University of Nebraska - Lincoln
DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Spanish Language and Literature | Modern Languages and Literatures, Department of

2008

De ansiedades masculinas: *Cartas de un alférez a su madre,* de José María Salaverría

Iker González-Allende
University of Nebraska-Lincoln, igonzalezallende2@unl.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish

Part of the Modern Languages Commons

González-Allende, Iker, "De ansiedades masculinas: *Cartas de un alférez a su madre,* de José María Salaverría" (2008). *Spanish Language and Literature*. 31.
https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/31

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Spanish Language and Literature by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

Published in Ojáncano: Revista de literatura española 34 (2008), pp. 85-106.
ISSN: 0899-983X Published by Univ. North Carolina Dept. of Modern Languages

De ansiedades masculinas: *Cartas de un alférez a su madre*, de José María Salaverría

Iker González-Allende
University of Nebraska
Lincoln, NE

DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA (1936-39), las distintas concepciones de nación que defendían los republicanos y los sublevados resultaban incompatibles entre sí. Por eso, gran parte de los esfuerzos propagandísticos de ambos grupos tenía como objetivo deshumanizar al enemigo, física y moralmente, e identificarle con lo extranjero —con el comunismo ruso o con el fascismo italiano— para considerarle un traidor al propio país (Núñez Seixas 46). En la producción narrativa durante los años del conflicto bélico se pueden hallar numerosas novelas en las que la principal finalidad es la denigración del enemigo. En opinión de José Antonio Pérez Bowie, este tipo de obras las cultivaron más los sublevados que los republicanos, como lo atestiguan títulos tales como *Las fieras rojas*, de Muñoz Sanromán; *Madrid bajo las hordas*, de Fernando Sanabria; o *¡Queman, roban y asesinan en tu nombre!*, de J. García Morales (42-43).

El enemigo suele estar marcado génericamente como masculino, sobre todo asociado con el ejército del bando contrario. Esto se debe al hecho de que la nación frecuentemente se personifica en una figura femenina, constituyendo la Madre patria. Así, la principal tarea del soldado es la de proteger a la nación, lo que supone preservar a sus mujeres, ya que el cuerpo femenino se identifica con la nación (Mostov 91). Las atrocidades que el enemigo comete sobre los más débiles, las mujeres y

los niños, provoca que en la retórica nacionalista se le relacione con lo bestial y se le animalice. Sin embargo, en otras ocasiones, cuando se enfatiza el temor del enemigo y se indica cómo huye y se esconde para no luchar, se le representa como cobarde o afeminado. Joane Nagel explica que esta contradicción es típica en el tratamiento del bando contrario en las guerras: "Accounts of many wars and nationalist conflicts include portrayals of enemy men either as sexual demons, bent on raping nationalist women, or as sexual eunuchs, incapable of manly virility" (257).

Como en la mayor parte de las narrativas bélicas, durante la guerra civil española, el enemigo en gran medida pertenece al género masculino, pero especialmente en la ideología sublevada se insistió también en mostrar a la mujer republicana como un grave peligro para el ideal de nación, ya que se la identificaba con una feminidad amenazante y castradora, contraria al prototipo mariano de la mujer franquista. Los sublevados también criticaron duramente a la gente del pueblo o la masa, a la que consideraban del género femenino, siguiendo la tradición retórica decimonónica.[1] Además, vieron especialmente en la figura de la miliciana una amenaza a las divisiones tradicionales de género, por lo que sus ataques hacia ella acusándola de falta de moral fueron constantes.[2] En este trabajo pretendo ahondar en la representación negativa, casi demoníaca, de la mujer republicana durante la guerra civil, enfocándome en una novela breve de los sublevados, *Cartas de un alférez a su madre* (1939), de José María Salaverría. En este caso, la mujer republicana no ejerce como miliciana, sino como enfermera espía en un hospital de los sublevados. Por otro lado, analizaré cómo la novela plantea, frente a esta feminidad amenazante, la masculinidad del soldado que lucha por su patria, centrándome sobre todo en la fluidez genérica que surge cuando éste es herido en el campo de batalla.

José María Salaverría (Vinaroz, 1873-Madrid, 1940), uno de los escritores más olvidados de la llamada Generación del 98, escribió numerosos ensayos y artículos de periódico de ideología conservadora en *El Pueblo Vasco*, *España Nueva*, *ABC*, *La Nación*, o *Caras y Caretas*. Para José Luis Vázquez-Doredo, fue ante todo un periodista, ya que muchos de sus artículos conformaron posteriormente algunas de sus obras (61). Su

atracción por el descubrimiento de otras culturas y tradiciones le llevó a realizar numerosos viajes: estuvo en América en varias ocasiones, de 1910 a 1913 vivió en Argentina, y durante la Primera Guerra Mundial viajó por toda Europa.[3] En algunas de sus obras, por ejemplo en *La afirmación española* (1917), Salaverría propuso valores que después serían desarrollados por la Falange y el bando franquista, tales como la exaltación de la raza, el centralismo territorial, el anticapitalismo y el desprecio por la burguesía (Navarra 41). Durante la guerra civil publicó diversos artículos y narraciones a favor de los sublevados.[4]

