

Espacialidad, género y nación. La elegía gay y la función social del discurso funerario en la poesía de guerra de Emilio Prados

Enrique Álvarez¹

Recibido: 24 de noviembre de 2021 / Aceptado: 14 de marzo de 2022

Resumen. Este trabajo describe un proceso de producción y transformación del espacio bélico y de la nación como formaciones ideológicas asociadas a la masculinidad heteronormativa. El foco principal del argumento es el análisis de la función social del discurso funerario en verso en dos romances de la Guerra Civil de España, originalmente publicados por Emilio Prados en 1937 en el furor de la batalla. Por un lado, el lamento por los camaradas muertos proporciona a Prados la oportunidad de expresar en el poema el lazo afectivo entre hombres. Por otro lado, Prados introduce en su escritura un subtexto macabro anti-elegíaco asociado al golpe de estado de 1936 y a la resistencia antifascista que por contraposición a la destrucción y la muerte se incorpora a la representación del cuerpo masculino en el poema. En ambos casos, incluye en estos textos un discurso funerario cuyo objetivo trasciende la función pública del duelo y se instala en la expresión de la experiencia homoerótica. Una discusión del marco teórico sirve como introducción al argumento general del artículo. Esta sección introduce el concepto de «espacio social» de Henri Lefebvre, la dialéctica socio-espacial de Edward Soja, y la imbricación simbólica del paisaje en el proceso de formación social según explica Denis Cosgrove. Esta introducción viene seguida de unos apuntes con algunos de los aspectos formales del discurso anti/elegíaco sobre los que se asienta el análisis de los textos de Prados.

Palabras clave: espacio; masculinidad; Emilio Prados; poesía española; homoerotismo.

[en] Spatiality, Gender and Nation. The Gay Elegy and the Social Function of Funeral Discourse in War Poetry by Emilio Prados.

Abstract. This article describes a process of production and transformation of the space of war and the nation as ideological formations associated with heteronormative masculinity. The argument focuses on the analysis of the social function of funerary discourse in verse as it appears in two poems written and originally published by Emilio Prados in 1937 in the midst of the armed struggle against fascism during the Spanish Civil War. On the one hand, the lament for the comrades who died fighting on the front lines provides Prados with the opportunity to express in the poem the affective link between men and a veiled inscription of same-sex desire. On the other hand, Prados introduces in his writing an anti-elegiac, macabre subtext associated to the fascist coup of July 1936, and to the anti-fascist resistance that confronted so much death and destruction incorporated to the representation of the masculine body in the poem. In both cases, this poet adds an objective to funerary discourse that transcends the public function of mourning and sets itself in homoerotic experiences. A discussion of the theoretical framework introduces the general argument of the article. This introduction addresses Henri Lefebvre's notion of "social space", Edward Soja's discussion of the socio-spatial dialectic, and Denis Cosgrove's explanation of the link between social formation and symbolic landscape. Some notes on the formal aspects of the anti-elegiac discourse ground the textual analysis that follows.

Key Words: space; masculinity; Emilio Prados; Spanish poetry; homoeroticism

Sumario: 1. A modo de introducción. La espacialidad del texto literario en tres marcos teóricos, una hipótesis y dos ejemplos. 2. Apuntes acerca de la forma y función del discurso funerario en verso. 3. Los *Romances de la Guerra Civil* (Madrid 1936) de Emilio Prados. 4. La función histórico-social de los romances de la Guerra Civil de España. 5. Conclusión. 6. Financiación. 7. Obras citadas.

Cómo citar: Álvarez, E. (2022). Espacialidad, género y nación. La elegía gay y la función social del discurso funerario en la poesía de guerra de Emilio Prados, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 2(1), pp. 5-15.

1. A modo de introducción. La espacialidad del texto literario en tres marcos teóricos, una hipótesis y dos ejemplos

La espacialidad como instrumento crítico de análisis aparece como resultado del «giro espacial» o reafirmación crítica del espacio que desde los últimos años del siglo pasado se produce en la sociología posmoderna y en estu-

¹ Department of Modern Languages and Linguistics, Florida State University (USA).
E-mail: evalvarez@fsu.edu <https://orcid.org/> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5192-732X>

dios literarios y culturales. Si la modernidad privilegiaba el énfasis en las grandes narrativas del desarrollo y del progreso histórico-social, el pensamiento posmoderno está caracterizado por un gran giro espacial que desestabiliza cualquier tipo de límite estético o ideológico impuesto sobre el conocimiento (Jameson, 1991: 154). Como indica Robert T. Tally Jr. en la introducción a su monográfico sobre las posibilidades críticas del término:

especially after the Second World War, space began to reassert itself in critical theory, rivalling if not overtaking time in the significance it was accorded by critics and theorists, who were then more likely to address spatiotemporality or allow space to have a more equal footing with time in their analyses. The ‘spatial turn,’ as it has been called, was aided by a new aesthetic sensibility that came to be understood as postmodernism. (Tally, 2013: 3)

En la raíz de este giro se encuentra *The Production of Space*, el monumental estudio que Henri Lefebvre publicó originalmente en 1974 (Tally, 2013: 116). Lefebvre argumenta en este ensayo que las relaciones sociales ocurren necesariamente en un espacio, se inscriben en el mismo y en el proceso lo producen (Lefebvre, 2000: 129). El mismo autor afirma luego que el lenguaje se localiza necesariamente en el espacio y que cualquier análisis de tipo espacial necesitará distinguir procesos discursivos en el espacio, acerca del espacio y los que de alguna manera determinan un espacio propio (Lefebvre, 2000: 132). Esta distinción coincide con la triada que compone su noción del espacio social: la práctica espacial (el uso consciente o inconsciente que diversos grupos sociales hacen de la materialidad física del espacio), la representación del espacio (el espacio que se produce a través de un sistema determinado de signos, códigos y relaciones frontales de poder) y el espacio de representación (la asociación del espacio a cuestiones marginales de identidad individual o colectiva) (Lefebvre, 2000: 33).

Según Lefebvre, el cuerpo humano constituye la primera escala del espacio social y, como tal escala, puede ser estudiado como un sitio de resistencia y conflicto ideológico. De acuerdo con su argumento, el espacio se produce y se transforma a través de la experiencia social, y constituye un tipo de textura cuyo significado recoge no un lector neutro, sino «someone who lives and acts in the space under consideration, a “subject” with a body – or sometimes a collective subject» (Lefebvre, 2000: 132). De hecho, añade más tarde en el desarrollo de su trabajo que «it is by means of the body that space is perceived, lived – and produced» (Lefebvre, 2000: 162).

