



# Diálogos

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v24i1>

ISSN 2177-2940  
(Online)

ISSN 1415-9945  
(Impresso)

## Representaciones de los niños exiliados vascos en la gran pantalla: De “El otro Árbol de Guernica” a “Route 66”

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v23i3.51955>

 Óscar Álvarez Gila

Universidad del País Vasco, España. E-mail: [oscar.alvarez.gila@gmail.com](mailto:oscar.alvarez.gila@gmail.com)

<b>Palabras clave:</b> Exilio infantil; Guerra Civil española; Gobierno Vasco; cinematografía; televisión.	<b>Representaciones de los niños exiliados vascos en la gran pantalla: De “El otro Árbol de Guernica” a “Route 66”</b> <b>Resumen:</b> Durante la Guerra Civil española, el gobierno autonómico vasco procedió a la evacuación de la población infantil a otros países europeos. La memoria de este exilio infantil comenzó a ser recuperada durante la década de 1960, tanto en España como en el exterior. En este artículo se establece una comparación entre las dos más tempranas representaciones del exilio infantil vasco en la pantalla. Por un lado, se analiza la novela (y posterior película, de 1969) <i>El otro árbol de Guernica</i> , que refleja el discurso generado sobre este particular exilio en la España franquista. Por otro lado, se analiza un capítulo de 1963 de la teleserie norteamericana <i>Route 66</i> cuyos protagonistas fueron niños exiliados vascos. En la comparación entre ambas representaciones se identifican las similitudes y diferencias, así como el diferente contenido político en el que se encajan.
<b>Key words:</b> Exiled children; Spanish Civil War; Basque Government; cinema; television.	<b>Representations of Basque Exiled Children on the Big Screen: From “The Other Tree of Guernica” to “Route 66”</b> <b>Abstract:</b> During the Spanish Civil War, the Basque autonomous government implemented an organized evacuation to send Basque children to other European countries. The memory of this exile started to be recovered during the decade of 1960, in Spain as well as abroad. This article makes a comparison between the two earliest representations of Basque exiled children on the screen. On the one hand, the novel (and latter, a film from 1969) <i>The Other Tree of Guernica</i> , in which the mainstream discourse of Francoist Spain is depicted. On the other hand, a 1963 episode of the American television series <i>Route 66</i> , whose protagonists were Basque exiled children. In the comparison similarities and differences are highlighted, as well as the different political context in which they emerged.
<b>Palavras-chave:</b> Exílio infantil; Guerra Civil Espanhola; Governo Basco; cinematografia; televisão.	<b>Representações de crianças bascas exiladas na tela grande: de “A outra árvore de Guernica” à “Route 66”</b> <b>Resumo:</b> Durante a Guerra Civil Espanhola, o governo regional basco começou a evacuar a população infantil para outros países europeus. A memória desse exílio infantil começou a se recuperar nos anos 60, tanto na Espanha quanto no exterior. Este artigo estabelece uma comparação entre as duas primeiras representações do exílio infantil basco na tela. Por um lado, analisa-se o romance (e mais tarde o filme, de 1969), <i>A outra árvore de Guernica</i> , que reflète o discurso gerado nesse exílio em particular na Espanha de Franco. Por outro lado, é analisado um capítulo de 1963 da série de televisão norte-americana <i>Route 66</i> , cujos protagonistas eram crianças exiladas bascas. Na comparação entre ambas as representações são identificadas as semelhanças e diferenças, bem como os diferentes conteúdos políticos em que se encaixam.

Artigo recebido em: 26/01/2020. Aprovado em: 12/02/2020.

## Los niños del exilio vasco de la Guerra Civil española, 1936-1939: Historia y memoria<sup>1</sup>

Entre julio de 1936 y junio de 1937, el País Vasco se convirtió en el teatro de operaciones de la zona este del llamado “Frente Norte” de la Guerra Civil española. Mientras que otras áreas de la región fueron rápidamente tomadas por los rebeldes, una combinación de militares tradicionalistas, católicos conservadores, monárquicos, partidos de derechas y la versión española del fascismo que se habían alzado en armas contra el gobierno democráticamente elegido de la Segunda República española, y las autoridades legales de las provincias de Bizkaia y Gipuzkoa habían podido organizar su defensa, tras quedar cortadas del resto del territorio que había permanecido leal al régimen legal. Para comienzos de octubre, el País Vasco vio garantizado su autogobierno gracias a un estatuto de autonomía aprobado por el parlamento español. No obstante, el recién creado Gobierno autónomo vasco solo controlaría efectivamente la provincia de Bizkaia, tras haber sido capaz de detener el avance de las tropas rebeldes en la frontera con Gipuzkoa. Durante algunos meses este gobierno actuó como el único poder legítimo en Bizkaia, no solo organizando la resistencia militar, sino también desarrollando todo lo vinculado a la administración civil y política del territorio.

Uno de los primeros empeños del gobierno se centró en la evacuación de los niños, no combatientes, a fin de mantener a la parte más joven de la población a salvo de los peligros y amenazas de una guerra cuyo frente se hallaba solo a unos kilómetros de las ciudades y villas más pobladas, que habían comenzado a sufrir intensos bombardeos (MAYORAL GUIU, 2011, p. 8). Según el frente de guerra se fue acercando a la conurbación de Bilbao y los bombardeos se volvían más devastadores, especialmente después de la destrucción de Durango y Gernika en sendos raids aéreos por la aviación alemana, se intensificaron los esfuerzos por evacuar a los niños, con la ayuda de barcos militares británicos. Según Alonso Carballés (1998, p. 152-153), a lo largo de la primera mitad de 1937, 32.000 niños vascos fueron enviados al extranjero, a destinos tales como Francia, Gran Bretaña, Bélgica y la Unión Soviética, lo que correspondía a un 20% del total de la población menor de edad de Bizkaia y Gipuzkoa en aquel momento (ALTED VIGIL, 2005, p. 115)<sup>2</sup>.

La historiografía reciente en España, y en particular en el País Vasco, ha dedicado atención a la historia de los denominados *Niños de la Guerra*, como se los conoció comúnmente tras el final del conflicto. Como otros aspectos relativos a la experiencia bélica, el exilio de quienes apoyaron en la contienda a la República española fue durante muchos años un tema inabordable en la producción historiográfica de la España franquista. De este modo, no fue hasta el fallecimiento del dictador

---

<sup>1</sup> Este artículo se inscribe en el grupo de investigación consolidado del sistema vasco “País Vasco, Europa y América: Vínculos y relaciones atlánticas”. Disponible en: <http://www.paisvascoyamerica.eu>. Consultado el: 12 nov. 2019.

<sup>2</sup> De hecho, como afirma Alted Vigil, los vascos constituyeron la abrumadora mayoría de todos los niños refugiados enviados al extranjero desde las áreas que permanecían fieles a la República. La mayor parte de este exilio fue dirigido a países de Europa occidental, con pequeños contingentes a otros lugares como México (450 refugiados), Suiza (800) o Dinamarca (alrededor de 100). En el caso de la Unión Soviética, la mayor parte de los evacuados pertenecían a familias de afiliación comunista (VILAR, 2006, p. 28).