Cartas de un alférez a su madre consiste en una novela breve en la que al principio, ya desde el título, el argumento no parece centrarse en la figura femenina republicana, pero a medida que avanza la acción, ésta adquiere un mayor protagonismo, hasta convertirse en uno de los personajes principales. La obra está formada por diez cartas que el alférez Javier Lizardi le dirige a su madre, al comienzo desde el frente y después desde el hospital en el que se encuentra ingresado con heridas graves en la cabeza y los ojos. La novela se puede dividir en tres partes atendiendo a la estructura interna. En una primera parte, el protagonista le pide perdón a su madre por haberse ido a luchar sin despedirse, recuerda la tradición carlista de la familia y finalmente narra cómo cayó herido al ayudar a un amigo. La segunda parte coincide con la convalecencia del protagonista en el hospital y la presentación detallada de su amistad con la enfermera espía, María Carlota de Roxá. En la última parte se produce la resolución de la trama: la enfermera desaparece del lado de Javier, posteriormente se le comunica a éste que era una espía republicana y se le interroga, pero queda libre de toda sospecha y se le concede la medalla militar. La obra se cierra con una llamada dramática de Javier a su madre y con interrogantes sobre la recuperación de su vista.

Una característica destacada de esta novela epistolar es el cambio continuo del transcriptor de las cartas. Hasta encontrarse convaleciente, es el propio protagonista quien las escribe, evidentemente en primera persona. Sin embargo, una vez herido, los transcriptores son un joven practicante del hospital llamado Diego Martínez Rivas, posteriormente María Carlota de Roxá, después el practicante de nuevo y finalmente

Javier, porque, según sus palabras, desconfía de todos (42). Lo interesante es que el practicante y la enfermera a veces incluyen en sus cartas postdatas dirigidas a la madre, en las que se presentan o le comentan algo de su hijo, provocando así polifonía de voces narrativas. Además, la multiplicidad de transcriptores añade ambigüedad al relato, ya que el practicante y la enfermera han podido cambiar el contenido dictado por Javier.

El protagonista de la obra decide enrolarse en el ejército por sus convicciones ideológicas, pero sobre todo por las convenciones sociales/culturales. Así se lo da a entender a su madre en la primera carta: "¿Pero hubieras preferido verme irreparablemente abrumado bajo la sombra de una vergüenza y una humillación insoportables?" (3). Durante el período bélico, el hombre capacitado físicamente debe tomar las armas porque, de lo contrario, será despreciado por el resto de la comunidad y su virilidad será puesta en duda (Braudy 52).[5] Al luchar en el frente, el hombre prueba públicamente su masculinidad al resto de la sociedad, ya que la masculinidad requiere una audiencia; es decir, para que un hombre sea considerado como tal, necesita la aprobación de los demás. Enrique Gil Calvo denomina "máscaras masculinas" a esta actuación pública del hombre destinado a impresionar al espectador (52-53). Por otro lado, Javier siente que debe ir a la guerra para continuar la tradición carlista de la familia: "Ha sido mi raza o mi linaje quien ha obrado. Desde niño me he acostumbrado a ver sobre el portal de nuestra casa solariega de Vergara el escudo de armas de los Lizardi. [...] Pídele cuentas a tío Antonio. Toda la vida me la he pasado oyéndole referir las hazañas de los batallones guipuzcoanos en la guerra carlista [...]" (5). Precisamente, en entrevistas a requetés —nombre con el que se conoce a los soldados carlistas—, Jeremy MacClancy comprobó que la familia era el motivo principal por el que éstos decidían unirse al ejército (64). De hecho, algunos requetés no llamaban a la lucha de 1936 "guerra civil española", sino "la cuarta guerra carlista" (MacClancy 25). El propio Salaverría parece formar parte de la familia carlista en la ilustración que se incluye en la portada de la obra (véase p. 106). Se trata de un retrato suyo realizado por "Kin", pseudonimo de Joaquín de Alba Santizo (Cádiz, 1912-Palma del Río, 1983), en el

que un Salaverría ya mayor aparece ataviado con la boina propia de los carlistas.[6]

La juventud de Javier provoca que su decisión de tomar las armas sea aún más admirable. Sus dieciocho años le convierten en el alférez más joven de los setenta que forman su escuadrón. Las ideologías nacionales suelen enfatizar la juventud de sus soldados para demostrar de esta manera la extensión de su doctrina política. Así, ya en la Primera Guerra Mundial se produjo una idealización de la juventud, que para los distintos bandos representaba la perfecta masculinidad (Mosse 63). Paul Fussell considera que las guerras dependen en gran medida de los jóvenes porque son ellos los que poseen dos cualidades necesarias para la lucha: resistencia física e ingenuidad respecto a su mortalidad (52).