El concepto de espacio social tal y como ha sido teorizado por Lefebvre ha tenido una influencia decisiva en la sociología posmoderna de finales del siglo XX. Edward Soja, por ejemplo, lo aplica con suma eficacia en su muy influyente *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989). Según Soja, el estudio detallado de los mecanismos de producción del espacio constituye «a postmodern politics of resistance and demystification, one that can pull away the deceptive ideological veils that are today reifying and obscuring, in new and different ways, the restructured instrumentalities of class exploitation, gender, and racial domination» (Soja, 1989: 5). No obstante, Soja desarrolla su propia dialéctica socio-espacial según la cual las relaciones entre la sociedad y el espacio son inter-reactivas e interdependientes (Soja, 1989: 81). En este sentido, la producción de espacios físicos y cognitivos se realiza por medio de una dinámica de incorporación/transformación de la experiencia social del espacio: «not only are the spaces of nature and cognition incorporated into the social production of spatiality, they are significantly transformed in the process» (Soja, 1989: 120). Este crítico concluye que «[t]he production of spatiality in conjunction with the making of history can thus be described as both the medium and the outcome, the presupposition and embodiment, of social action and relationship, of society itself» (Soja, 1989: 127).

Finalmente, la noción de paisaje, tal y como se estudia en la geografía cultural, proporciona otro de los instrumentos que han contribuido en los últimos años de forma decisiva al análisis de la representación del espacio en la literatura y los estudios culturales. La geografía cultural entiende el paisaje desde dos perspectivas, la morfológica y la simbólica. La morfológica distingue entre paisajes naturales y culturales, respectivamente como medio y resultado de la actividad humana. Según Carl Sauer, miembro de una distinguida escuela de geógrafos que floreció en la Universidad de Berkeley en la primera mitad del siglo XX, «the cultural landscape is fashioned from a natural landscape by a culture group ... culture is the agent, the natural area is the medium, the cultural landscape is the result» (Mitchell, 2005: 27). Por otro lado, Denis Cosgrove, en su muy citado *Social Formation and Symbolic Landscape*, argumenta que el paisaje «is an ideological concept» y que, como tal, «it represents a way in which certain classes of people have signified themselves and their work through their imagined relationships with nature, and through which they have underlined and communicated their own social role and that of others with respect to external nature» (Cosgrove, 1989: 15). Según Cosgrove, bajo el método morfológico el paisaje se convierte en un elemento estático, en un objeto determinado a través de sus componentes formales en la apreciación científica (Cosgrove, 1989: 16). Sin embargo, desde sus más tempranas conceptualizaciones, el paisaje no es solamente un área o porción del espacio expuesto a la visión del observador que en teoría lo represente. Para este crítico, «it is to be composed for its aesthetic content and it might excite a psychological response... [Landscapes] engage a subjective response in those who observed or experienced them ... therefore [they are] invested from outside with human meaning» (Cosgrove, 1989: 17). Bajo el componente formal de un paisaje se encuentran significados más profundos que son histórica y culturalmente específicos a la experiencia individual y colectiva del espacio. Estos significados no tienen necesariamente una categoría empírica directa, sino que constituyen «[a] symbolic and cultural meaning inves-

ted in these forms by those who have produced and sustained them, and that communicated to those who come into contact to them» (Cosgrove, 1989: 18). Cosgrove habla por tanto de un aspecto afectivo del paisaje, un componente simbólico y cultural relevante tanto para el grupo social que lo sustenta como para quienes decidan incorporarlo o rechazarlo de acuerdo con la experiencia propia: «The landscape drawn, painted or photograph, placed on a wall or reproduced in a book, is addressed to an individual viewer who responds in a personal way, and that can elect to remain before the scene or to turn away» (Cosgrove, 1989: 18).

Teniendo en cuenta estos argumentos, la premisa de la que parto es la siguiente: si el espacio no es una realidad dada, medible y fija, sino que se produce y, más importante, se transforma, a través de la experiencia social; si el espacio es el medio de expresión a la vez que el resultado de las relaciones sociales, la dimensión formal de un texto, lo que el formalista norteamericano Joseph Frank (1945) identificó como la forma espacial de la literatura moderna, se puede estudiar desde la misma perspectiva. Este acercamiento ha sido decisivo en el cuestionamiento de la borradura de significados incómodos para la crítica literaria en el ámbito peninsular hispano del último cuarto del siglo XX. Por ejemplo, las lecturas universalistas asociadas a la representación del espacio en la poesía homosexual masculina del siglo XX, muchas veces cargadas de razón y otras tantas determinadas por un sesgo ideológico difícil de obviar, han tendido a borrar del campo semántico del poema lo que sin duda se encuentra en la genealogía afectiva de esta escritura; esto es, la reticencia ante la manifestación explícita de la disidencia sexual en el texto, una estrategia de representación que necesariamente ocupa un espacio interseccional, determinado por condiciones internas y externas a la percepción del mundo que encapsula la experiencia social y emocional de poetas LGBTQ+ y de su público lector.

Por ejemplo, cuando Federico García Lorca expresa de forma contundente que quiere decir su verdad «de hombre de sangre» para matar «la burla y la sugestión del vocablo» en el famoso «Poema doble del lago Eden» (García Lorca, 1996: 538), no solo reproduce, como se ha convenientemente argumentado, una convención literaria de la poesía bucólica renacentista: *Et in Arcadia Ego*.² Lorca transforma la convención literaria en un instrumento de rechazo al insulto y a la vergüenza gay, a su vez convirtiendo el lamento del poeta en el *locus amoenus* en un acto de habla muy particular, en un discurso de poder y de resistencia frente la homofobia imperante en el espacio social español de los años treinta (Álvarez, 2010).