Francisco Franco y el movimiento del régimen político hacia su democratización a fines de la década de 1970 cuando el exilio comenzó a ser analizado científicamente por la academia española (VILAR, 2006, p. 44-45). El exilio infantil también fue incluido en estos estudios: en el caso del País Vasco, desde la década de 1980 han sido diversos los investigadores, tales como Legarreta (1984), Arrien (1991), Bell (1996), Alonso Carballés (1997, 1998, 1998b, 2013) o Alted Vigil (2003, 2005), quienes han profundizado en la cuestión y han sacado a la luz la mayor parte de los elementos relacionados con la formación, desarrollo, evolución y desmantelamiento de las diversas colonias de niños vascos que fueron creadas durante los años de la guerra. Por lo tanto, bien podemos afirmar que la historia del exilio infantil vasco ya no es más, como afirmaría Alonso Carballés a fines de la década de 1990, “una historia olvidada” (1997, p. 168).

No obstante, mucho antes de que se establecieran las primeras interpretaciones científicamente históricas, ya se habían desarrollado otras visiones no académicas, que se insertaban en el proceso de recuperación y construcción de una memoria colectiva de este exilio en el País Vasco, y por extensión también en España. Incluso durante el último periodo del franquismo, historias sobre la experiencia en el exilio de los niños refugiados habían sido capaces de romper el muro de silencio impuesto (y autoimpuesto) sobre las consecuencias de la derrota en la Guerra Civil para aquellos que habían luchado contra los rebeldes, a la postre victoriosos. Más de dos décadas tras el fin de la contienda, la dictadura se hallaba embarcada en un intento de modernización interna ligado a procurar un cambio de su imagen exterior. De este modo, un discurso nuevo focalizado en una definición limitada y políticamente no peligrosa de “reconciliación” se convirtió en el lema principal de la celebración de los “25 Años de Paz” a mediados de los años 60, usando no solo los medios tradicionales de propaganda institucional desde el Estado, sino también otras vías de difusión como las artes o el cine, con el objetivo general de “da[r] un tono más conciliador a la celebración [en la que] se exaltará la paz “de todos”, estableciendo una fuerte conexión entre ésta y el progreso.” (NIETO FERRANDO, 2006, p. 3).

En este contexto, los niños refugiados de la Guerra Civil pasaban a representar un papel fundamental: a diferencia del resto de los grupos del exilio español, todavía vivos y políticamente activos, los niños representaban la quintaesencia de la imagen de la inocencia. Al mismo tiempo que sus dolorosas experiencias de la guerra, huida y ruptura con su patria y cultura de origen podía ser compartida con facilidad por cualquier exiliado español, quienes por el contrario apoyaban el franquismo podrían apreciar e incluso ser capaces de compartir dichas experiencias por medio de la compasión. Los niños eran un grupo de connacionales que, a pesar de haber sido percibidos hasta aquel momento como pertenecientes al “enemigo”, carecían de la mancha de la movilización ideológica y no se los podía considerar responsables de la guerra, como sí se hacía con los adultos que habían defendido la República (UBIETO GARCÍA, 1973). De este modo los niños podían

encarnar la esperanza de reconciliación en España del modo en que el régimen franquista entendía y quería hacer entender este término.

En este artículo analizaremos los dos ejemplos más tempranos de representación en la pantalla del exilio infantil vasco durante la década de 1960, tanto en España como fuera. En primer lugar, nos centraremos en la película española *El otro árbol de Guernica* (1969), que nos ofrece la visión aceptada por la dictadura franquista que seguía gobernando el país tres décadas tras el final de la guerra. En segundo lugar, presentaremos una relativamente desconocida representación en los Estados Unidos: el episodio titulado “Peace, Pity, Pardon”, de la tercera temporada de la serie de televisión *Route 66*, estrenado en 1963. Finalmente, estableceremos unas conclusiones comparativas de las diferencias y similitudes de ambas representaciones.

### **La representación desde el interior. *El otro árbol de Guernica* de la literatura al cine**

Como hemos visto antes, no fue coincidencia que, pocos años después de la conmemoración de los “25 Años de Paz”, una novela cuyo tema principal giraba en torno a la descripción de las experiencias de un grupo de niños refugiados vascos recibiera el más importante galardón literario en España: el Premio Nacional de Literatura de 1967. Se trataba de *El otro árbol de Guernica*, cuyo autor era el escritor vizcaíno Luis de Castresana. Basado en sus propias memorias personales como niño de la guerra, la novela es una especie de autobiografía dramatizada cuyo protagonista principal, Santiago Celaya, es un alter ego del propio escritor, si bien no todos los elementos, situaciones y personajes descritos a lo largo del texto representan un relato preciso de hechos históricos tal y como ocurrieron.

La novela comienza con la evacuación de Santiago y su hermana Begoña de Bilbao a comienzos de la guerra, cuando son incluidos en un programa implementado por el nuevo Gobierno Vasco con la ayuda material de buques militares británicos, que estuvieron al cargo de transportarlos a través del bloqueo naval impuesto por la armada rebelde española. Tras una corta estancia en un campamento de vacaciones en Francia, son enviados a Bélgica, donde son acogidos por diferentes familias. Debido a una agria discusión con el matrimonio que lo había recibido en su casa, Santiago acaba siendo ingresado en un orfanato en Bruselas donde se encuentra con otros niños exiliados vascos y españoles, así como con otros niños belgas que residían allí desde antes. Durante los casi tres años que viven en el exilio (hasta su regreso en 1939), los niños vascos del orfanato consiguen organizarse, usando un árbol en el patio que denominan “árbol de Gernika”, el símbolo del autogobierno vasco, como un vínculo simbólico con su patria y cultura (DE PABLO, 2012, p. 648-649; LUENGO TEIXIDOR y DELGADO CENDAGORTAGALARZA, 2006, 25-26). La película finaliza con el retorno de Santiago, Begoña y el resto de los niños por tren a través de

Francia a la España franquista, donde pueden apreciar las grandes transformaciones sufridas en el paisaje social y político tras la guerra.

La novela consiguió un rápido éxito y reconocimiento, tanto por parte del público como de la crítica. El régimen franquista también reaccionó prontamente, otorgándole como ya hemos señalado el máximo reconocimiento para una obra literaria en España. Aunque su familia más próxima había apoyado la causa de la República durante la Guerra Civil, Castresana no tuvo problemas para comenzar a trabajar como periodista en la denominada *Prensa del Movimiento* (el sistema oficial de prensa del franquismo, que poseía los únicos medios de comunicación permitidos en una España donde no existía la libertad de información). Allí combinó su trabajo periodístico con una carrera como escritor, usando el idioma castellano pero escribiendo sobre “temas vascos” en el restringido modo en que estos podían ser aceptados por el régimen. Su producción escrita se alineaba perfectamente con la nueva narrativa que el régimen quería ofrecer a las nuevas generaciones de españoles sobre la Guerra Civil, basada en ofrecer a los exiliados su retorno e reintegración a cambio de aceptar la legitimidad del régimen, en el antes mencionado contexto de las celebraciones de los “25 Años de Paz” (PIÑOL LLORET, 2018, p. 112).