La guerra supone para el soldado joven el ritual de entrada al mundo de los adultos, el cual comienza con la separación física respecto a su familia. En numerosos estudios sobre la masculinidad y la guerra en distintas culturas se ha señalado que el conflicto bélico o el servicio militar es el lugar en el que un joven se hace hombre a ojos de la sociedad (Hockey 16). De esta manera, en muchas culturas el reconocimiento de la masculinidad y el de la feminidad difieren. Leo Braudy lo explica así: "Being a man is thus a willful act, celebrated by the tribe, while being a woman is the default or natural state. Male initiation is complex and public, while menarche, even though young girls may also experience it as a wound, usually happens in private, whether there is any subsequent celebration or not" (19).

Ahora bien, algunos autores cuestionan esta diferencia entre el hombre y la mujer en lo que se refiere a la entrada en el mundo de los adultos. Así, opinan que la guerra como rito de iniciación constituye una experiencia similar a la maternidad. Braudy recoge la frase de Mussolini donde se formula esta idea: "La guerra sta all'uomo come la maternità alla donna" (449). No se trata sólo de que durante la guerra al hombre se le asigna el papel de soldado y a la mujer el de madre, sino de que la lucha armada supone un antes y un después para el hombre, lo mismo que la maternidad para la mujer. Jean Bethke Elshtain señala entre las semejanzas de ambas experiencias el predominio de lo físico: "Soldiers, like

mothers, are involved with food, shit, and dirt" (223). Esta autora comenta también que los soldados y las madres consideran la guerra y la maternidad respectivamente como una fuerza superior a ellos, que a menudo no son capaces de expresar en palabras (224). Es decir, tanto el soldado como la madre pasan por momentos trascendentales en los que se lucha por la vida. A pesar de que esta visión es original y apunta a las semejanzas entre hombres y mujeres respecto al rito de iniciación, asimismo supone una continuación de las tradicionales divisiones entre sexos: la guerra es propia del hombre, mientras que la maternidad constituye el rasgo distintivo de la mujer.

Javier experimenta su primera batalla como un rito de pasaje. No resulta casual que la denomine "mi bautismo de fuego" (15), ya que consiste en un evento que hace que su vida cambie, como si a partir de entonces hubiera nacido realmente como hombre. Las exclamaciones con las que Javier abre la carta en la que describe este episodio indican la alegría y el orgullo que siente por haber superado esta prueba. Sin embargo, no es capaz de explicar con exactitud las emociones que experimentó durante la batalla debido a la sucesión rápida de los acontecimientos: "no tuve tiempo para sentir miedo" (15). La conexión estrecha que existe entre el afianzamiento de la masculinidad y la lucha armada se muestra en el comentario de Javier sobre el admirable comportamiento de su capitán en el campo de batalla: "¡Ése sí que es un hombre de veras!" (14).

En el frente Javier entabla una estrecha amistad con Fermín, alias "Eltzecondo", al que describe en su primera carta como un joven corpulento y valiente. Este tipo de camaradería masculina resulta fundamental para la consolidación de las ideologías nacionales. Klaus Theweleit defiende la teoría de que el hombre se entrega a la guerra para poder alejarse de lo femenino (361). La expresión "comunidad imaginada" que acuñó Benedict Anderson para referirse a la nación apunta a que ésta se concibe siempre como una camaradería profunda y horizontal (7). Ahora bien, los miembros que forman esa camaradería son hombres. La nación siempre se imagina como una fraternidad, no como una hermandad de

mujeres; es decir, se construye como un proyecto masculino, como una asociación de afinidad gracias a la acción del hombre.

La amistad que surge en las trincheras se convierte en una unión muy sólida porque se comparten experiencias extremas como el hambre, el frío, la soledad, el miedo y la muerte. Para Deborah Harrison, el peligro de morir en combate es la circunstancia que más une a los soldados y les diferencia de la población civil (76). Jean Elshtain llega a decir que la lealtad del soldado en la guerra es para sus compañeros, no para el Estado o la ideología nacional (206). En mi opinión, en muchos casos se produce en la mente del soldado una equiparación entre sus compañeros y la nación. Los compañeros personifican a la nación, y el soldado se une a ellos con el objetivo común de derrotar al enemigo y proteger a su patria. En la narración de Salaverría, un momento en el que se aprecia claramente la camaradería es cuando los soldados entonan juntos canciones vascas, creando de esta manera un sentimiento de unidad nacional.

Ahora bien, el ejemplo máximo de camaradería se produce cuando Javier sale al campo de batalla a ayudar a su amigo Eltzecondo y es herido de gravedad. Aunque a Javier le resulta muy difícil levantar a Eltzecondo debido a su gran peso y éste le insta a que le abandone y se vaya a refugiar, Javier insiste en llevarle a rastras poniendo en riesgo su vida. Este cuidado o preocupación mutua entre los soldados que luchan juntos se da a menudo en las guerras.[7] Patricia Vettel-Becker considera que la camaradería en el frente supone la desaparición de las diferencias entre los hombres —que, eso sí, se distinguen colectivamente de las mujeres y de los hombres que no combaten— y una disolución de sus egos que les permite liberar su lado femenino y cuidarse mutuamente, algo que, en cambio, se les niega en la vida civil (84).