Asimismo, el famoso poema «*Barcelona ja no es bona* o mi paseo solitario en primavera» de Jaime Gil de Biedma proporciona otro ejemplo muy significativo del uso y transformación del espacio público desde la imaginación gay durante los oscuros años de la dictadura franquista. El poema de Jaime Gil se ha leído como una crisis en la definición de clase del hablante (Rovira, 1986: 153). La voz poética, en efecto, evoca con nostalgia en este texto «una edad feliz/ y de dinero fácil», una mitología burguesa en decadencia asociada «con el capitalismo de empresa familiar» (Gil de Biedma, 1975: 78). Pero el enunciado del poema se localiza en el Parque de Montjuïc de Barcelona, en donde el paseo del hablante adquiere una retórica esta vez determinada por otra mirada, la de «los murcianos» que personifican en la dimensión formal del texto el desplazamiento migratorio interno característico de la España franquista. Estos muchachos observan la presencia del hablante en los fosos del Castillo de Montjuïc; el hablante les devuelve la mirada y se inicia de esta forma y en este lugar el intercambio del flujo libidinal entre las partes. Los fosos del Castillo de Montjuïc, donde a través de la historia del edificio ocurrieron torturas y fusilamientos sumarios, se transforman en el poema en un sitio de «cruising» homosexual, colapsando los espacios de la muerte y del placer en un solo lugar. La conjunción de estos espacios en este lugar en concreto determina el significante de un nexo ambiguo entre urgencia política y urgencia sexual tanto en la subjetividad poética como en la crítica social que proporciona este texto en el contexto de su publicación durante la España franquista (Álvarez, 2005; Mérida Jiménez, 2019).

En estos ejemplos de García Lorca y Gil de Biedma, la práctica espacial (el uso del espacio en el andamiaje estético del poema), la representación del espacio (la transformación verbal del espacio físico; el paisaje) y el espacio de representación (el discurso de resistencia gay) convergen inexcusablemente en la forma espacial del texto.

2. Apuntes acerca de la forma y función del discurso funerario en verso

En *La elegía funeral en la poesía española* (1969), Eduardo Camacho Guizado recurre a la definición del Diccionario de la Academia y establece el alcance de su investigación a un «campo elegíaco» que determina la elegía como una «composición poética del género lírico en el que se lamenta la muerte de una persona» (Camacho Guizado, 1969: 11). En efecto, a través de la historia literaria, el discurso funerario en verso, principalmente enraizado en el estilo y el subjetivismo característico de la elegía, constituye un tipo muy particular de lenguaje, una particularidad que prescribe su dimensión formal.³ De acuerdo con David Kennedy, autor de un

² Ver el trabajo de Andrew Anderson (1996).

³ Una discusión exhaustiva acerca de la complejidad formal de la elegía y de su función literaria excede el objetivo y los límites materiales de este trabajo. Las personas interesadas pueden consultar los estudios de Eduardo Camacho Guizado (1969) y Salvatore Poeta (2013) en el contexto de la literatura española; las posibilidades críticas del término en el trabajo de David Kennedy (2007); o una edición de gran alcance dedicada al género realizada por Karen Weisman (2010) para Oxford University Press.

manual crítico muy útil dedicado al tema, «elegy is ... a distinctive idiom, mode of enquiry or species of self-description as a distinctive form» (2007: 2). Kennedy apunala este argumento con una cita del poeta romántico Samuel Taylor Coleridge, quien asegura: «elegy is as form of poetry natural to the reflective mind. It may treat of any subject, but it must treat of no subject for *itself*; but always and exclusively with reference to the poet» (Kennedy, 2007: 4). Salvatore Poeta, autor de una antología comentada acerca de la función de la elegía en la historia literaria española, hace uso del mismo argumento e indica que Coleridge «ha expresado mejor que nadie y con mayor concisión la capacidad asimilativa del género elegíaco» (Poeta, 2013: 22). Por «capacidad asimilativa» este crítico entiende que el subjetivismo identificado en la declaración del poeta inglés tiene «el propósito de insistir en el “hibridismo” formal frente a la “fluidez” funcional del género elegíaco; su capacidad de tejerse y destejerse con extraordinaria flexibilidad dentro y fuera de los demás géneros canónicos tanto literarios como extraliterarios» (Poeta, 2013: 22). Por su parte, Camacho Guizado, también apunta a la fluidez formal del género cuando indica que «las maldiciones a la muerte, imprecaciones, etcétera, son un modo de consolación indirecta, si se quiere, un modo de “descargar” la pena y el dolor» (Camacho Guizado, 1969: 16). Para Poeta, «una postura expresamente protestativa, paródica o subversiva ... se asociará en nuestros tiempos más recientes con la denominada “anti-elegía”, “contra-elegía” o “elegía fracasada”» (Poeta, 2013: 25). Teniendo en cuenta estas consideraciones en torno a los elementos constitutivos del discurso funerario, podríamos distinguir, por un lado, la elaboración de la forma espacial del texto elegíaco; y, por el otro, la consideración de este espacio textual como un lugar híbrido determinado fundamental, pero no exclusivamente por el lamento del yo ante la pérdida que ocasiona la muerte (elegía) o el consuelo que asimismo proporciona la actuación en el texto de la protesta e imprecación emocional contra la muerte (anti-elegía).

Kennedy argumenta que la elegía, caracterizada en el siglo XIX por el rechazo del consuelo en favor del duelo melancólico, incluye a principios del siglo XX el recurso a lo fantástico, entendido este como la manifestación de algo que realmente no puede pasar o no pudo haber pasado (Kennedy, 2007: 64). La presencia del irracionalismo en la elegía moderna ha sido identificada en el discurso funerario de la Generación del 27. Por ejemplo, Camacho Guizado argumenta en relación con el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca que la insistencia obsesiva del hablante en un mismo marco temporal —«a las cinco de la tarde»— para apuntalar en el tiempo las distintas acciones que señala el hablante del poema en «La cogida y la muerte» establece una «isocronicidad ... de tipo irreal, fantástico: no real» (Camacho Guizado, 1969: 310).

Para Kennedy, la utilización de lo fantástico en el discurso elegíaco del siglo XX fue consecuencia de un uso excesivo del deseo individual característico de la expresión romántica, el cual habría saturado el trabajo público del duelo propio de este género: «nineteenth-century elegy [is] a history of elegy's public work been overrun by desire» (Kennedy, 2007: 64). La presencia del deseo individual en la elegía con/funde los ámbitos textual y síquico; esto es, alude tanto a la auto-confirmación del genio literario implícito en la reproducción del modelo funerario, como a la presencia de pulsiones afectivas en el texto que deben ser rechazadas o controladas por el ego creativo (Kennedy, 2007: 64-65). La elegía difumina entonces el límite entre lo textual y lo sexual, y se transforma en una fantasía poética que facilita el encuentro entre ambos ámbitos, el estético y el ideológico/afectivo, en la dimensión formal del poema. Desde esta perspectiva, y en lo concerniente a la elegía escrita por hombres, Kennedy argumenta lo siguiente: «the male elegist is the poet who is particularly primed to respond to death; and is primed to respond to dead as the opportunity to write desire. *The profession of desire for a dead male subject avoids any risk of reciprocation and of having to negotiate the lived realities of desire*» (Kennedy, 2007: 66; énfasis añadido). Como veremos a continuación, este argumento es crucial en la emergencia del contenido homoerótico en los romances que Emilio Prados escribió en los primeros meses de la Guerra Civil de España.