Gracias a su sorpresivo éxito, la novela fue pronto llevada al cine con un guion que presentaba un elevado grado de fidelidad al original, estrenada en 1969 con el mismo título que la novela, *El otro árbol de Guernica*, dirigida por Pedro Lazaga y producida por Pedro Masó Producciones y C.B. Films (GONZÁLEZ, 2001, p. 220)<sup>3</sup>. Se realizaron grandes esfuerzos para realzar la veracidad del filme, por ejemplo, tratando de rodar las tomas de exteriores en los mismos lugares reales donde la historia había ocurrido. Sin embargo, la película obtuvo mucho menos éxito que el libro (ALONSO CARBALLÉS, 1998b, p. 174). Al poco tiempo comenzaron los primeros estudios académicos sobre el autor y la novela, primero por especialistas de la literatura y, posteriormente, de la historia (entre otros, UBIETO GARCÍA, 1973; OTEROS SECO, 1981; ROGERS, 1981; ALONSO CARBALLÉS, 1998b; GONZÁLEZ, 2001; ALONSO CARBALLÉS, 2013; GONZÁLEZ-ALLENDE, 2014).

*El otro árbol de Guernica* no había sido la primera película de la España franquista que había incluido menciones al exilio de la Guerra Civil. Pero como señala Piñol Lloret, “el exilio fue un tema incómodo para la cinematografía franquista” y, por lo tanto, “si bien es cierto que podemos encontrar emigrados políticos en algunos filmes, cuando se les dio visibilidad fue para redundar positivamente en los intereses del régimen.” (2018, p. 11). Más aún, desde la primera representación en la ficción cinematográfica española de un exiliado, en 1948, los pocos personajes similares que se introdujeron en la trama de películas eran habitualmente hombres o mujeres reformados, arrepentidos, que repudiaban su anterior ideología y comportamiento políticos. Pero

---

<sup>3</sup> Información sobre el filme en: (IMDB. *El otro árbol de Guernica*).

esta película, como la novela en la que estaba basada, marcaba un cambio en el modo en que el régimen se enfrentaba a las narrativas de la guerra y sus consecuencias en general, y específicamente al retrato del exilio en particular.

Por ejemplo, por primera vez se aceptaba que se mencionara en la película sin atribuirle ningún elemento peyorativo o derogatorio la existencia del Gobierno autónomo vasco que había gobernado Bizkaia hasta su conquista por las tropas franquistas en junio de 1937 –un gobierno que era nombrado, tanto en la novela como en la película, simplemente como “Gobierno de Euzkadi”<sup>4</sup>–. Alonso Carballés (1998b, p. 172-173) reconoce que *El otro árbol de Guernica* –especialmente el libro– constituyó un “hito”, un “salto cualitativo” que cambió la memoria y reconocimiento del exilio infantil vasco en España. Tras dos periodos previos de “silencio” (hasta 1945) y de “memoria oculta” (hasta 1967), su experiencia ya no era una vergüenza que debía ser escondida, sino una pieza de capital importancia dentro de una política más amplia de “reconciliación”, por supuesto, dentro de los estrictos límites de una dictadura que, incluso inmersa en un tímido proceso de apertura, era aún una dictadura. En consecuencia, a partir de entonces y hasta la recuperación de la democracia en España, “los protagonistas contaron con esta obra como referente inmediato de su propia historia.” (ALONSO CARBALLÉS, 1998b, p. 174)<sup>5</sup>.

Las mismas razones que llevaron a *El otro árbol de Guernica* a su temprano éxito pueden también explicar su abrupta pérdida de influencia y, en cierto modo, la caída en el olvido que sufrió tras el final del franquismo y el cambio de régimen político en España (ALONSO CARBALLÉS, 1998b, p. 176). Una vez recuperada la democracia, y sobre todo después de que el País Vasco viera reconocido su derecho al autogobierno con la nueva constitución, un nuevo estatuto de autonomía y la reconstitución del Gobierno Vasco, todos sus elementos cercanos al discurso oficial del franquismo tardío comenzaron a jugar en su contra. Lo que antes se había entendido como un ejemplo de neutralidad y “falta de maniqueísmo” en el modo de describir la guerra, “recibiendo alabanzas por ambos lados”, se transformó en transmisor de “una concepción de la identidad nacional que resulta propicia al régimen franquista.” (GONZÁLEZ-ALLENDE, 2014, p. 120). De este modo, cuando comenzaron a organizarse las primeras asociaciones que agrupaban a antiguos *niños de la guerra* a comienzos de la década de 1980, *El otro árbol de Guernica* ya no podía representar el rol de ser el relato dramatizado común de su experiencia, como había sido hasta

---

<sup>4</sup> Es preciso hacer notar el uso del término “Euzkadi”, un neologismo en lenguaje vasco creado a fines del siglo XIX por Sabino Arana Goiri, el fundador del Partido Nacionalista Vasco, a fin de nombrar el proyecto político de un País Vasco independiente. En la novela el término no viene acompañado de ningún calificativo, ni denigratorio ni positivo, sobre el gobierno; solo es descrito desde una posición neutral como la institución que organizó la evacuación y se encargó del cuidado de los niños en el extranjero. En la película, sin embargo, podemos apreciar cierto grado de censura en los elementos visuales. Por ejemplo, cuando al comienzo se presentan algunas tomas en las escaleras de entrada del ayuntamiento de Bilbao, el mismo lugar donde fueron convocados los niños para la evacuación, ninguna de las tomas presenta una visión general del edificio, a fin de evitar mostrar las dos banderas que ondearían entonces (la de la República española y la del País Vasco), ambas oficialmente prohibidas hasta después del fin del franquismo.

<sup>5</sup> También sobre el tema: Alonso Carballés (2013, p. 110-111).

entonces. Incluso un último intento de llevar la obra a la pantalla (producida en 1977 como una serie de televisión por la emisora estatal “Televisión Española”) no pudo parar un proceso que estaba convirtiendo tanto al libro como a las películas basadas en él en unas prácticas desconocidas para las nuevas generaciones.

### **Una visión desde el extranjero. *Route 66* contra Francisco Franco y Fidel Castro**

No obstante, *El otro árbol de Guernica* no fue el primer producto cinematográfico en el que se representaba la experiencia del exilio infantil vasco en un papel protagonista. Mientras todos los estudios sobre el tema –la mayor parte de ellos, como hemos visto, realizados desde España– coinciden en considerar el filme de Lazaga la primera aparición de este tema en la pantalla, en realidad ocurre que seis años antes del estreno de la película española, otra filmación –en este caso, un episodio dentro de una conocida serie de televisión estadounidense– ya había introducido la cuestión en su guion, presentando a varios de estos niños exiliados como sus protagonistas principales. Se trata del episodio denominado “Peace, Pity, Pardon” de *Route 66*, producida por la emisora CBS y emitida en Estados Unidos entre 1960 y 1964.<sup>6</sup> Se considera a esta serie uno de los primeros ejemplos de una “road movie” llevada al lenguaje televisivo. Incluso el uso de un título tan icónico, como era el nombre de la famosa carretera interestatal que une Chicago a Los Ángeles, subrayaba su significado simbólico tal y como lo había adquirido en la cultura popular americana, aumentada por las “dimensiones físicas e imaginativas” otorgadas por su difusión mediante la literatura, el cine, la televisión y la música (NODELMAN, 2007, p. 165).