A partir del momento en que Javier cae herido, su situación y comportamiento cambian completamente, ya que los valores propios de la masculinidad militar normativa, como la fortaleza o la valentía, son sustituidos por una actitud infantil y de dependencia. Durante los conflictos bélicos, a los soldados heridos se les permite mostrar una masculinidad más "fluida" en la que son admitidas ciertas muestras de debilidad. Como ha analizado Christina Jarvis en el contexto norteamericano, en las

guerras la mujer actúa como mediadora para que el herido recupere su masculinidad normativa (102). Esto se aprecia claramente en el protagonista de la novela de Salaverría, cuya necesidad de protección se acentúa por su corta edad. De hecho, no es sólo Javier el más joven de los alféreces, sino que su aspecto físico, en concreto su pelo rubio y sus ojos claros, contribuye "a esta apariencia aniñada" (4). La solución que encuentra para parecer mayor es dejarse bigote, pero como él mismo confiesa, no le crece mucho, lo que se puede comprobar en el bozo poco poblado con el que se le representa en la única ilustración incluida en la novela. En esta imagen —que no aparece firmada, pero que seguramente corresponda también a "Kin"—, la capa que Javier lleva sobre sus hombros le confiere un aire de fortaleza y robustez, pero en el dibujo de su uniforme dominan las líneas horizontales, y por ejemplo, en su camisa quedan huecos entre los botones, lo que da la sensación de que no se encuentra en plena forma física. De esta manera, en la ilustración no se halla la robustez propia de un soldado, lo que quizás explique por qué fue herido.

La juventud de Javier hace que se sienta necesitado de protección femenina. En los momentos difíciles va a encontrar alivio y resguardo sobre todo en su madre y las enfermeras. En diversas cartas el protagonista apunta que su madre le está cuidando en la distancia, e incluso llega a elevarla a la talla de una figura religiosa: "Tus rezos me protegen. Tú eres una santa y por eso te escuchan en el Cielo" (17). Al final de la obra, Javier llama desesperadamente a su madre como la única tabla de consuelo, como la intercesora ante Dios y como un ente superior: "¡Sólo en ti creo, después de Dios! Cuando me tengas en tus brazos ya no sentiré miedo. Estoy convencido de que tú me curarás. Tan cerca de Dios estás, madre querida, que posees la virtud de hacer milagros" (48). En estas frases la madre adquiere un aura todopoderosa, y tanto por su capacidad de curar como de consolar, resulta fácilmente identificable con la Virgen.

Las enfermeras que Javier conoce antes de que establezca una relación íntima con María Carlota de Roxá también le ofrecen protección, ya que su función es la de ayudar a que el soldado herido se recupere para seguir luchando por la salvación de la nación. Como es sabido, la enfer-

mería fue una de las ocupaciones femeninas más comunes en ambos bandos durante la guerra civil española, ya que se adecuaba al modelo tradicional de mujer que se entrega al hombre y actúa en su servicio. El propio Salaverría escribió durante la guerra civil una novela breve, *Entre el cielo y la tierra* (1939), en la que una joven que había abandonado el convento tras ser violada por los republicanos promete actuar como enfermera de un estudiante herido después de que éste abandona sus ideas socialistas: "¡Sí, yo te salvaré! ¡Yo te ayudaré a curarte de todas tus heridas!..." (14). El autor aquí crea un personaje femenino que no sólo sanará las heridas físicas del hombre, sino las espirituales al inculcarle la "verdadera" ideología. En las retóricas nacionalistas se insiste en que la presencia de la enfermera hace que los heridos se recuperen en un ambiente de comprensión y ternura similar al de su hogar y que se sientan protegidos, casi como si estuvieran en el útero materno. De esta manera, se crea una relación materno-filial entre el soldado convaleciente y las enfermeras, lo que se verifica en diversas narraciones y documentos históricos de la guerra civil.[8]

En la obra de Salaverría también se halla este tipo de conexión entre Javier y las enfermeras. Así expresa el protagonista los cuidados que recibe: "Todos aquellos médicos y enfermeras me asisten ahora con verdadero mimo, prodigándome atenciones delicadas que me conmueven. Tal vez a ellos les enternece mi juventud un poco aniñada y lo aparatoso de mi herida; lo cierto es que me encuentro, más aún que asistido, verdaderamente acariciado" (19). En este fragmento el alférez parece provocar en las enfermeras y los doctores un sentimiento de ternura debido a su escasa edad. El uso de palabras como "mimo", "atenciones delicadas" o "acariciado" sirve para subrayar que le tratan como si fuera un niño desvalido. Posteriormente, María Carlota de Roxá también le ve a Javier como un niño: "comprendo que para ella soy un chico. Suele llamarme su 'enfant gaté'..." (29). Y ya al final de la novela, cuando le revelan a Javier la verdadera identidad de la enfermera espía, el médico le llega a llamar "niño impresionable" (47). La insistencia en el infantilismo del protagonista sirve para enfatizar su inocencia e ingenuidad. Además, el hecho de que no pueda ver lo sitúa en una posición de debilidad,

pudiéndose interpretar como una castración simbólica. Lo que resulta destacable es que a pesar de que en la mayor parte de la novela Javier permanece herido, no se incluyan ilustraciones que le representen convaleciente. Esta ausencia se debe a que el objetivo de la novela no es tanto indagar en la masculinidad herida como advertir al lector del peligro que supone la mujer republicana.

