



EL FRENTE FEMENINO: REPRESENTACIONES Y VOCES DE LA MUJER EN EL ROMANCERO POPULAR DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Diane M. Wright

Grand Valley State University

wrightd@gvsu.edu

El primer número de *El Mono Azul* hizo una llamada a armas literarias pidiendo “a todos los poetas antifascistas de España, anónimos y conocidos, que nos envíen inmediatamente su colaboración” (ctd. en Ramos-Gascón, 1978: 16). El resultado fue la publicación de romances escritos tanto por poetas reconocidos como por voces populares de la resistencia republicana.¹ Gracias a la publicación de *El Romancero del ejército popular* de Antonio Ramos-Gascón, tenemos reunida una confluencia de perspectivas sobre la experiencia femenina de la guerra. Igual a los romances populares en los que se encuentran las leyendas medievales de doncellas guerreras, quienes, vestidas de hombre, se lanzaron al combate, el romancero de la Guerra Civil Española celebra las acciones de heroínas de carne y hueso. Además de la inclusión de mujeres combatientes, hay romances escritos por mujeres casi anónimas, que nos comunican de forma directa los espacios en los cuales la mujer experimenta la guerra. Se abrió un espacio para que las mujeres expresaran su experiencia particular de la guerra, una experiencia que comprendió la noción de ‘frente de guerra’ no solo como espacio geográfico sino también como un espacio más móvil, variable y psicológico entre otros. Es más, como producción cultural, el género romancístico opera como lugar de encuentro de lo oral y lo escrito, lo popular y lo literario, al rescatar del olvido el papel vital de la mujer en todos los frentes de la guerra.

La creación y difusión de la poesía popular durante la guerra civil fue “uno de los fenómenos socioculturales de mayor singularidad de la historia de España y Europa” (Ramos Gascón, 1977: 55). Con respecto a su difusión, fueron difundidos en las trincheras y en la retaguardia, por medio de la prensa, la radio, y publicados en las

¹ Víctor Fuentes, en su estudio panorámico del romancero y la mujer, reconoce que “nuestros poetas eligieron el romance para confundir su voz con la del pueblo en armas, que también cantaba en romance” (1986: 16).



numerosas revistas de guerra (Ramón-Gascón, 1978: 33).² Como el romancero tradicional, además del uso del verso octosilábico y su carácter épico-narrativo, de nuevo nos presenta ante una diversidad de voces que dialogan entre sí -madres con hijos, hijos con madres, milicianos con sus compañeros, muertos y vivos, y hasta con el enemigo a quien se denuncia de traidores y asesinos- en un momento determinado de la historia española. Se incluye un propósito noticiero, tal como pasó en el caso de otras guerras en la Península.³ También, comparten un léxico común que demuestra la transmisión oral y la influencia mutua en el proceso creativo que concuerda con los propósitos de los autores de comunicar toda la experiencia bélica, de lo particular a lo colectivo, para promover la causa republicana. Los hombres y las mujeres emplean imágenes parecidas para describir, por ejemplo, los aviones que dejaron caer las bombas como “pájaros negros”, “alas negras”, o “cuervos”. La imagen de ‘la rosa’ es frecuente. Se canta a Rosario la Dinamitera: “era tu mano una rosa / enfurecida” (86) y a Encarnación Jiménez: “Lavandera / cuyas manos fueron rosas / que llenaron de perfume / las ensangrentadas ropas” (86).⁴ En el “Romance del fusilado” se recita: “Su fusil entre sus manos / era una rosa de fuego” (92). Hay homenajes a Madrid, como “corazón” de la patria y otros dedicados a las ciudades caídas ante las fuerzas de Franco.⁵ En otros romances las voces de mujeres y hombres se unen al pedir la unidad de los partidos políticos que combatieron en el frente ideológico a lo largo del conflicto. Ambos expresan su determinación de salvar a su país del fascismo y, según la orientación política, cantan igualmente de la lucha por una sociedad nueva, libre de la opresión económica clasista.⁶

Los ‘frentes’ de guerra

Si la historia oficial de la guerra, o sea, *war story*, es la experiencia del hombre en la trinchera como única autoridad para contarla y la de la mujer como víctima o mediadora, los romances nos demuestran que la idea de ‘frente de guerra’ no es un espacio completamente masculino. Tabea Alexa Linhard comenta que debemos

² Según Nigel Dennis, “se calcula que, durante los 32 meses de la guerra, se publicaron unos 8.500 poemas, de unos 2.000 autores identificados, en unos 1.350 órganos de prensa (desde las revistas de los intelectuales, como *El Mono Azul* y *Hora de España*, hasta los boletines de agrupaciones de barrio y los portavoces de columnas, brigadas o batallones)” (1991: 576).