La estructura general de la serie era notablemente simple. Los dos protagonistas principales eran un par de amigos, Tod Stiles (encarnado por Martin Milner) y Buz Murdock (por el actor George Maharis), que comenzaron un viaje a lo largo de Estados Unidos a bordo de un icónico Corvette. A comienzos de la tercera temporada (a la que pertenece este episodio) Buz era sustituido por otro personaje: Linc Case (encarnado por Glen Corbett). Cada episodio tiene lugar en una localización diferente en el país. De hecho, como dice Duncan, “son muy pocos los capítulos que tuvieron lugar en la real Ruta 66” (2005, p. 10).<sup>7</sup> Este era el caso de “Peace, Pity, Pardon”, que llevó a sus dos protagonistas a Florida, muy alejada de la ruta de la que la serie tomó su nombre.

En este largo viaje a ninguna parte, en busca del lugar perfecto para asentarse, Tod y Buz (y posteriormente Linc) actúan como héroes errantes que se involucran en solucionar los problemas de la gente que encuentran en el camino, mientras tratan de resolver sus propios problemas. Esto otorgaba a los argumentos, personajes y situaciones descritas en cada episodio una complejidad de

---

<sup>6</sup> Información sobre la serie en: (IMDB. *Route 66*). Fue el episodio nº 23, en la tercera temporada, estrenado el 12 de abril de 1963.

<sup>7</sup> También: (WOOD, 2019, p.70).

significados que sobrepasaban el contenido usual en los programas de contenido orientado al público familiar, como afirma Alvey (1997, p. 143):

*Route 66* fue la respuesta dada en la década de 1960 a Kerouac y los Joadw –no el típico programa de aventuras de máxima audiencia, para estar seguro–. Evitar los temas domésticos en un medio –y una cadena– cargada de comedias familiares, haciéndose eco de *On the Road* y anticipando *Easy Rider*, comenzando su emisión en los albores de la Nueva Frontera y finalizándola bajo la sombra de la guerra de Vietnam, *Route 66* ocupa un lugar único tanto en el territorio de la televisión de los años 60 como en la cultura popular de la carretera<sup>8</sup>.

Esta es probablemente la razón por la cual el episodio que analizamos se atrevió a profundizar en un tema de alto contenido político. De hecho, no en uno sino en dos problemas políticos, uno de su presente y el otro con una proyección histórica: de un lado, la Revolución Cubana, y del otro, la Guerra Civil española. En los créditos iniciales se muestra a Tod y Linc llegando al aparcamiento del *Tampa Jai Alai*, uno de los más importantes frontones de pelota vasca en la Florida de 1960: desde el comienzo, queda claro que el argumento girará en torno a la vida de dos jugadores de jai-alai, Quiapo y Largo Varela (Alejandro Rey y Michael Tolan, respectivamente). La elección de actores latinos para representar dos personajes con nombres que resuenan a español no se hizo por casualidad. Aunque el jai -alai es un deporte vasco (su significado en euskara es “juego alegre”), en el contexto estadounidense de la época era considerado como un juego latinoamericano. De hecho, este deporte había llegado a Estados Unidos a través de México y Cuba, siempre ligado al negocio de las apuestas<sup>9</sup>.

Esta conexión con las apuestas explicaba el éxito que había obtenido entre el público estadounidense, cruzando las fronteras de la comunidad latina, al ser una de las pocas apuestas permitidas en buena parte del país. Tod y Linc se encuentran con los hermanos Varela en la casa de huéspedes en la que se alojan, donde pronto perciben que son más que una simple pareja de deportistas: también están comprometidos con actividades políticas anticomunistas dentro de la comunidad de refugiados cubanos en Florida. Su tormentosa relación con un tercer hermano, Ramos Varela (Víctor Gabriel Junquera), que es ni más ni menos que un líder de la revolución que ha optado por permanecer en Cuba, se convierte entonces en la línea central del guion. Como era usual en la serie, Tod y Linc se involucran personalmente con los problemas de los Varela, ofreciendo a Quiapo su ayuda para contactar con su hermano en Cuba. Pero también se aclara que los hermanos Varela no son realmente cubanos, sino vascos de nacimiento y origen.

<sup>8</sup> “*Route 66* was the early 1960s' answer to both Kerouac and the Joads –not the usual stuff of prime time adventure, to be sure. Shunning domesticity on a medium –and network– loaded with family comedies, echoing *On the Road* and anticipating *Easy Rider*, premiering at the dawn of the New Frontier and ending in the shadow of the Vietnam War, *Route 66* occupies a unique place in both the television terrain of the 1960s and the popular culture of the road.” (ALVEY, 1997, p. 143).

<sup>9</sup> Una breve historia de la presencia en Estados Unidos del juego de *pelota* en sus diversas variedades, incluyendo el jai-alai, en Urza (1994).

En este punto partimos de la hipótesis de que todos estos personajes habían sido inicialmente pensados y diseñados como cubanos. Una búsqueda en los papeles personales de Stirling Siliphant (UCLA), quien escribió el guion del episodio, no nos ha ofrecido respuesta alguna sobre cómo habría podido ser la caracterización de los hermanos Varela en las versiones preliminares del guion, pero sabemos que era muy común en el Hollywood de aquella época que, en las pocas ocasiones en que se había representado el juego del jai-alai, no se le había establecido ninguna conexión con lo vasco, sino que se entendía que era un elemento propio del paisaje social y cultural de Latinoamérica. Ya desde las tempranas representaciones de este deporte en el cine estadounidense – y, en todo caso, su vínculo con las apuestas– siempre se había vinculado con la cultura latina, ya fuera en argumentos localizados en algún país del subcontinente, ya fuera como medio de reforzar los rasgos raciales estereotípicos de personajes latinoamericanos (ÁLVAREZ GILA, 2013, p. 32).

Así había ocurrido, por ejemplo, con la película *We Were Strangers* (1949, dir. John Huston, Columbia Pictures) o con *Crisis* (1950, dir. Richard Brooks, Metro-Goldwyn-Mayer), que se hallaban ambientadas respectivamente en Cuba y en un indeterminado país latinoamericano. De hecho, únicamente el film *Thunder in the Sun* (1959, dir. Russell Rouse, Carrollton Inc.) había vinculado hasta aquel momento el jai-alai como un elemento étnico de la vasquidad (ÁLVAREZ GILA, 2008, p. 25). Pero a causa de la mala calidad cinematográfica y peor desarrollo en taquilla de esta película de la serie B, su impacto como una posible vía para modificar la ecuación “jai-alai es igual a latinoamericano” fue totalmente irrelevante. En una industria que trata de evitar novedades abruptas en el modo en que representa los diferentes caracteres estereotípicos nacionales (KRACAUER, 1949), dicha ecuación permaneció firmemente arraigada gracias al peso de una larga lista de películas previas que, lejos de refutarla, la reforzaba.