Debido a su inmadurez y ceguera, Javier resulta el herido perfecto para ser engañado por la enfermera espía. Roxá se presenta envuelta en misterio, lo que provoca la intriga en el lector, ya que éste va recibiendo información sobre ella en pequeñas dosis, y además, de manera contradictoria hasta que al final se resuelve la trama. Así, la primera vez que se menciona a la enfermera es en la fiesta del hospital a la que acude Javier. Las jóvenes hablan de ella y ofrecen ideas opuestas: "Cada una insinuaba una opinión o una sospecha; había quien aseguraba que era víctima de una tragedia de amor; otra decía que su marido estaba preso en una cárcel de Barcelona y condenado a muerte por los rojos; en fin, la joven morena y algo chatilla afirmó que era una espía, y que la estaban vigilando muy de cerca" (10). El misterio en torno a la enfermera seguramente incita a Javier a querer conocerla. Así, se apresura a preguntarle sobre ella al teniente que le acompaña, que le aconseja no ponerse "en el camino que sigue esa mujer" (12). A pesar de esta advertencia, el alférez no opuso resistencia a su amistad. Posteriormente, cuando Javier está convaleciente, le escribe a su madre sobre la enfermera y alaba continuamente la atención que le presta. El lector podría pensar entonces que los rumores sobre ella eran falsos, pero en una postdata el practicante que actúa como transcriptor le advierte a la madre del riesgo en que se encuentra su hijo. La siguiente carta es copiada por Roxá, quien incluye unas líneas finales dirigidas a la madre en las que parece que se trata de una mujer educada que no supone ningún tipo de peligro. Sin embargo, tras la desaparición de Roxá, el practicante, de nuevo en una postdata, revela a la madre y al lector su auténtica identidad, que resulta confirmada por el propio Javier en sus últimas cartas. De esta manera, se mantiene la incertidumbre sobre la enfermera casi hasta el final de la novela.

Los primeros apelativos que el protagonista escucha sobre María Carlota de Roxá son "la Enfermera Fatal" y "la Vampiresa" (10). Estas expresiones remiten a la figura misógina de la *femme fatale*, que consiste en la mujer que utiliza su belleza y sensualidad para atraer a los hombres y ejercer control sobre ellos. En el imaginario patriarcal, la mujer fatal arrebata la energía del hombre y provoca que éste se convierta en su marioneta. Para Elizabeth K. Menon, la característica principal de la mujer fatal es la de buscar la venganza o provocar la destrucción, pero reconoce que no hay un solo tipo de *femme fatale*, sino una gran variedad de posibilidades (4). Aunque este modelo de mujer se desarrolló especialmente en el siglo XIX, sobre todo a través de Salomé, pintada por Gustave Moreau en 1876, las encarnaciones femeninas de la maldad monstruosa están presentes en toda la historia occidental. Así, se encuentran mujeres fatales en la Biblia, como Eva, Judith o Jezabel; en el imaginario mitológico, como Helena, Fedra o Medea; en la historia, como La Cava o La Malinche; o en la literatura, como Carmen, Lulú o Lolita (Gil Calvo 81). Patrick Bade considera que la proliferación de la mujer fatal en la literatura y el arte decimonónicos se debió a la ansiedad masculina ante los avances de la mujer nueva en el espacio público (23). En España, la mujer que no sigue los postulados patriarcales se hace visible en una fecha algo posterior, en las décadas de los veinte y los treinta del siglo XX, lo que puede explicar por qué Salaverría recurre a la figura de la mujer fatal en plena guerra civil. Otro motivo es que los sublevados pensaban que la mujer republicana representaba todo lo contrario de la mujer tradicional y que sus reivindicaciones femeninas eran peligrosas para el orden de la sociedad.

María Carlota de Roxá encarna una serie de características que el autor considera perjudiciales y amenazantes para la nación que el franquismo buscaba consolidar. De esta manera, no se está ante una figura femenina considerada como enemigo interno —como fueron las prostitutas—, sino ante la representación de la feminidad simbolizada en la mujer republicana como una fuerza demoníaca, capaz de agotar, pervertir y emponzoñar la masculinidad heroica de los soldados, provocando que queden incapacitados psicológica y físicamente para continuar luchando

por la patria. En su representación, por tanto, se aúnan la misoginia y el odio hacia el enemigo, es decir, la otredad sexual y la otredad ideológica. Como explica Mechthild Albert al analizar la narrativa falangista, las tránsfugas o espías se erigen como personificaciones de la perversión femenina, lo que indica que la mujer constituye una otredad misteriosa y amenazante para el fascismo (377). Para Salaverría, la enfermera espía también manifiesta la capacidad de metamorfosis y de engaño de la mujer, y no sólo supone el modelo más negativo de feminidad por la manifestación de su sexualidad, sino también la figura más peligrosa y desestabilizadora en tiempos de guerra al recabar información para el enemigo.