3. Los Romances de la Guerra Civil (Madrid 1936) de Emilio Prados

Los *Romances de la Guerra Civil (Madrid 1936)* de Emilio Prados aparecen por vez primera en la tercera parte de su *Llanto en la sangre*, libro de resistencia cultural ante la amenaza fascista publicado en Valencia por Ediciones Españolas en 1937. Esta sección la componen 15 textos de extensión y temática diversa, prologados por Manuel Altolaguirre con ilustraciones de Miguel Prieto.⁴

Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira indican con razón que la poesía de guerra de Prados forma parte de una literatura de urgencia «entonces necesaria». Estos críticos consideran que «[c]on tanta actividad frente a la muerte, no parece [quedarle a Prados] tiempo para la angustia personal» (Blanco y Carreira, 1999:49). A diferencia de Blanco y Carreira, entiendo que, en la poesía bélica de Prados, el lamento del yo por la pérdida que ocasiona la muerte del camarada en el frente le proporciona al poeta, precisamente, el formato estético necesario

⁴ Las dos ediciones consultadas de las *Poesía Completas* de Emilio Prados, editadas por Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira para Aguilar y Visor en 1975 y 1999 respectivamente, respetan el orden original de los 15 poemas publicados en *Llanto en la sangre*. Si embargo, la edición de 1975 añade seis textos a los 15 originales e incluye los *Romances de la Guerra Civil (Madrid 1936)* dentro de la colección titulada *Destino fiel (ejercicios de poesía en guerra) (1936-1939)*.

en la inscripción de sus deseos más íntimos. Esta inscripción supone un reto discursivo a la asociación automática que durante la mayor parte del siglo XX se hizo entre la guerra y la masculinidad hegemónica en la historia cultural europea, particularmente en descripciones de tipo militar. David H. J. Morgan indica por ejemplo que “of all the sites where masculinities are constructed, reproduced, and deployed, those associated with the war and the military are some of the most direct” (1994: 165). Recordemos por tanto que la guerra, junto a la nación y la familia nuclear heterosexual, constituye una de las formaciones ideológicas que sustentan el poder de la masculinidad heteropatriarcal. Desde este ángulo, los poemas que Prados dedica a camaradas muertos durante la Guerra Civil de España en textos de un registro elegíaco memorable, adquieren una importancia muy particular en la desestabilización de los parámetros ideológicos y de los lazos afectivos que asocian indiscriminadamente la defensa de la nación en el espacio bélico con la masculinidad heteronormativa.

El *Romancero de guerra* de Prados se abre con «Fragmento de carta» cuyo epígrafe indica que el texto en cuestión fue «encontrado en una trinchera» de Villaverde, Madrid, el 11 de noviembre de 1936. La fecha es sin duda significativa desde el punto de vista histórico, pues fue aproximadamente en ese día y definitivamente en ese mes, cuando comienza con la llegada de las Brigadas Internacionales a la capital una de las batallas decisivas de la guerra (Preston, 2011: 179). La localización de la enunciación del texto en «una trinchera» de la defensa de Madrid proporciona la primera indicación de la relevancia discursiva de la representación del espacio en el poema que, literalmente, surge en primera línea de fuego. Prados reproduce en este romance el tono directo y conversacional del género epistolar en la voz de uno de los participantes en la defensa de Madrid, que le cuenta a su madre la intensidad del lazo fraternal que lo une a los camaradas de lucha en los distintos frentes:

Tengo un hermano en el frente
que tu no conoces, madre,
que el hermano que ahora tengo
no lleva tu misma sangre.
Un hermano en cada frente
me atan más que tus dogales.
Tengo más atado el cuerpo
que el corazón que en él late. (Prados, 1999: 479)

El hablante establece un contraste entre los afectos del «cuerpo» y del «corazón» que dirige respectivamente a sus nuevos hermanos en la lucha y a la madre, y cuya diferencia de grado en la intensidad de la carga afectiva del poema la marcan metafóricamente los «dogales». ⁵ Lo primero que tenemos que notar en esta significativa diferenciación es la intervención del deseo homosocial masculino en la reestructuración de los lazos ideológicos de la familia tradicional. El hablante sugiere que los impulsos afectivos del cuerpo son irracionales, pre-discursivos e incontrolables, mientras que los asociados al corazón, ligados a la madre en el poema, son perfectamente discernibles. Los primeros parecen sentirse con más fuerza que los segundos en la apreciación de la voz poética. A medida que avanza la narración del romance, el hablante recorre los sitios de la resistencia republicana en Asturias, Aragón, Andalucía, la sierra del Guadarrama, Extremadura, Sigüenza, Jadraque y, finalmente, Madrid.

En el desarrollo discursivo del poema, estos sitios se asocian con el mundo natural a través de elementos característicos de la literatura bucólica, como el ganado y los panales de abejas, que en la historia literaria occidental adornan el marco idílico tradicional de los encuentros amorosos. No extraña, sin embargo, que el uso del *locus amoenus* en el poema adquiera un claro matiz distópico en la misma medida que la idiosincrasia del dato geográfico particulariza el terror de la experiencia histórica. Por ejemplo, en Andalucía un hermano combate «entre pitas y olivares»; en Extremadura lo hace mientras «arden, / sin ganados, las dehesas/ y entre balazos el aire»; y hacia Guadalajara, una «tierra de dulces panales/ que sus abejas vigilan/. . ./ otro hermano en las trincheras/ contra el fascismo se bate» (479). Estos elementos constituyen un decidido espacio anti-pastoral, cuya presencia en la poesía de guerra la explica Paul Fussel en su historia cultural de la Primera Guerra Mundial: «if the opposite of war is peace, the opposite of experiencing moments of war is proposing moments of pastoral». En efecto, como matiza este crítico, el estatus simbólico de una guerra «is that of the ultimate antipastoral» (Fussel, 2013: 251).