Pero estos supuestos generalizados en la industria cinematográfica chocaban con la realidad del deporte en Florida. En todos los frontones de jai-alai operativos como casas de apuestas en diversas ciudades de aquel estado (Tampa, Orlando, Miami) eran sobre todo –si no únicamente– vascos los deportistas que allí actuaban. Por lo tanto, era preciso en aras de la fidelidad de la serie a la realidad explicar cómo una familia de *pelotaris* de jai-alai, que como todo el mundo sabía en Florida tenían que ser vascos, acababan integrados y participando en la comunidad de exiliados cubanos. La solución era hacer que los hermanos fueran al mismo tiempo cubanos y vascos. En una de las primeras escenas del episodio, cuando se están introduciendo los personajes, Quiapo Varela visita una escuela católica en Tampa. Allí, mientras mira a los niños jugando en el patio, comienza una conversación con Cipriana, una de las profesoras de la escuela, ella misma una exiliada cubana. En esta conversación Quiapo explica su propia historia en una larga toma que reproducimos aquí en su versión original en el guion: los hermanos Varela eran realmente niños refugiados vascos que no

habían podido retornar a su patria tras el fin de la guerra y fueron llevados por el sacerdote católico que los cuidaba, “Padre Sebastiano”, a Cuba, donde crecieron.

[174] CIPRIANA  
¿Fue esta tu escuela?

QUIEPO  
En un campamento - en Stoneham - en Lincolnshire - en Inglaterra - con mi hermano Largo.

CIPRIANA (*un silencio*)  
Precioso país, Inglaterra.

QUIEPO  
Soy vasco... Los ingleses nos ofrecieron refugio.

CIPRIANA  
(*suabemente; examinándolo con la pregunta clave*)  
¿El padre Sebastiano?

[175] *TOMA MUY CERCANA DE QUIEPO cuando reacciona al nombre.*

[176] *TOMA MUY CERCANA DE CIPRIANA mirando su cara.*

[177] *TOMA MUY CERCANA DE LOS DOS - QUIEPO Y CIPRIANA.*

QUIEPO (*presionándola*)  
¿Estoy siendo vigilado! ¿A cuántas preguntas tengo que responder?

CIPRIANA (*elocuentemente*)  
Tengo curiosidad sobre el padre Sebastiano.

QUIEPO (*un silencio; luego buscándola de nuevo*)  
En el campamento, eramos unos tres mil...

*LA CÁMARA SE APROXIMA a Quiepo. Rememora unos recuerdos dolorosos.*

QUIEPO  
El padre Sebastiano vino de Vizcaya... Aquí mismo - junto a mis ojos - tras un cuarto de siglo - aún tengo su cara.. una cara triste... Niños míos, acabo de venir de España... de Bilbao... a comunicaros la voluntad de Dios... una voluntad dura, pero que debemos soportar. Ayer... diecinueve de junio... los tanques del enemigo cruzaron el Nervión y entraron en Bilbao... Nuestra capital, niños míos, ha caído... es el fin de la independencia vasca.

*CORTE A:*

[178] *LAS CARAS SONRIENTES DE LOS NIÑOS disfrutando de las gracias de Sheena.*

[179] *TOMA MUY CERCANA DE QUIEPO. Hay lágrimas en sus ojos.*

QUIEPO  
Largo y yo -aunque aún no habíamos cumplido seis años- no lo pudimos aceptar. Caímos delante del Padre. Lo acribillamos a punzadas. Lo golpeamos y lloramos y él lloró con nosotros, aceptando nuestros golpes como si pudieran aliviar algo de nuestra angustia (UCLA)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> El diálogo que en el episodio filmado difiere levemente del que aparece en el guion, no obstante, los cambios son meramente estilísticos y no afectan a su contenido. Hemos traducido el original en inglés.

Más aún, la introducción de esta larga explicación también permitía al guionista establecer interesantes líneas de conexión entre la experiencia vital de los hermanos Varela con la resolución del episodio. Quiapo y Largo reciben un mensaje desde Cuba, enviados de modo confidencial por su hermano Ramos. Tras debatirse entre el miedo, el deber y el amor, Largo rechaza pero Quiapo acepta encontrarse con él en el mar enfrente de la costa de Florida, donde es informado de que Ramos teme por su vida en Cuba, debido a que los diversos grupos que encabezaron la revolución han comenzado a pelear entre ellos. Es por esto que ha decidido llevar a su propia hija, Carlota, a la seguridad del exilio. Entonces un grupo de militantes leales al régimen revolucionario ataca y mata a los dos hermanos. Tod y Linc consiguen rescatar a Carlota y la llevan a Estados Unidos, donde es puesta al cuidado de Largo, el último hermano superviviente. De este modo la experiencia del exilio infantil se repite en una nueva generación, ligando el pasado y el presente.

Uno de los rasgos más perceptibles de cómo la película describe la historia de los niños exiliados vascos es su extraordinaria precisión, lo que muestra un trabajo previo de investigación documental por parte del guionista. En primer lugar, el campamento de Stonehall fue realmente el primer y uno de los principales puntos de destino y residencia de los niños vascos enviados al Reino Unido, una vez que la evacuación a este país comenzó desde el puerto de Bilbao en mayo de 1937 (CLOUD y ELLIS, 1937; también: BELL, 1996)<sup>11</sup>. Incluso el número de los niños refugiados citado en el guion (“tres mil de nosotros”) se corresponde muy aproximadamente con el número real de niños que fueron asentados en el campamento. En segundo lugar, es igualmente cierto que entre los custodios de los niños se encontraron diversos sacerdotes católicos, dado que era política del Gobierno autónomo vasco contrarrestar la política franquista que identificaba a los leales a la República como revolucionarios, marxistas y antirreligiosos. De hecho, en julio de 1937 todos los obispos españoles salvo dos habían firmado una Carta Colectiva sobre la guerra de España en la que mostraban su apoyo a Francisco Franco y lo declaraban líder de una Cruzada en defensa de la Iglesia católica (el obispo de Vitoria en el País Vasco y el arzobispo de Tarragona en Cataluña rechazaron firmar dicha carta, por lo que tuvieron que marchar al exilio desde la España franquista). Finalmente, el 19 de junio de 1937 fue la fecha en la que el ejército rebelde tomó la ciudad de Bilbao, arrebatándola de las manos del leal Ejército Vasco, obligando a marchar al exilio a miles de soldados, y al propio gobierno.

