 nov. 2012. <<http://www.escritores.org>>.
- Faber, Sebastiaan. “The Exile’s Dilemma: Writing the Civil War from Elsewhere.” *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. Ed. Noël Valis. New York: MLA, 2007. 341-51.
- “From Conversations about *Soldiers of Salamis*.” *Words without Borders*. Words without Borders, n.d. Internet. 23 oct. 2012. <<http://wordswithoutborders.org>>.
- Gagen, Derek. “Collective Suicide: Rafael Alberti’s Updating of Cervantes’s ‘La destrucción de Numancia.’” *The Modern Language Review* 103.1 (2008): 93-112.
- García-Nespereira, Sofía. “El ‘relato real’ de Javier Cercas: la realidad de la literatura.” *Confluencia* 24.1 (2008): 117-28.

- Goodman, J. David. "Raised-Fist Salute Has Varied Meanings." *The Lede Blog*. New York Times, 16 abr. 2012. Internet. 5 oct. 2012. <<http://thelede.blogs.nytimes.com>>.
- Holguín, Sandie. "Navigating the Historical Labyrinth of the Spanish Civil War." *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. Ed. Noël Valis. New York: MLA, 2007. 23-32.
- Iarocci, Michael. "War and the Work of Poetry: Issues in Teaching Spanish Poetry of the Civil War." *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. Ed. Noël Valis. New York: MLA, 2007. 184-95.
- "Isabella I." *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc., 2012. Internet. 5 oct. 2012. <<http://www.britannica.com>>.
- Jones, Margaret. *The Contemporary Spanish Novel, 1939-1975*. Ed. Janet Pérez. Boston: Twayne, 1985.
- . *The Literary World of Ana María Matute*. Lexington: U P of Kentucky, 1970.
- Kristal, Efraín. Introducción. *César Vallejo: The Complete Poetry, a Bilingual Edition*. Ed. Clayton Eshleman. Trad. Clayton Eshleman. Berkeley: U of California P, 2007. 1-20.
- Labanyi, Jo. "Teaching History through Memory Work: Issues of Memorialization in Representations of the Spanish Civil War." *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. Ed. Noël Valis. New York: MLA, 2007. 436-47.
- Lannon, Frances. "The Church's crusade against the Republic." *Revolution and War in Spain: 1931-1939*. Ed. Paul Preston. London: Methuen, 1984. 35-58.
- "Maite Agirre, directora artística." *Agerre Teatroa*. n.p., n.d. Internet. 27 nov. 2012.

Mendelson, Jordana. "Learning from *Guernica*." *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. Ed. Noël Valis. New York: MLA, 2007. 328-38.

Mangini, Shirley. *Recuerdos de la resistencia: La voz de las mujeres de la guerra civil española*. Trad. Teresa Kennedy. Barcelona: Península, 1997.

---. "Teaching the Memory Texts of Spanish Women during the Civil War." *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. Ed. Noël Valis. New York: MLA, 2007. 373-84.

"Miguel Delibes." *The Telegraph*. Telegraph Media Group Limited, 10 mayo 2010. Internet. 15 oct. 2012. <<http://www.telegraph.co.uk>>.

Monguió, Luis. "César Vallejo: Vida y Obra." *Revista Hispánica Moderna* 16.1 (1950): 1-82.

Montgomery, Melissa. "La marginación y la injusticia social en la vida y la obra de Federico García Lorca." Tesis. Lycoming College, 2002.

"Pablo Neruda." *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc., 2012. Internet. 8 oct. 2012. <<http://www.britannica.com>>.

Preston, Paul. *The Spanish Civil War: 1936-1939*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1986.

"Rafael Alberti." *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc., 2012. Internet. 23 nov. 2012. <<http://www.britannica.com>>.

"Reconquista." *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc., 2012. Internet. 5 oct. 2012. <<http://www.britannica.com>>.

Satorras Pons, Alicia. “‘Soldados de Salamina’ de Javier Cercas, reflexiones sobre los heroes.”

Revista Hispánica Moderna 56.1 (2003): 227-45.

Ucelay-Da Cal, Enric. “The Spanish Civil War as a National Conflict.” *Teaching*

Representations of the Spanish Civil War. Ed. Noël Valis. New York: MLA, 2007. 33-43.

Ugarte, Michael. “The Fascist Narrative of Concha Espina.” *Arizona Journal of Hispanic*

Cultural Studies 1 (1997): 97-114.

Valis, Noël. “Hemingway’s War.” *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. Ed.

Noël Valis. New York: MLA, 2007. 258-66.

Vernon, Kathleen M. “Iconography of the Nationalist Cause.” *Teaching Representations of the*

Spanish Civil War. Ed. Noël Valis. New York: MLA, 2007. 289-304.