Lamentablemente, en la novela no se incluye ninguna ilustración de María Carlota de Roxá, lo que habría servido para apreciar cómo se representaba gráficamente la maldad femenina desde los sectores conservadores españoles de los años treinta. Esta ausencia es significativa, ya que muestra la escasa importancia concedida al papel de la mujer durante la guerra y posiblemente la dificultad o el escaso interés del artista por dibujar a una mujer fatal. De hecho, la única ilustración de la novela es la del alférez porque se considera que su labor como soldado que lucha por la nación es la que merece ser plasmada en dibujo. A pesar de ello, Salaverría construye el personaje de Roxá de manera bastante detallada y le confiere todo un cúmulo de características negativas.

Uno de los rasgos más destacados de Roxá es su cultura e inteligencia, que le sirven para relatarle historias a Javier y ensimismarle en un mundo de fantasía. El alférez indica así su erudición: "mi amiga es muy ilustrada y de una viva curiosidad por los más variados temas. Tiene una gran cultura artística; conoce casi todos los museos de Europa y me recita versos de Shelley, de Verlaine, de Heine. Pero al mismo tiempo se halla al tanto de los problemas políticos y sociales de la hora, que suele comentar con admirable despejo" (30). Nótese que los poetas que la enfermera conoce son románticos o decadentistas, en cuyos versos proclaman, por encima de la razón y el bien colectivo, el derecho a la individualidad, a los sentimientos y al goce personal, valores que en general los sublevados consideraban peligrosos para la construcción de la nación. La enfermera

no sólo posee un conocimiento artístico y literario, sino también político y social, lo que para Javier resulta atrayente. Además, siente deseos de aprender, como se ejemplifica cuando le pide a Javier que le explique la división de las provincias vascas y el fenómeno carlista. El mensaje que se está transmitiendo aquí es el de que hay que desconfiar de la mujer culta o de la que muestra una amplia erudición académica. El autor se posiciona en contra de que la mujer se dedique al ámbito intelectual, ya que esto podría provocar una perversión de su espíritu y un abandono de lo que se creía eran sus funciones naturales y familiares. En definitiva, el interés de Roxá por la cultura y los aspectos sociales coincide con el de la mujer nueva, cuya presencia en el ámbito público provocó que el hombre se sintiera amenazado. De hecho, para Tabea Alexa Linhard, en la retórica de los sublevados la guerra estalló porque las mujeres republicanas desafiaban los papeles tradicionales femeninos de la sociedad patriarcal (56).

Otra de las características de Roxá es la belleza. Las otras jóvenes la describen como "una mujer hermosa, de unos treinta años, sumamente atractiva y de indudable talento" (10). Aunque Javier no puede verla, por estos comentarios sublima su atractivo físico. Evidentemente, el exceso de belleza en sí no es una cualidad negativa, pero sí lo es para Salaverría cuando se utiliza como arma para conquistar a los hombres, como sucede en este caso. La enfermera se sirve de su sexualidad para seducir a Javier y obtener información. En las guerras, la moral nacional se asocia con el comportamiento sexual de las mujeres (Grayzel 83). De esta manera, la mujer del enemigo se suele ver como obscena y pervertida frente a la mujer del propio bando, a la que se considera pura y casta (Mayer 10). Esta idea se cumple en la novela de Salaverría, ya que la enfermera no duda en propiciar el contacto físico con Javier. Así lo narra el joven a su madre: "me arregló el vendaje con suma delicadeza y me pasó los dedos suavemente por los sitios de mi rostro que quedan libres, en una caricia fraternal. Y para ordenar un poco la cama y colocarme más cómodo, me abrazó el cuerpo y me tuvo alzado unos segundos, como se hace con un chico" (26). En esta cita queda claro que Roxá favorece la proximidad física, aunque el alférez le resta importancia y lo justifica como propio de

una enfermera que cuida a un soldado herido como a un hermano o como a un niño.