³ Eduardo Mayone Dias comenta, “Subsistía, sin embargo, la tradición del romance heroico, con manifestaciones recientes como los romances de las guerras carlistas o inclusive los romances sociales surgidos a raíz de la insurrección de Asturias del 1934 (1968: 433).

⁴ Todas las citas son de la edición de Ramos-Gascón.

⁵ Véase el estudio de Mayone Dias para un resumen de las categorías, los temas y los recursos estilísticos del Romancero.

⁶ Véase Mary Nash para una discusión de la subordinación de los objetivos feministas a las exigencias de la guerra que concuerda con la falta de un enfoque feminista en los romances (1996: 76).



cuestionar “oposiciones binarias como la de la experiencia combativa y la civil para desenmascarar la heterogeneidad de la participación femenina y para demostrar que la experiencia ‘legítima’, [o sea, masculina], de la guerra [...] representa una perspectiva limitada y patriarcal” (trad. mía, 2005: 4). Con la movilización de toda la población española bajo el estado de guerra, se desarrolló una estructura de conciencia belicosa parecida a la que Lynne Hanley nota en los escritos de Doris Lessing, que “define[n] el enfoque de la belicosidad no como un lugar, un campo de batalla, sino un hábito de la mente, una estructura de sentimiento, una predisposición cultural” (trad. mía, 1991: 7). Aunque ella se refiere a la cultura patriarcal anglosajona, se nota en los romances el despertar de dicha conciencia de belicosidad entre la población, la que sirve para abrir la noción de ‘frente’ a la experiencia femenina de la guerra.

Las heroínas del frente

Unas mujeres, al estallar la rebelión, acudieron al frente donde compartieron con sus compañeros masculinos la experiencia directa del combate. A pesar de que solo duró unos meses su combate directo, hasta que las milicianas fueron obligadas a retirarse del frente, reforzado por la consigna, ‘Los hombres al frente y las mujeres a la retaguardia’, unas salieron heroínas por su valor y determinación (Nash, 1996: 54).⁷ Tal como los carteles con sus imágenes de milicianas jóvenes y bellas, que sirvieron el propósito propagandístico de animar no a la mujer, sino al hombre a luchar, la idealización de la miliciana heroína cumplió no solo este objetivo sino que también sirvió de ejemplo de valor para unir a todas las mujeres a sacrificarse por la causa republicana.⁸ A diferencia de la actitud negativa que experimentaron las milicianas a partir de 1937 (Nash, 1996: 108-110), el romancero las presenta positivamente en solidaridad con sus camaradas masculinos. Pilar García, al anunciar una victoria en el frente, en su “Poesía de las trincheras” se presenta como cualquier soldado del frente. Con función noticiera ella anuncia, “El día siete de julio, / en la trinchera ‘La Muerte’, / hemos cogido dos moros” y luego, canta de la victoria: “Camaradas, os decimos, / la operación de los tanques / en la ofensiva de Usera / hemos salido triunfantes” (274).

⁷ Según Monica Moreno Seco “La consigna de «los hombres al frente y las mujeres a la retaguardia», que no fue cuestionada por ninguna organización de mujeres, se intentó justificar aludiendo a las características femeninas, vinculadas al cuidado y la vida, frente a la virilidad masculina” (2005: 171).

⁸ Mensaje parecido es el de la escritora, embajadora cultural y miliciana María Teresa León, quien escribió en noviembre de ‘36, “La guerra moderna, el armamento moderno, no ha impedido a la mujer española asomarse a las milicias y tener su puesto de combate” (2007: 80).



En voz optimista termina, “Con esto nos despedimos, / no os quiero cansar más, / gritemos: ¡Viva el Gobierno / y todo el Frente Popular!” (274).