Hay, sin embargo, algunas afirmaciones que es preciso matizar. Por ejemplo, aunque el aislamiento geográfico del País Vasco respecto al resto del territorio leal a la República había permitido al Gobierno Vasco ejercer una amplísima autonomía de facto en el territorio bajo su jurisdicción, hay un consenso en que ni desde un punto legal ni en la práctica fue por ello un gobierno y un país independiente. La autonomía política vasca estaba fundamentada en una ley

---

<sup>11</sup> Información sobre este campamento, compilada por: (ASSOCIATION).

votada en el parlamento español, y el presidente del gobierno autónomo ejercía sus poderes en nombre de la legitimidad de la República española (MORENO GONZÁLEZ 2018, p. 364-365).

Pero el punto de contacto más débil entre la ficción y los hechos históricos viene de la mano de la descripción hecha en *Route 66* de la posterior partida de esos niños refugiados, con el sacerdote Sebastiano, desde Inglaterra a Cuba, al no poder retornar al País Vasco. No hay evidencia de que tal tipo de reemigración ocurriera nunca en el caso del exilio infantil vasco en ningún país de Europa occidental. Al poco tiempo de finalizar la guerra, la mayor parte de los niños fueron repatriados desde Francia, Bélgica o el Reino Unido, con apenas unas excepciones en este último caso: cerca de cuatrocientos niños se quedaron en Inglaterra y Gales, bien porque decidieron libremente permanecer allí, bien porque habían quedado en situación de orfandad, ya fuera porque sus padres hubieran muerto o porque no pudieran atenderlos al estar encarcelados o represaliados por el nuevo régimen.

Aparte, es cierto que existía una presencia destacada de sacerdotes vascos en la isla de Cuba a lo largo de todo el siglo XX, algunos de los cuales incluso tuvieron relevancia en el mundo político posrevolucionario, como es el caso de algunos vascos miembros de la orden franciscana (AMORES CARREDANO, 2006, p. 762) que eran los propietarios de la más importante revista católica de Cuba, *La Quincena* (ÁLVAREZ GILA, 1993, p. 50-51). Pero ninguno de estos sacerdotes vascos consta que llegara nunca a la isla llevando consigo niños refugiados. Las producciones cinematográficas, incluyendo las series televisivas de ficción, no siempre necesitan atenerse estrictamente a la verdad histórica para presentar lo que se suele definir como “suspensión de la incredulidad” (*suspension of disbelief*), es decir: una semejanza a la verdad lo suficiente como para ser aceptada por el público. El hecho de que no exista evidencia alguna de la presencia de colonias de niños exiliados vascos en Cuba tras el final de la Guerra Civil española, no es sin embargo obstáculo para hacer esta afirmación aceptable, e incluirla para otorgar al guion un elemento de verosimilitud (permitiendo explicar la militancia anticastrista de dos *pelotaris* de jai-alai, de nacimiento vascos), al mismo tiempo que proporciona al argumento un elemento de complejidad intergeneracional mezclando dos experiencias de exilio infantil en una relación directa que ayuda a resolver adecuadamente la trama.

Finalmente, a pesar de los visibles esfuerzos de documentación sobre los vascos y su historia, el guionista no pudo escapar de la carga de las imágenes estereotípicas que Hollywood había llegado a construir sobre los vascos. El uso de nombres improbables para los tres hermanos en la ficción, nombres que pueden sonar remotamente hispánicos pero que no tienen ningún sentido para hablantes nativos del castellano<sup>12</sup>, así como otros componentes en la construcción de una

---

<sup>12</sup> Es cierto que tanto “Largo” como “Ramos” son palabras usuales en la lengua castellana, pero nunca han sido usados como nombres personales. Respecto al nombre del personaje principal, “Quiapo”, es simplemente inexistente, una pura

película (la elección de actores, la música ambiental de aires españoles usada para introducir los personajes, etc.) enlazaban a los vascos, al final, con el conjunto de los latinos. Los vascos, a pesar de sus peculiaridades étnicas, no serían en el fondo sino una rama más en el tupido árbol de lo hispano, como también lo eran los cubanos. Este hecho también contribuía a hacer más aceptable a ojos de los televidentes la transición de los protagonistas entre sus dos identidades. La lucha contra el dictador Fidel Castro en Cuba, que podemos asumir que era lo que quería reflejar el episodio, quedaba así entendida como una continuidad de luchas previas contra otras dictaduras, tal y como en su momento habían hecho los vascos oponiéndose a Francisco Franco en España.

### **Comparación: ¿un exilio, dos discursos?**

Teniendo en cuenta que ambas producciones fueron filmadas y estrenadas en fechas muy próximas y describen, en el caso de los niños exiliados vascos, un mismo conjunto de sucesos históricos, no puede sorprendernos que diversos elementos de la estructura del discurso narrativo y los personajes que jalonan sus guiones son notablemente similares, tanto en la película española como en la teleserie estadounidense.

Por ejemplo, en ambas narrativas se afirma claramente cómo la abrupta separación de la familia y la patria sufrida por los niños en un contexto de violencia generalizada actúa como un detonante para un final igualmente abrupto de la infancia y un inesperado (y también indeseado) rito de pasaje hacia la edad adulta (ROGERS, 1981, p. 184-185). La vida no volvería a ser nunca lo mismo para aquellos niños, a pesar del hecho de que, mientras en *El otro árbol de Guernica* eran enviados de vuelta a sus casas en España, en *Route 66* ninguno de ellos tiene oportunidad alguna de tomar el mismo camino de regreso, haciendo de su situación de exiliados una condición permanente. Pero lo cierto es que, tras el final de la guerra, regresar físicamente a la patria no significaba un retorno a la situación previa al conflicto, sino a un ambiente político totalmente diferente, que era desconocido y extraño para ellos y les exigía un esfuerzo de adaptación, similar al caso de otros exiliados que, en su caso, hubieran tenido que asentarse en otros países.

Un segundo elemento de similitud viene del hecho de que en ambos casos los niños exiliados se reconocen como pertenecientes al bando que perdió la guerra. Santiago se define a sí mismo como “un miliciano vencido o un exiliado político que retornaba a la patria y que se sentía triste por la derrota de los suyos.” (GONZÁLEZ ALLENDE, 2014, p. 129). Incluso en su evolución

---

invención del guionista. El único parecido que he sido capaz de encontrar es el apellido de uno de los líderes rebeldes que lucharon contra la República en el bando franquista, el general Queipo de Llano. Quizá el guionista podría haberlo tenido en mente al bautizar a Quiapo. En este caso, nos encontraríamos ante una colosal paradoja, dado que el general Queipo de Llano fue uno de los ejecutores del exilio forzado de los niños vascos. Por otro lado, también se aprecia en la onomástica una cierta contaminación italianizadora, como ocurre con el apellido de los niños (que aparece en algún momento como “Varella”, al estilo italiano) o el nombre del sacerdote que los acogió, “Sebastiano”. Huelga decir que en ningún momento se aprecia ningún intento de usar la lengua vasca para denominar a estos personajes.

posterior, cuando ya no son niños, Santiago y Queipo presentan una pauta similar. Al final de la novela y la película Santiago transforma su discurso hacia un apoliticismo, abandonando su anterior alineamiento con la República, prefigurando el camino que recorrería su alter ego, el propio escritor, en la vida real como un miembro acrítico e integrado de la *intelligentsia* cultural del franquismo en el País Vasco. Queipo, por su parte, evoluciona hacia un rechazo del régimen castrista producto de la Revolución, cuyas raíces ideológicas en el marxismo se pueden trazar una parte de los partidos políticos que habían luchado por la República durante la Guerra Civil. Pero esta evolución se presenta en ambos casos como una continuidad fundamental de rechazo a las dictaduras duras: Queipo mantiene su lucha contra la autocracia, transfiriendo su diana de Franco a Castro. Santiago (o, mejor dicho, el propio Castresana) está de algún modo reconociendo en la novela la imagen oficial de transformación que la dictadura franquista quería difundir bajo un nuevo ropaje de reconciliación.