Ahora bien, la enfermera pasa la mayor parte del día con Javier, compartiendo su comida y tomándose ciertas libertades que no son propias de su labor. Por ejemplo, cuando el joven le informa de cuáles son los apodos con los que la conocen en el hospital, ella se ríe y le pide que le llame "mi vampiresa" (30), apelativo con el que desea estrechar la relación con él. La seducción de la enfermera resulta más evidente cuando, al final de la obra, Javier explica a su madre cómo fue engañado: "Al principio adoptó un tono maternal; después se mostró como una hermana mayor que pone en la caricia una tierna pureza; por último, su caricia..., y me turbaba... Aunque necesito ofender tu pudor, te confesaré que hubo un momento..., sensaciones..., quedaba pensativo..., el alma llena de dudas" (46). El tono entrecortado que utiliza aquí el protagonista a través de los puntos suspensivos es una señal del azoramiento sexual que sentía ante las caricias de la enfermera. Asimismo, los puntos suspensivos son una manera de evitar una descripción escabrosa o sexual, que no sería adecuada para los lectores conservadores a los que va dirigida la obra. Roxá llegó incluso a utilizar el beso como arma de seducción: "sentí que sus labios recorrían todas las partes libres de mi rostro, en un prolongado silencio, y al fin se detenían en mi boca. Me besó con un largo y apretado beso..., dejándome confuso..." (46). Seguidamente se critica el exceso de sexualidad de Roxá, degradándola a través del uso de la animalización: "oí que se reía, pero con una risa nerviosa, semejante a un extraño cacareo" (46). Por medio del término "cacareo" se pretende presentar a la enfermera como una persona desequilibrada y voluble. En este sentido, hay que recordar que los sublevados insistieron a menudo en la idea de la deshonestidad sexual de la mujer republicana, tanto cuando la describían de manera individual como cuando la identificaban con la masa popular. Por ejemplo, en su estudio de 1939 sobre la psicopatología de la guerra española, el doctor franquista Antonio Vallejo Nágera escribía que "las casadas, las doncellas y hasta las niñas [republicanas] se ofrecen francamente a los hombres", lo que explicaba como consecuencia de la liberación sexual que, en su opinión, la República defendía (224).

Otro de los personajes de la obra, un practicante que atiende a Javier, resume de manera precisa cómo la enfermera utilizaba sus atractivos físicos para seducir a los soldados: "Su belleza, su distinción y sus encantos le ayudaban a captar la simpatía de los hombres más próximos al frente; cuando era preciso, usaba de sus recursos femeniles de seducción, como una hábil coqueta educada en el ambiente del gran mundo" (39-40). En esta cita se compara el comportamiento de Roxá con el de las actrices o mujeres dedicadas al espectáculo. Esta imagen de la mujer que engaña y seduce para causar el mal, aunque en este caso se aplica a una mujer republicana, es típica de la misoginia patriarcal y continúa hasta nuestros días. El modelo de mujer que se propone en contraposición al de la enfermera es, por tanto, el de la mujer honesta y casta, que no se aprovecha de su belleza para embaucar a los hombres y que no siente ningún tipo de deseo sexual.

Otra de las cualidades de María Carlota de Roxá es el pesimismo, lo que se critica como falta de patriotismo. Por ejemplo, ella le recita al alférez unos versos tristes de Baudelaire, ante los que él protesta por su tenebrismo. De nuevo se trata de un poeta decadente, cuyo mensaje no resulta adecuado para la construcción de una nación fuerte y optimista respecto al futuro. En otro momento la enfermera incluso parece desear generar desesperanza en Javier, ya que le murmura la posibilidad de que sus ojos no vuelvan a ver la luz (47). Este pesimismo, que es justo lo contrario de las sonrisas que según el régimen franquista las mujeres debían prodigar a los hombres,[9] va de la mano del deseo de hacer mal. El practicante revela que el sadismo de la enfermera tiene su origen en el fusilamiento de su marido por traicionar al ejército franquista, lo que "provocó en ella un sentimiento de odio que hay que calificar de demoníaco" (39). Se construye, consecuentemente, un personaje femenino que busca venganza. El calificativo "demoníaco" para describir el comportamiento de la enfermera no es baladí, ya que sirve para representarla como un monstruo y relacionarla con el infierno y lo diabólico, imágenes a las que se suele recurrir en la representación del enemigo. Javier también la califica de la misma forma: "¡Era tan suave y cautivadora su presencia! Todos coinciden en asegurar que era muy hermosa. ¡Y una mujer así... ángel... en

demonio!" (45). En la novela hay diversos ejemplos en los que se busca resaltar el sadismo de Roxá, como cuando aprieta con tanta fuerza las manos de Javier que éste se tiene que esforzar para reprimir una queja, o como cuando le arregla las vendas con tan poco cuidado que Javier grita de dolor.

Finalmente, se dice que la enfermera sufre de ataques de ansiedad, que el practicante identifica como síntomas de histeria: "Esta mujer es un caso de histerismo agudo producido por la guerra. En vez de reaccionar como en una persona común con gritos o con maldades vulgares, su histerismo se resolvió en una terrible perfidia" (40). Se conecta, por tanto, la histeria con la falsedad, el deseo de causar daño y la sexualidad amenazante. Como indica Mark S. Micale, en el siglo XIX se elaboró la idea del temperamento histérico femenino como un conjunto de características negativas como la excentricidad, la coquetería y la hipersexualidad (24). Salaverría construye su personaje de acuerdo a estos estereotipos culturales, particularmente operativos en la retórica conservadora. Por otro lado, el discurso médico sobre la histeria se utilizó como un medio para considerar a la mujer como un ser inferior al hombre y controlar su sexualidad. De esta manera, se etiquetaba como "histérica" a la mujer que no seguía el modelo de feminidad normativa y resultaba peligrosa para la sociedad patriarcal por un temperamento fuerte o por el disfrute de su sexualidad.