De cierto modo, es la historia de su muerte que rescata del olvido a unas de las mujeres activas en el conflicto convirtiéndolas en símbolos de heroísmo (Linhard, 2005: 118). Muertas, ya no tienen una voz para contar su historia. La voz poética se dirige a estas heroínas muertas, estableciendo un diálogo con ellas. Una de las más conocidas figuras es Lina Odena, combatiente catalana que al caer en manos de las tropas africanas se suicidó antes de ser capturada. Se la caracteriza como combatiente leal y heroica: “una mujer de coraje, / que supo morir con honra, / antes que vivir cobarde” (82) que habló con: “palabras guerreras” (81) junto con imágenes femeninas (Victor Fuentes, 1986: 18). Ella es: “flor de mayo” (80), “dulce y buena” (82) y al morir, “¡Ya tienen una flor nueva / los jardines de la Alhambra!” (80). Unos romances narran sus últimos pasos hacia la muerte con un tono fatal, “Va camino de la muerte, [...] El auto que le llevaba / sigue camino adelante [...] ya nadie puede salvarte! (81). Otros expresan la vulnerabilidad de la miliciana amenazada por la violación, “Ella misma se mató, / no consintió que salvajes, / mancharan su honor en vida” (82). Luego, la voz poética declara que cada mujer es capaz de ser otra Lina Odena, “Así son nuestras mujeres, / las de España forjante, / todas como Lina Odena, / defienden las libertades” (82).

Francisca Solana es otra miliciana que llegó a ocupar un lugar en la memoria colectiva por la “historia de su muerte”. Llamada ‘capitana’ y hecha prisionera en el frente de la Sierra Madre, fue una de las primeras milicianas que murió en la guerra (Ramos Gascón, 1978: 300-301). Los dos romances dedicados a ella siguen sus pasos hacia la muerte combinando, como el caso de Lina, atributos de guerrera: “con traje de miliciana” o “fusil al hombro” (68) con los tradicionales: “rosa encendida de mayo” que lleva: “amapolas de Castilla / colgadas de su peinado” (68). La última imagen es de ella ya mitificada, convertida en símbolo: “Está en la cumbre más alta, vestida de miliciano; / lleva en sus manos triunfales / claveles ensangrentados, / bandera roja invencible / la de su sangre en lo alto” (69). Otra miliciana, Inés López, comandante de la Milicia Aragonesa, murió en Valencia de sus heridas recibidas en el frente de Guadalajara.⁹ El romance expresa la reacción emocional ante su muerte de uno de sus camaradas, Vicente Viñales. Al dirigirse a ella, proclama, “tu desdén para

⁹ O sea, la 72 Brigada Mixta. Ella iba a recibir el grado de teniente (Ramos Gascón, 302).



la vida / y tu amor a las ideas” y con la repetición de, “Comandante del ejemplo, / ¡qué gran comandante eres!” demuestra el gran respeto por ella (85).¹⁰

El frente movible

Si les falta su propia voz a las mujeres caídas en el frente del combate, el romancero incluye las voces de otras que representan los frentes que muestran la idea de “una estructura de consciencia bélica”. Los bombardeos de Madrid y otras ciudades crearon un frente movible borrando la línea que separó a los militares de la población civil.¹¹ En “Madrileñas, ¡a las armas!”, Nicolasa Giménez anima a las mujeres llamándolas “nietas de Malasaña” mientras se nota una consciencia bélica por parte de ella al evocar toda una tradición de mujeres guerreras, en especial las de la Guerra de la Independencia: “Agustina de Aragón, / bravas hembras de Numancia, / de Cádiz y de Gerona, / heroicas hijas de España” (107). Les pide a las muertas abandonar sus tumbas y “Transmitidnos vuestro temple / y el valor de vuestras almas, /que, aun muertos ya, como el Cid, / también ganaréis batallas” (107). De esta forma, se invita a las madrileñas a hacer un papel en la historia no menos glorioso que el del Cid.

En otro romance se destaca la noción del frente como variable. En “Un hogar grande y pequeño” Encarnación Domínguez confunde los espacios de la trinchera y el hogar: “¡Qué grande y qué pequeño es tu hogar en el frente!... / Pequeño, porque apenas moverte... / Grande porque tu grande corazón lo defiende” (231). Ella crea un espacio psicológico en que residen los dos frentes, invirtiendo los tradicionales masculinos y femeninos.

El frente de la maternidad

Como los romances de heroínas como Lina Odena, surgen los de la madre que sacrifica su propia maternidad por la guerra. Este hecho refleja lo que Mary Nash llama, “la maternidad combativa” (“combative motherhood”) en la que la madre debe de sacrificar a sus hijos por la patria, notando que “el discurso de la maternidad fue

¹⁰ Aida LaFuente es otra heroína cuya muerte se canta en los romances (71-72). Igual caso es el de Encarnación Jiménez, una simple lavadora ejecutada: “porque lavaron tus manos [...] las ropas de los heridos” (87) que le garantizó un lugar en la memoria y en la historia.