Algunos personajes secundarios son también muy parecidos. Entre ellos destacan los principales caracteres adultos de ambas producciones. En *El otro árbol de Guernica* el adulto que ejerce de ancla y espejo para los niños del exilio es Don Segundo, un profesor que los había acompañado desde su partida de Bilbao (ROGERS, 1981, p. 185). En *Route 66* esta figura paternal es asumida por el Padre Sebastiano, el sacerdote católico que también había acompañado a los niños a lo largo de las tres fases de su exilio, desde Bilbao hasta La Habana vía Inglaterra, cuyos campamentos habían sido apenas un primer destino provisional. También reflejaban uno de los rasgos principales de la estructura organizativa de las evacuaciones de los niños vascos: siempre hubo responsables adultos acompañando y cuidando de los niños en el extranjero, ya fueran vascos nombrados por el Gobierno o locales que colaboraban en equipos de apoyo creados en los países de destino. Estos dos adultos marcan la vía de contacto y continuidad de los niños con su patria, que se mantendría durante toda su experiencia de exilio. Don Segundo (un profesor) y el Padre Sebastiano (un sacerdote católico) son ficcionales, pero sin embargo representan una descripción muy fiel del personal que actuó como intermediario entre los niños, las autoridades vascas y las familias e instituciones extranjeras que les proporcionaron refugio.

Pero, por otro lado, ambos filmes presentan una diferencia fundamental en el modo en que entienden la visión política detrás del discurso, así como en sus respectivas visiones del franquismo. Mientras que la película española se alinea con el discurso propagandístico oficial elaborado por el régimen durante la década de 1980 para quitarse de encima la imagen de una dictadura represiva para hacerla más aceptable en el concierto internacional, el telefilme americano ofrece un idealizado pero al mismo tiempo fiero discurso antifranquista sobre el totalitarismo represivo de este régimen, en un momento en el que Franco no solo había obtenido el reconocimiento internacional sino que se

había convertido en un aliado próximo a los Estados Unidos, especialmente tras los acuerdos de 1953 entre ambos países (SAITUA, 2019, p. 240-242).

Esto puede explicar por qué el título del episodio (“Peace, Pity, Pardon”) está tomado directamente el discurso pronunciado en Barcelona el 18 de julio de 1938, dos años tras el inicio de la guerra, por el presidente de la República española, Manuel Azaña. La elección de este discurso que pide “Paz, Piedad, Perdón” se hace porque subraya el principal mensaje político que quiere transmitir: que la búsqueda de la libertad, antes y ahora, es la más importante herencia que una generación puede pasar a la siguiente:

RAMOS

¿Cuántas veces debo decirte las palabras de Azaña durante la agonía de la Guerra Civil? “Cuando el testigo pasa a otras manos, a otros hombres, a otra generación, recordémosles, si en alguna ocasión sienten su sangre hervir, las lecciones de quienes cayeron en combate - aquellos que, protegidos por su tierra maternal, no sienten ya ni odio ni rencor, y que nos envían el brillo de su luz, el mensaje de la eterna Patria que dice a todos sus hijos: Paz, Piedad, Perdón.” (UCLA)<sup>13</sup>

## References

ALONSO CARBALLÉS, Jesús J. La historiografía sobre los *niños del exilio*, la historia olvidada. *Exils et Migrations Ibériques au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, CERIC, v. 3-4, p. 168-185, 1997.

ALONSO CARBALLÉS, Jesús J. *Los niños vascos evacuados a Francia y Bélgica. Historia y memoria de un éxodo infantil, 1936-1940*. Bilbao: Asociación de Niños Evacuados del 37, 1998.

ALONSO CARBALLÉS, Jesús J. La construcción de una memoria colectiva del éxodo infantil vasco. *Ayer*, Madrid, n. 32, p. 163-193, 1998b.

ALONSO CARBALLÉS, Jesús J. Los “niños de la guerra” o las huellas del exilio infantil de la Guerra Civil en el espacio público. *Historia Social*, Valencia, n. 76, p. 107-124, 2013.

ALTED VIGIL, Alicia. Los niños de la Guerra Civil. *Anales de Historia Contemporánea*, Murcia, n. 19, p. 43-58, 2003.

ALTED VIGIL, Alicia. Los niños de la guerra: Evacuación, exilio y retorno. In: CASAS SÁNCHEZ, José Luis; DURÁN ALCALÁ, Francisco (ed.). *Los exilios en España (siglos XIX y XX): III Congreso sobre el Republicanismo [v. 1]*. Priego de Córdoba: Patronato Niceto Alcalá Zamora y Torres, 2005, p. 105-126.

---

<sup>13</sup> Hemos traducido el original en inglés. Aunque resumido, el texto refleja perfectamente el contenido del discurso de Azaña, que finaliza del siguiente modo en su formulación original: “Pero es obligación moral, sobre todo de los que padecen la guerra, cuando se acabe como nosotros queremos que se acabe, sacar de la lección y de la musa del escarmiento el mayor bien posible, y cuando la antorcha pase a otras manos, a otros hombres, a otras generaciones, que les hierva la sangre iracunda y otra vez el genio español vuelva a enfurecerse con la intolerancia y con el odio y con el apetito de destrucción, que piensen en los muertos y que escuchen su lección: la de esos hombres que han caído magníficamente por una ideal grandioso y que ahora, abrigados en la tierra materna, ya no tienen odio, ya no tienen rencor, y nos envían, con los destellos de su luz, tranquila y remota como la de una estrella, el mensaje de la patria eterna que dice a todos sus hijos: Paz, piedad, perdón.” (VALIENTE, 2012, p. 90).

ÁLVAREZ GILA, Óscar. Francoren garaiko euskal Eliza eta Amerika: babeslekua eta arazoenturburua. *Muga*, Bilbao, n. 84, p. 44-51, 1993.

ÁLVAREZ GILA, Óscar. Los equívocos de una identidad confundida. La imagen de los inmigrantes vascos en la película *Thunder in the Sun* (1959). *Guregandik. Revista del centro de estudios Arturo Campión*, Laprida (Argentina), n. 4, p. 11-31, 2008.