En el poema de Prados, la muerte heroica del combatiente en los diversos frentes de la Península Ibérica extiende e intensifica el alcance afectivo del vínculo homosocial masculino:

Ni ellos conocen mi nombre
ni yo sé como nombrarles;
sólo el nombre del que muere
entre nosotros se sabe,
no por llorar su recuerdo,

⁵ «Dogal» es una cuerda o sogá con nudo corredizo para sujetar las caballerías, ahorcar a los reos, o atar fardos de madera. En sentido figurado apunta a una situación de aprieto (www.rae.es).

pero sí por imitarle
 que el que por nosotros muere,
 no muere, sino que nace;
 no tengo hermano que caiga
 que una espiga no levante. (Prados, 1999: 480)

El poema manifiesta una trayectoria emocional de ida y vuelta, del dolor al gozo, y de la muerte a la vida, que reproduce una de las operaciones fundacionales del discurso elegíaco en verso (Kennedy, 2007: 6). Por un lado, el poema registra el desplazamiento afectivo entre el dolor y el gozo que transita entre el hombre muerto y la espiga que nace. Este desplazamiento revela la labor compensatoria del duelo, proporciona el consuelo ante la pérdida del objeto, y la elegía cumple así su función pública. Por otro lado, el contraste entre la imagen del soldado-hermano que cae muerto y la espiga que esta muerte levanta en el campo revela el uso de la falacia patética en el proceso creativo del poema como instrumento compensatorio de la pérdida. Según indica Salvatore Poeta en relación con unos versos de Miguel Hernández, «el motivo de la *falacia patética* sigue ininterrumpido desde sus brotes primigenios hasta nuestros tiempos más inmediatos, es decir, ya permanentemente integrado al funcionalismo psíquico-lírico del género elegíaco» (Poeta, 2013: 47). En el poema de Prados, y a través de la falacia patética, cultivo y cultura restablecen su maridaje etimológico en una fantasía textual/sexual constituida por la actuación velada del deseo homoerótico en la connotación fálica de la imagen. En cualquier caso, la conclusión del texto produce un cierto «sentido» que yuxtapone lo emocional, lo semiótico, y lo semántico hacia un discurso de liberación tanto individual como colectiva:

Madre, no puedo moverme
 de mi puesto en el combate,
 que el hermano que ha caído
 me aprieta sobre su sangre.

No hay corazón más atado
 que aquel que no fuerza nadie
 y él mismo se ciñe al yugo
 que sabe que ha de librarle.

Tengo un hermano en el frente,
 y otro por mis venas late.
 ¡España, tierra caliente,
 tus cadenas se deshacen! (Prados, 1999: 480)

La muerte del camarada provoca la actuación de un sentimiento ambivalente en el texto, mitad indignación, mitad orgullo, que determina el sentido explícito de urgencia en cuanto a la continuidad de la lucha: «no puedo moverme/ de mi puesto en el combate». Sentimiento y sentido, emoción y significado, convergen en el sitio de la lucha que es tanto el lugar físico representado como un espacio de representación determinado por la emocionalidad textual. Como indica Sara Ahmed en su influyente estudio acerca de la política cultural de las emociones, la emocionalidad de un texto viene establecida por los distintos mecanismos en los que el texto en cuestión nombra o actúa determinadas emociones. Según su argumento, la actuación de las emociones en un texto produce la reorientación semántica del mismo: «the feeling does not simply exist before the utterance, but becomes “real” as an effect, shaping different kinds of actions and orientations ... As such emotions are performative ... and they involve speech acts... which depend on past histories, at the same time as they generate effects» (Ahmed, 2004: 13). Desde esta perspectiva, podríamos argumentar que la ambivalencia emocional que actúa en el poema se resuelve en un mecanismo de transubstanciación metamórfica o unión del hablante con el soldado muerto.

Este mecanismo borra ahora la distancia representacional entre el deseo homosocial y el deseo homoerótico, estableciendo en el poema el espacio de representación homosexual. En efecto, la renuncia del hablante al abandono del objeto perdido resulta en la incorporación melancólica del *otro* en el *yo*, lo cual, según el conocido argumento de Judith Butler, permite no solo la continuidad del deseo homosexual desautorizado por el guion edípico, sino que también determina la constitución psíquica del ego:

gender identification is a kind of melancholia in which the sex of the prohibited object is internalized as prohibition. This prohibition sanctions and regulates discrete gendered identity and the law of heterosexual desire. The resolution of the Oedipal complex affects gender identification through not only the incest taboo, but, prior to that, the taboo against homosexuality. The result is that one identifies with the same-sexed object of love, thereby internalizing both aim and object of the homosexual cathexis. The identifications consequent to melancholia are modes of preserving unresolved object relations, and in the case of same sex gender identification, the unresolved object relations that are invariable homosexual ... gender identity appears to be the internalization of a prohibition that proves to be formative of identity. (Butler, 1990: 63)

La preservación del deseo homosexual prohibido en la constitución psíquica del hablante de Prados explica que el lamento por la pérdida del objeto produzca el tono de celebración gozosa que incuestionablemente actúa en el poema. El placer de este texto se origina en la articulación de una retórica de pronombres y posesivos asociados a la sangre y a las venas —«*me aprieta sobre su sangre*», «*otro por mis venas late*»— por medio de la cual se establece la diferencia sexual del *yo*. En efecto, como ha visto Ángel Sahuquillo en relación con García Lorca y el mismo Prados, la imagería sanguínea del romance da forma a la cultura literaria de la homosexualidad masculina en el siglo XX español (Sahuquillo, 1991: 121, 127). Asimismo, este texto también expresa un fuerte sentido de individualismo y voluntariedad a través de paradojas —corazón atado/que nadie fuerza— y contrastes —ceñir/librar— que ocasionan la unión indisoluble del hablante con el camarada muerto. Esta unión registra, esta vez de forma implícita, una fantasía sexual/textual que también supone la desarticulación de los límites impuestos sobre la manifestación explícita de la dinámica afectiva entre hombres. En la estrofa final, el sentido de liberación sexual en el hablante del romance se extiende a la invocación de España como sujeto colectivo—«¡España, tierra caliente, / tus cadenas se deshacen!».

La personificación de la nación en el poema es un elemento crucial en el andamiaje espacial del texto, ya que produce como resultado la conexión afectiva entre ciudadanía y el hablante del poema a través del objeto perdido, los camaradas muertos en la lucha, convocando a la comunidad imaginada en la conclusión. La invocación de la nación en el poema permite, como indica Jahan Ramazani en relación con otro contexto literario, la identificación de dos elementos distintivos que se funden en el imaginario de la elegía nacional: «first, the collective mourning that is often fundamental in the formation of group identity; and, second, the recursive or echoic quality of poetic language that can foster the sense of simultaneous community» (Ramazani, 2010: 605). En última instancia, la fusión de ambos imaginarios colectivos —el de pertenencia a la comunidad imaginada y el que simultáneamente produce el subtexto homoerótico del poema en relación con el mismo tema— supone en el romance de Prados un reto decisivo a la hegemonía de la masculinidad heterosexual como garante ideológico de la nación.