¹¹ Se abre el frente a toda intervención femenina, “Si el miliciano, por disciplina de tirador, tiene que parapetarse en los accidentes del terreno, ella está de pie, a pie firme bajo el vuelo de los aviones, resistiendo sola con su ira y su fe la metralla del enemigo” (80) comenta María Teresa León en su ensayo de prensa “La doncella guerrera” que evoca este romance viejo con el propósito de animar a las mujeres en la defensa de Madrid durante la primera mitad de noviembre de ‘36.



central durante la guerra” (Nash, 1996: 58, trad. mía).¹² Es más, “La guerra transforma la condición de madre de un papel social en uno político (trad. mía, Cooke y Woolcott, 1993: xii). Pero a pesar del *topos* de la madre sacrificadora, no se puede descartar el dolor que se expresa ante la muerte de sus hijos. Enmarcada dentro del discurso del sacrificio y patriotismo aparece la voz angustiada de la madre que dialoga con su hijo.¹³ En “A mi hijo caído en el frente” (169), firmado simplemente “La madre de Salvador Zurro Giralda”, la voz materna evoca la memoria del pasado: “Naciste hijo, querido, / naciste de mis entrañas”; para luego contar el sitio de su muerte: “Y volviste para el frente, / a Robledo de Chavela, / y allí dejaste tu vida / clavada en una trinchera”. Su lucha toma lugar en el frente emocional de la ausencia y el frente psicológico al proyectarse sobre el espacio de su muerte. Más tarde, se nota su militarización en los versos en los cuales ella se ofrece luchar: “y si ellos [los soldados] se agotasen / tu MADRE empuñará el arma, / y dará antes su vida, / como tú la enseñaras”. Al final, se compara con Agustina de Aragón, que “también defendió su PATRIA”. Otro romance, “A la memoria de mi hijo, Muerto gloriosamente en el sector del Tajo” (172), le ofrece una voz para que su hijo no caiga en el olvido. A. Rabago describe detalladamente a su hijo: “Miliciano casi niño, / dieciséis años tenía, / Andrés Moya se llamaba, / en Cantabria nació un día”; su muerte: “era el 30 de septiembre: / no lo olvidaré en la vida”; la causa: “al hacer la retirada / un obús de artillería [...] segó sin piedad su vida”; y el lugar: “y allá en orillas del Tajo / su noble sangre vertía”. Al describir el sitio concreto de su muerte, se crea un *lieu de mémoire* o ‘lugar de memoria’ que ella puede habitar (172). En “Lamento de madre” (169-170), Josefina Morales experimenta el frente emocional de la incertidumbre al preguntar, “¿Dónde estás, hijo del alma? [...] ¿Es que acaso herido o muerto / quedaste en tierra enemiga?” (169). Luego, expresa solidaridad con otras madres: “¡Cuántas madres compañeras / así sollozan conmigo!”. Refleja la noción de Nash, de forjar una “identidad colectiva” con la que la mujer se puede identificar (1996: 56) sin descartar la idea de que su propia experiencia no es menos legítima que la historia oficial.¹⁴

El “Romance de la madre que supo llorar” (181-182) de Alcazar Fernández presenta el dilema de la madre mediante la imagen de la ‘puerta’ que representa la línea divisoria entre la esfera doméstica y la belicosa, la social y la particular. Al salir

¹² También, según Kristine Byron con respeto a *La Pasionaria* y el discurso de la maternidad, “Cuando las líneas entre el frente y la retaguardia cambian continuamente, poniéndose a veces indistinguibles, todos están en el frente” (trad. mía, 2004: 151).

¹³ Aunque dominan los romances entre madres e hijos, destaca uno de una hija, Paulina, que se dirige a su madre. Paulina le describe con mucho detalle el entierro de dos compañeros caídos (268).

¹⁴ Véase Cooke para una discusión del papel de la madre en las guerras modernas (1996: 6 y 36-37).



de la puerta para despedirse de su hijo, ella lo contempla: “Allí lo miró / que cuando estaba en sus brazos”. Lo anima: “Vas a luchar por el pueblo, / ¡A ver cómo luchas, hijo!”. Al seguir sus pasos hasta que no lo ve, se mantiene estoica y sin lágrimas mientras sus comadres como coro griego murmuran, “¡Tiene el corazón podrida!” (181). Pero día tras día ella espera sentada en la puerta, los ojos puestos en el camino hasta que un día recibe la noticia de la muerte de su hijo. Ella lucha por contenerse: “Sólo el semblante tomó palidez de cirio [...] Se apretaron / tanto los puños, que un hilo / de sangre llegó hasta el suelo, / formando un barro rojizo”. De nuevo las comadres critican la ausencia de emoción, “¡Tiene el corazón podrida!” Pero ella, al entrar en la casa, se pone de luto y rompe el crucifijo, “y, con ademán tranquilo, / cerró, por siempre, la puerta / que se abría ante el camino” (182). Y ya se permite llorar: “Sola con su soledad, la madre lloró”. Las vecinas murmuran, “¡Ya llora! ¡Ya ha florecido / el corazón de la madre!” Pero ella responde, “-Yo no lloro al hijo muerto [...] Lloro y lloro mi impotencia... / Lloro y lloro mi destino, / porque, para dar al pueblo, / ya no me quedan más hijos” (182). Le ha dado todo y ya no hay nada que le quede ofrecer. De forma conmovedora, se expresa no solo el sacrificio de la madre sino su movimiento entre los frentes emocionales y bélicos simbolizados por el espacio liminal de la puerta.