ÁLVAREZ GILA, Óscar. La construcción del estereotipo del inmigrante vasco en el cine de Estados Unidos: algunas reflexiones generales. In: ARCE, Alejandra de; MATEO, Graciela (comp.). *Migraciones e identidades en el mundo rural*. Buenos Aires: Editorial Imago Mundi, 2013, p. 23-44.

ALVEY, Mark. Wanderlust and Wire Wheels. The Existential Search of *Route 66*. In: COHEN, Steven; HARK, Ina Rae. *The Road Movie Book*. New York: Routledge, 1997, p. 143-164.

AMORES CARREDANO, Juan Bosco. Los franciscanos en Cuba: de la Restauración a la Revolución (1887-1961). *Hispania Sacra*, v. LVIII, n. 118, p. 755-769, 2006.

ARRIEN, Gregorio. *Niños evacuados a Gran Bretaña, 1937-1940*. Bilbao: Asociación de Niños Evacuados el 37, 1991.

ASSOCIATION of the UK Basque Children of 1937. Disponible en: <https://www.basquechildren.org/colonies/history>. Consultado el: 09 oct. 2019.

CLOUD, Yvonne; ELLIS, Richard. *The Basque Children in England: An Account of Their Life at North Stoneham Camp*. London: Victor Gollancz, 1937.

BELL, Adrian. *Only for Three Months*. The Basque Children in Exile. Norwich: Mousehold Press, 1996.

DE PABLO, Santiago. Roble. In: DE PABLO, Santiago, et. al. *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*. Madrid: Tecnos, 2012, p. 648-663.

DUNCAN, Glen. *Route 66 in California*. Charleston SC: Arcadia Publishing, 2005.

GONZÁLEZ, Fernando. La sombra del exilio. La figura del exiliado en el cine español de ficción. Los casos de *Nueve Cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino y de *El Otro Árbol de Guernica*, de Pedro Lazaga. In: BALCELLS, José María; PÉREZ BOWIE, José Antonio (coord.). *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*. León: Universidad de León, 2001, p. 211-228.

GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker. Del niño del exilio al hombre de la “nueva España”: masculinidad y nacionalismo español en *El otro árbol de Guernica*, de Luis de Castresana. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 18, n. 1, p. 119-132, 2014.

HANKTE, Steffen. The Road Movie on Television and the Cold War Mapping of America: *Route 66*, *The Fugitive*, *The Invaders*. *Journal of Popular Film and Television*, n. 42, p. 105-113, 2014. Internet Movie Data Base (IMDB). *El otro árbol de Guernica*. 1969. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0064778/>. Consultado el: 10 sept. 2019.

Internet Movie Data Base (IMDB). *Route 66*. TV Serie. 1960-1964. Disponible en: [https://www.imdb.com/title/tt0053534/?ref=fn\\_al\\_tt\\_2/](https://www.imdb.com/title/tt0053534/?ref=fn_al_tt_2/). Consultado el: 10 nov. 2019.

KRACAUER, Siegfried. National Types as Hollywood Presents Them. *The Public Opinion Quarterly*, v. 13, n. 1, p. 54-72, 1949.

LEGARRETA, Dorothy. *The Gernika Generation: Basque Refugee Children of the Spanish Civil War*. Reno: University of Nevada Press, 1984.

LUENGO TEIXIDOR, Félix Juan; DELGADO CENDAGORTAGALARZA, Ander. El árbol de Gernika. Vicisitudes del símbolo foral de los vascos. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, n. 15, p. 23-44, 2006.

MAYORAL GUIU, Miguel. *Evacuación y acogida en Francia de los refugiados de la Guerra Civil española procedentes del frente norte, 1936-1937*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

MORENO GONZÁLEZ, Gabriel. El nacionalismo vasco en el marco constitucional de la II República española (1931-1936). *Revista Internacional de Pensamiento Político*, n. 13, p. 363-381, 2018.

NIETO FERRANDO, Jorge. Veinticinco años de paz vigilante. La reconfiguración de la memoria cinematográfica de la Guerra Civil española. In: *La Guerra Civil Española 1936-1939. Congreso Internacional. Madrid, 27, 28 y 29 de noviembre de 2006*. Madrid: SECC [electronic edition], 2006.

NODELMAN, J.N. Reading Route 66. *The Journal of American Culture*, Malden, v. 30, n. 2, p. 165-174, 2007.

OTERO SECO, Antonio. Luis de Castresana o la infancia exiliada. In: OTERO SECO, Antonio. *Obra periodística y crítica: exilio*. Rennes: Université de Haute-Bretagne, 1973, p. 646-649.

PIÑOL LLORET, Marta. El retorno de los exiliados republicanos. ¿Sumisión, disidencia o nostalgia? *Arkadin*, La Plata, n. 7, p. 110-121, 2018.

ROGERS, Elizabeth S. The Initiation Paradigm in Castresana's "El otro árbol de Guernica". *Anales de la literatura española contemporánea*, Philadelphia, v. 6, p. 183-196, 1981.

SABIN FERNÁNDEZ, Susana. "Conmemoraciones": Memoria y Memorialización de los Niños Vascos Refugiados de la Guerra Civil Española en el Reino Unido. *Les Cahiers de Framespa. Nouveaux champs de l'histoire sociale*, n. 5, 2010. Disponible en: <https://journals.openedition.org/framespa/287>. Consultado el: 10 nov. 2019.

SEGUIN, Jean Claude. El niño en la Guerra Civil española: del documental a la ficcionalización. *Film Historia*, Barcelona, v. III, n. 1-2, p. 149-156, 1993.

SAITUA, Iker. *Basque Immigrants and Nevada's Sheep Industry. Geopolitics and the Making of an Agricultural Workforce, 1880-1954*. Reno: University of Nevada Press, 2019.

UBIETO GARCÍA, María Teresa. *Niños y adolescentes en tres novelas de la postguerra española: Duelo en el paraíso de Juan Goytisolo. El otro árbol de Guernica de Luis de Castresana. Primera memoria de Ana María Matute*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1973.

URZA, Carmelo. *Historia de la pelota vasca en las Américas*. Donostia: Elkar, 1994.

UCLA. [University of California Los Angeles]. *Performing Arts Special Collections*, “Sterling Siliphant Papers”. Collection #1079. Box 13, Tit, 4542. “Final draft screenplay. Written by Stirling Silliphant. March 18, 1963”.

VALIENTE, Guillermo. La idea de reconciliación nacional durante la Guerra Civil española: los discursos de Yagüe y Azaña de julio del 38. *Aportes. Revista de historia contemporánea*, n. 80, p. 73-96, 2012.

VILAR, Juan B. *El exilio en la España contemporánea: Lección inaugural del curso académico 2006-2007*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.

WOOD, Andrew F. Two Roads Diverge: Route 66, “Route 66,” and the Mediation of American Ruin. *Critical Studies in Media Communication*, n. 27, p. 67-83, 2010.