En la organización editorial del libro original de Prados, el romance «Granada y Málaga» se incluye acto seguido al «Fragmento de carta». «Granada y Málaga» es un texto clasificado irónicamente por su autor de acuerdo con uno de los temas tradicionales de los romances viejos como un «romance fronterizo» fechado en el invierno de 1936.⁶ La frontera en este caso no la establece ni la raza ni la religión, sino la ideología política: el apoyo a uno u otro de los bandos enfrentados en la Guerra Civil. Este romance no constituye, en sentido estricto, una elegía funeraria, sino un texto que podíamos clasificar como un poema fúnebre anti-elegíaco. En este poema no hay ni lamento, ni consuelo, ni alabanzas al difunto, tres de los componentes formales del género elegíaco. Lo que sí incluye este poema es una consideración fundamental sobre la muerte, asimismo ligada a la convención retórica de la elegía funeral (Camacho Guizado, 1969: 16). El referente histórico del romance es crucial para determinar el linaje funerario del poema.

Granada cae bajo el control de las fuerzas rebeldes en el verano de 1936 de forma prácticamente inmediata a la proclamación del golpe el 18 de julio (Preston, 2011: 116). La caída de Granada en manos del ejército de Franco supuso una apoteosis obscena de la muerte muy bien documentada, que ocasionó la persecución de adversarios políticos y los fusilamientos sumarios frente a las tapias del cementerio católico de la ciudad (*El País* 26 de mayo 2010).⁷ En el poema de Prados, este dato se recoge en la incorporación al texto de elementos iconográficos de la danza de la muerte, un tema recurrente en la literatura medieval, figurada en la imagen de un navío helado:

El alto buque de hielo
 baja de Granada a Málaga
 y son sudarios sus velas
 y sus banderas guadañas;
 ...
 Su cargamento, memorias
 de las últimas jornadas:
 el eco de los lamentos,
 el silencio de las tapias,
 la quietud de sus cipreses,
 el temblor de las descargas,
 el terror que huye en las sobras
 de sus alamedas altas,
 el gemido de sus fuentes
 y el de la sangre que mana.

⁶ Probablemente en diciembre de ese año ya que Málaga cae en poder del ejército de Franco a principios de 1937. Los editores del texto consultado extienden la fecha de composición del texto a este último año (Blanco y Carreira 1999, 481n.1).

⁷ Los datos que incluye la información de *El País* hablan de 3.720 fusilamientos documentados en las tapias del cementerio de Granada. https://elpais.com/elpais/2010/05/26/actualidad/1274861827_850215.html

Navega el buque frío,
lento se acerca hacia Málaga;
su tripulación de espectros
en pie en su cubierta se alza,
la brújula que lo lleva
solo a la muerte señala. (Prados, 1999: 481-482)

Como indican Rafael Núñez Florencio y Elena Núñez González, «en nuestro ámbito cultural, la sola mención de las danzas de la muerte remite a una imagen del Medioevo», pero su eficacia como recurso literario se encuentra en relación con «todo el cuadro de calamidades que en determinados momentos históricos se abatieron sobre pueblos o naciones» (Núñez y Núñez, 2014: 94, 108). Estos críticos añaden que «el tema medieval de la danza macabra ... tiene un éxito que trasciende el periodo [medieval] considerado, se adentra en el Barroco y llega prácticamente a nuestros días» (Núñez y Núñez, 2014: 113). En efecto, en el poema de Prados, la iconografía de la danza de la muerte —el «buque de hielo» con sus «sudarios», «guadañas» y «tripulación de espectros»— recuerda al famoso «mascarón» de la «Danza de la muerte» de Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York*. Esta similitud demuestra la continuidad de las danzas de la muerte en la poesía funeraria española del pasado siglo y apunta a la posibilidad de que Prados conociera de primera mano algunos de los poemas más emblemáticos de la serie neoyorkina de Lorca.

En las estrofas finales de este romance, la Victoria nombra otro navío anclado en el puerto de Málaga cuya expresión en el desarrollo de la narrativa poética aparece en contraposición al buque de la muerte. El hablante masculiniza la ciudad de Málaga en un apóstrofe, para que sus hombres corten las amarras del buque libertador y acuda a la defensa y salvación de Granada:

Málaga, corta sus cuerdas
y prepara tus batallas;
tus hombres valientes suben
y el buque de hielo baja. (Prados, 1999: 483)

El poema finaliza con una reflexión entre paréntesis que registra un cambio de tono o incluso de voz en el progreso narrativo hacia la conclusión del romance:

(El viento del mar se quiebra
sobre sus anchas espaldas). (Prados, 1999: 483)

La fortaleza anatómica del cuerpo masculino determina el vigor de la lucha de clases y del movimiento obrero, un tropo recurrente en el esfuerzo propagandístico del bando republicano durante la Guerra Civil (Álvarez, 2012). El uso de esta imagen también facilita la proyección de la mirada homoerótica sobre los cuerpos de los hombres de Málaga, objetivados en una fantasía textual/sexual que toma la forma del buque que sube hacia Granada.

En relación con el contenido homoerótico en los romances de Prados, es necesario hacer referencia a las ilustraciones de Miguel Prieto que aparecen en la primera edición de *Llanto en la sangre* (1937). Prieto era militante comunista, diseñador gráfico y conocido escenógrafo en la España de los años treinta que también se había ocupado de ilustrar el *Romancero gitano* de García Lorca. Prieto recrea para este poema una escena idílica de milicianos que se asean semidesnudos junto a un río y descansan después de la batalla iluminados por el sol a orillas del Mediterráneo. En el dibujo de Prieto, la Alcazaba malagueña extiende el ámbito protector de la historia multicultural de la ciudad sobre los cuerpos de los milicianos. El protagonismo de la arquitectura árabe de la ciudad se opone de forma diametral al nacionalcatolicismo, que se convirtió, como se sabe, en el soporte ideológico del régimen de Franco. El centro del dibujo lo ocupan dos milicianos que parecen abrazados, convocando la mirada gay implícita en desarrollo narrativo del texto.⁸ En la ilustración del poema, Prieto evoca el baño de camaradas desnudos, un tópico de la escritura bélica europea identificado en la historia cultural de la Primera Guerra Mundial. Por ejemplo, Paul Fussell indica que «watching men (usually “one’s own” men) bathing naked becomes a set piece scene in almost every memory of the war» (Fussell, 2013: 325). George Mosse recoge este dato y añade que, en la escritura de guerra, el tema del soldado que se baña desnudo en un entorno natural simboliza lo pastoral y lo erótico (Mosse, 1985: 19). En este sentido, la reflexión final del hablante en el romance de Prados —«el viento del mar se quiebra/ sobre sus anchas espaldas»— determina un espacio idílico al lado del mar cuya asociación con la pastoral y el discurso funerario en verso se remonta al periodo helenístico (Kennedy, 2007: 12; Poeta, 2013:42). Desde este ángulo, la mirada gay imbricada en la espacialidad del poema proporciona información indispensable en el análisis crítico de estos textos. No solo se

⁸ La ilustración de Prieto se encuentra en la página 69 del original de 1937 de *Llanto en la Sangre. Romances (1933-1936)*. También aparece reproducida en la edición de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira de las poesías completas de Prados, (1999, 483). Ha sido prácticamente imposible reproducir dicha imagen en este artículo debido a obstáculos burocráticos de tipo institucional.

insertan en toda una tradición literaria de la cultura occidental, sino que la transforman como instrumento representacional y político.