Conclusión

En el romancero hay eco de una conciencia por parte de la mujer, de su papel activo en la Historia. Como dice María Teresa León, “De pie en la trinchera donde los hombres luchan, ella, defensora de Madrid, tiene que terminar de escribir una página de nuestra Historia de España” (2007: 81). Si no comunican un mensaje que continúa los logros feministas de la Segunda República, las mujeres del romancero se dan cuenta de que son actores en la historia. Borraron la frontera tradicional que separa el frente de la guerra entre el campo de batalla y el hogar para demostrarnos la plena participación de la mujer. León ha reconocido que la mujer luchaba en todos los frentes de la guerra, “Ha habido varoniles doncellas guerreras, contenidas y valientes enfermeras en los hospitales, serenas y sencillas madres que aguardan” (2007: 80). En fin, para muchas mujeres, las ‘armas literarias’ les abrieron un espacio para insertar su propia voz en la historia de la guerra. Los romances, a pesar del mensaje político o propagandístico que enmarca la voz femenina, nos muestran que cada mujer es protagonista de su propia historia, no importa en qué frente lleva a cabo su lucha.



Bibliografía

- BYRON, Kristine (2004). "Writing the Female Revolutionary Self: Dolores Ibárruri and the Spanish Civil War". *Journal of Modern Literature* 281: 138-165.
- COOKE, Miriam (1996). *Women and the War Story*. Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.
- COOKE, Miriam y Angela WOOLACOTT (1993). "Introduction". *Gendering War Talk*. Princeton, Princeton University Press. ix-xiii.
- DENNIS, Nigel (1991). "Creación y compromiso en la poesía de la guerra civil española". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 15/3: 575-587.
- FUENTES, Víctor (1986). "La mujer, autora y protagonista, en el Romancero de la guerra civil". *Letras Femeninas* 12.1/2: 16-23.
- HANLEY, Lynne (1991). *Writing War: Fiction, Gender, and Memory*. Amherst, The University of Massachusetts Press.
- LINHARD, Tabea Alexa. *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War*. Columbia y Londres, University of Missouri Press.
- LEÓN, María Teresa (2007). "La doncella guerrera". *Crónica general de la Guerra Civil*. María Teresa León (recopiladora), Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, Editorial Renacimiento: 79-81.
- MAYONE DIAS, Eduardo (1968). "Los Romances de la Guerra Civil de España: ¿Literatura comprometida?" *Hispania* 51/3: 433-439.
- MORENO SECO, Monica (2005). "Republicanas y República en la guerra civil: encuentros y desencuentros". *Ayer* 60: 165-195.
- NASH, Mary (1996). *Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War*. Denver, Colorado, Arden Press.
- RAMOS-GASCÓN, Antonio, ed. (1978). *Romancero del ejército popular*. Madrid, Editorial Nuestra Cultura.
- RAMOS-GASCÓN, Antonio (1977). "'Romancismo' y romancero durante la guerra civil española". *Ideologies and Literature* 1/3: 53-59.

Datos de la autora:

Diane M. Wright es catedrática en Grand Valley State University en Allendale, Michigan. Da cursos sobre la literatura y cultura de la Edad Media y del Siglo de Oro incluso cursos sobre Cervantes y la novela picaresca. Su investigación principal se



centra en la obra de Alfonso X el Sabio y la ficción sentimental. Sus publicaciones incluyen estudios sobre los temas de la interacción entre los modos de lo oral y lo escrito, los usos de la retórica, el discurso histórico, y la construcción de la voz femenina en textos literarios. Su proyecto actual es una monografía con el título tentativo de *Performing the Past: Contexts of Transmission and Reception in the Cantigas de Santa Maria*. Ha comenzado una nueva línea de investigación que examina las representaciones de la mujer guerrera en la Península ibérica.