4. La función histórico-social de los romances de la Guerra Civil de España

En la introducción a su antología de poesía de la Guerra Civil española (2006), Jorge Urrutia habla de una “pragmática del poema” lo cual supone que un texto poético “además de leerse, se usa, se utiliza” (2006: 12). En efecto, la poesía de la Guerra Civil de la España republicana cumple una función social muy específica, dirigida a elevar la moral de los soldados en el frente. En este sentido, Urrutia dice que es “una función que pudiéramos tildar de épica” (2006: 27). Pero como también indica el mismo crítico, los conflictos bélicos han provocado a través de la historia un tipo de escritura en la que “los poemas han pretendido expresar los sentimientos más íntimos del individuo sometido a situaciones excepcionales” (2006: 12).

Desde la perspectiva de la inscripción del yo íntimo en el poema, los dos romances que inauguran el libro de Prados reproducen, a la vez que cuestionan, algunos de los argumentos que se han desarrollado en relación con las convenciones del romance de la Guerra de Civil y de su función histórico-social. Por ejemplo, frente al lirismo diagnosticado por Pedro Salinas característico de los romances nuevos, Stephen Hart nota que el Romancero de la Guerra Civil «reverse this trend towards subjective lyricism and draw inspiration from the pristine form of the *romance* in its epic-heroic form» (Hart 1988: 146). Este crítico señala con acierto que los romances de la Guerra Civil reproducen la oralidad característica del romance tradicional, ya que eran normalmente recitados en el frente de batalla con el objetivo de reconstruir la experiencia colectiva de la guerra. Hart distingue entre poetas letrados como Vicente Aleixandre, Miguel Hernández o el mismo Prados, y los autores anónimos que habían respondido a la llamada de Rafael Alberti a «los poetas antifascistas de España» para elaborar un romancero de guerra en el primer número de *El Mono Azul* (Hart, 1988: 147. Según el argumento de Hart, los romances escritos por poetas no letrados constituyen «a privileged perspective on *the actual historical and concrete circumstances* of the militiamen in the trenches, their hopes and their fears, which the poems by the distinguished poets lack» (Hart, 1988: 151; énfasis añadido).

Aunque la diferenciación entre poetas letrados y no letrados sea, en efecto, oportuna y fácilmente reconocible en el romancero de la Guerra de España, no se puede sustentar de forma inapelable. Al menos en lo que a Prados se refiere. En efecto, en los romances de Prados el ritmo prosódico del texto fluye con facilidad en la asonancia de la rima; en contrastes y paradojas; en la elección de marcos temporales y espaciales; y, definitivamente, en el contenido elegíaco de alguno de sus textos. A través de todo ello, este poeta se inserta con derecho en una prestigiosa tradición nacional de poesía funeraria en donde encontramos, entre otros textos, las famosísimas «Coplas a la muerte de su padre» de Jorge Manrique. Indiscutiblemente, esta inserción demuestra el dominio lingüístico de Prados y su talento creativo. Sin embargo, también es necesario considerar dos datos decisivos que acercarán sin reservas la expresión poética de Prados a la cultura de la vida cotidiana, materializando en la construcción formal del poema una de las premisas fundacionales de los estudios culturales: la tensión entre la cultura popular y la cultura de élite y, a través de esta tensión, el cuestionamiento de la hegemonía y de la estabilidad programática de los discursos tradicionales del poder. Primero, a pesar del neopopularismo presente en poemarios escritos en la década anterior, el contexto histórico de España en los años treinta explica la transformación que se opera en la expresión poética de Prados, determinada ahora por un acercamiento inequívoco a la experiencia popular en la oralidad del texto.⁹ Y, segundo, el poeta aprovecha este acercamiento como recurso discursivo en la desestabilización de las diferencias no solo de clase, sino también de la materialidad de la experiencia, de las «circunstancias concretas» relacionadas con el género y la sexualidad —el yo íntimo— y que normalmente desaparecen en la apreciación del significado «político» del texto.

En relación con el primero de los casos señalados (contexto histórico), Blanco y Carreira indican que, influenciado por el segundo *Manifiesto* surrealista de André Breton (1930), Prados, «participa —con los obreros que habían sido de *Litoral*— en la creación del Sindicato de Artes Gráficas de Málaga, inicia cursillos de lectura de Marx en el Sindicato y entre sus amigos los pescadores; y escribe poesía “política” que lee en voz alta para unos y para otros (en la playa de El Palo, en la imprenta, en los campos), pero que publicará muy fragmentariamente» (Blanco y Carreira, 1999: 41). Sin embargo, ahora en relación con el segundo de los datos a considerar (la materialidad de la experiencia social del espacio), los lugares de emisión y recepción del discurso poético —la playa, la imprenta, los campos— cuestionan cualquier pretensión de elitismo literario. Es este un hecho que también confirma el rechazo de Prados a ser incluido en la famosa *Antología* generacional que Gerardo Diego publica en 1932 (Blanco y Carreira, 1999: 42). Es más, entre 1933 y 1934, el poeta escribe su

⁹ En el prólogo a los *Romances de la Guerra Civil*, Manuel Altolaguirre se refiere a los tres primeros libros de Prados, *Tiempo* (1925), *Canciones del Farero* (1926) y *Vuelta* (1927), como una poesía escrita “bajo el signo de Góngora” que refleja una “época de poesía culta, culterana” (Prados 1999, 477). Patricio Hernández señala el rechazo de Gerardo Diego a *Vuelta* por considerarlo un libro de “retórica difícil y extremada” (13). Hernández añade que, tras la sublevación militar de 1936, Prados se encuentra “preparado para elaborar una poesía de combate de gran resonancia” llegando “a convertirse en un poeta popular” (14).

Calendario del pan y del pescado, un romancero de temática político-social catalogado como «el primero en su género entonces» (Blanco y Carreira, 1999: 45). De hecho, para Manuel Altolaguirre, esta colección de poemas señala «“la iniciación de nuestro Romancero de la guerra civil”» (Blanco y Carreira, 1999: 48). Con el estallido de la Guerra Civil, el activismo político de Prados se manifiesta «muy en particular por la radio, donde, como los demás [poetas letrados] lee romances escritos al calor de la tragedia cotidiana» (Blanco y Carreira, 1999: 48).

5. Conclusión

El contexto político-social de España que desemboca en el trauma histórico de los años treinta había determinado en gran medida el uso de la oralidad en el registro estético de Prados. Sin embargo, el discurso afectivo entre hombres y la mirada homoerótica presentes en estos textos, también implican una modulación todavía cotidiana, coloquial, urgente y política de la historia. En “Fragmento de carta”, Prados borra la distancia representacional entre el deseo homosocial y el deseo homosexual masculino en un mecanismo de transustanciación metafórica o unión del hablante del poema con el soldado muerto. En “Granada y Málaga” la proyección de la mirada gay en el poema mitifica la fortaleza del cuerpo masculino en la protesta contra las ejecuciones sumarias de republicanos que se llevaron a cabo tras la caída de Granada en manos del ejército rebelde en el verano de 1936. Esta modulación invoca por tanto circunstancias muy concretas de la experiencia social del espacio: la de los hombres homosexuales que sin duda se habrían encontrado con otros hombres en las trincheras de la Guerra Civil de España, el sitio privilegiado de recepción de estos romances. Desde esta perspectiva, la forma espacial del poema —el discurso funerario— transforma la representación del espacio —el campo de batalla— en espacio de representación de la experiencia gay. La recuperación crítica de Prados desde la experiencia LGBTIQ+ en el espacio bélico supone un trabajo necesario de memoria cultural, de restitución afectiva y de restitución literaria; esto es, el reconocimiento del papel anticipatorio que juega la escritura de este poeta en la transformación del régimen de la sexualidad dominante en la cultura española contemporánea. En concreto, al tener en cuenta el desgaste legal e ideológico de los discursos tradicionales de género y sexualidad en el espacio social español del siglo XXI.

6. Financiación

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica» (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación.

7. Obras citadas

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge.
- Álvarez, E. (2005). La ambigüedad nostálgica del ‘yo’. Homoerotismo y crítica social en la poesía de Jaime Gil de Biedma. *Revista de Estudios Hispánicos*, 39, 27-52.
- Álvarez, E. (2010). Queer Arcadia. On Cultural Landscapes, Violence and Power in Federico García Lorca’s “Poema doble del lago Eden”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 34, 2, 265-283.
- Álvarez, E. (2012). Man Un/Made. Homosocial and Homosexual Desire in Anarchist Culture of the Spanish Civil War. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 18 (1), 17-32.
- Anderson, A. (1997). *Et in Arcadia Ego*, Thematic Divergence and Convergence in Lorca’s “Poema doble del lago Eden”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 74, 409-429.
- Blanco Aguinaga, C. y Carreira, A. (1999). Prólogo. Vida y Obra. En Prados, *Poesías Completas* I. 11-139.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Camacho Guizado, E. (1969). *La elegía funeral en la poesía española*. Gredos.
- Cosgrove, Denis E. (1989). *Social Formation and Symbolic Landscape*. The University of Wisconsin Press.
- Frank, J. (1945). Spatial Form in Modern Literature. An Essay in Three Parts. *The Sewanee Review*, 53, 221-240, 433-456, 643-653.
- Fussel, P. (2013 [1975]). *The Great War and Modern History*. Oxford University Press.
- García Lorca, F. (1996). *Obras Completas*, vol. 1. Miguel García Posada (Ed.). Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Gil de Biedma, J. (1975). *Las personas del verbo*. Barral.
- Hart, S. (1988). Some Notes on the Convention of Spanish Civil War Poetry: The *Romance*. En Margaret A. Reeds (Ed.). *Leeds Papers on Lorca and on Civil War Verse*. 145-166. Trinity and All Saints College.
- Hernández, P. (1988). *Emilio Prados: la memoria del olvido* I. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.
- Kennedy, K. (2007). *Elegy*. Routledge.

- Lefebvre, H. (2000 [1974]). *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Blackwell.
- Mérida Jiménez, R. M. (2019). «Poesía e historia: ligando versos de Jaime Gil de Biedma». *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70. Redes, vidas, archivos*. Alberto Berzosa, Lucas Platero, Juan Antonio Suárez y Gracia Trujillo (eds.). Bellaterra, 227-242.
- Mitchell, D. (2005). *Cultural Geography. A Critical Introduction*. Blackwell.
- Morgan, D. H. J. (1994). The Theater of War. Combat, the Military, and Masculinities. *Theorizing Masculinities*. Harry Brod and Michael Kaufman (eds.). Sage, 165-182.
- Mosse, G. (1985). *Nationalism & Sexuality. Respectability & Abnormal Sexuality in Modern Europe*. Howard Fertig.
- Núñez Florencio, R. y Núñez González, E. (2014). ¡Viva la muerte! *Política y cultura de lo macabro*. Marcial Pons Historia.
- Poeta, S. (2013). *La elegía funeral española. Aproximación a la 'función' del género y antología*. Biblioteca Nueva.
- Prados, E. (1937). *Llanto en la sangre. Romances (1933-1936)*. Ediciones Españolas.
- Prados, E. (1975). *Poesías Completas* Tomo I. Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira (eds.). Aguilar.
- Prados, E. (1999). *Poesías Completas* I. Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira (eds.). Visor.
- Preston, P. (2011). *La Guerra Civil española: reacción, revolución y venganza*. Debolsillo.
- Ramazani, J. (2010). Nationalism, Transnationalism, and the Poetry of Mourning. En Karen Weisman, 601-619.
- Rovira, P. (1986). *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Ediciones del Mall.
- Sahuquillo, Á. (1991). *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*. Diputación de Alicante.
- Soja, E. W. (1989). *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Verso.
- Tally Jr., R. T. (2013). *Spatiality*. Routledge.
- Urrutia, J. (2006). *Poesía de la Guerra Civil española. Antología (1936-1939)*. Fundación José Manuel Lara.
- Weisman, K. Ed. (2010). *The Oxford Handbook of the Elegy*. Oxford University Press.