Cartas de un alférez a su madre resulta una obra relevante para profundizar en las cuestiones de género durante la guerra civil española y su conexión con las ideologías nacionalistas. La masculinidad del soldado se presenta de manera similar a la de otras narrativas de guerra, dominando valores como la valentía, la entrega, la juventud y la camaradería. Además, la lucha en el frente se erige como rito de pasaje para el soldado. Sin embargo, la novela de Salaverría también ofrece otros aspectos de la masculinidad militar que no resultan tan normativos, como el hecho de enrolarse en el ejército por motivaciones sociales o familiares, lo que pone en cuestión la voluntariedad del soldado, o el comportamiento infantil y dependiente del soldado herido.

Frente a la conmiseración hacia el protagonista que se desea despertar en el lector, el personaje de la enfermera espía reúne toda una serie de cualidades negativas con las que se busca criticar a la mujer republicana, aunando a la otredad sexual la otredad ideológica. Su interés por la cultura o su sensualidad se transforman en mecanismos para engañar al hombre, culminando su proceso de degradación en su identificación como histérica y demoníaca. Aunque esta obra se sitúa en el contexto de la guerra civil, el mensaje que transmite ejemplifica las ansiedades masculinas que existían en los sectores más conservadores de los años treinta en España por la emancipación de la mujer y su presencia en el espacio público. Asimismo, la novela de Salaverría anticipa la visión sobre la mujer que se desarrolla durante la dictadura franquista, según la cual la mujer honesta y auténticamente española no debe sentir ningún tipo de deseo sexual, no debe dedicarse al ámbito intelectual, ni debe dar muestras de individualidad e independencia.

NOTAS

[1] En la segunda mitad del siglo XIX, debido a los radicales cambios sociales, el discurso médico, político y literario europeo comienza a equiparar a las mujeres con las masas, identificando el comportamiento irracional de las masas con la supuesta impulsividad y ausencia de autocontrol de las mujeres. Entre los autores sublevados que más insistieron en denigrar a las masas populares destaca Jacinto Miquelarena, quien en *El otro mundo* (1938) y *Cómo fui ejecutado en Madrid* (1937) señala que la gente del pueblo es capaz de cometer atrocidades iguales o peores que los milicianos. En *Entre el cielo y la tierra* (1939), José María Salaverría también presenta a la masa como algo temible, animalizándola y calificándola como femenina: "se palpa a la masa como una cosa espesa que lo llena todo y que emite una palpitación de gigante. No; es más bien la respiración de una bestia informe y amenazadora" (9).

[2] No hay que olvidar, sin embargo, que incluso en el propio bando republicano, tras los primeros meses en el frente, se empezó a sospechar de las milicianas, a las que se terminó por identificar con las prostitutas (Nash 169).

[3] Como resultado de sus vivencias en diversos países, Salaverría publicó varios libros de viajes, los cuales se pueden dividir en dos grupos: los que tratan sobre regiones de España y los que versan sobre el extranjero. En el primer

apartado se incluyen *Vieja España* (1907), *Alma vasca* (1920), *Guía sentimental del País Vasco* (1955), *Sevilla y el andalucismo* (1929), o *Viaje a Mallorca* (1933); mientras que en el segundo *Cuadros europeos* (1916), *Tierra argentina* (1910), o *Paisajes argentinos* (1918).

4 Por ejemplo, el 20 de noviembre de 1938 Salaverría publicó "La imagen que se agiganta" en *ABC*, en el que, partiendo de un encuentro personal con José Antonio Primo de Rivera durante la Segunda República, ensalza su figura y subraya su modestia (128).

5 Los gobiernos son conscientes de que la promesa de virilidad resulta efectiva para atraer a los jóvenes al frente, y por eso recurren a ella. Un ejemplo claro del uso propagandístico de la masculinidad se encuentra en el lema de un cartel de reclutamiento de 1917 del ejército norteamericano: "The United States Army builds MEN" (Connell 213).

6 Joaquín de Alba Santizo, uno de los más destacados caricaturistas españoles en la década de los treinta, comenzó a publicar sus dibujos en los periódicos *ABC* y *El Liberal*, y a partir de 1931 se trasladó a Madrid, donde trabajó para la revista de humor político *Gracia y Justicia*, y posteriormente para *La Nación* (Alba Carmona, pár. 2-4). Durante la guerra civil, colaboró con los servicios de prensa franquista bajo la dirección de Dionisio Ridruejo. Tras la guerra, pasó a dibujar para Ediciones Españolas, donde trabó amistad con Joaquín Valverde y Carlos Sáenz de Tejada. También trabajó en el diario *Arriba* desde 1940 a 1952. Desde 1954 hasta 1978 residió en América, dibujando caricaturas políticas para el periódico *The Washington Daily News*, bajo la firma de "De Alba".

7 Otra obra de la guerra civil en la que se insiste en la camaradería de los soldados es *Unificación* (1937), de Jacinto Miquelarena, en la que un requeté es herido por acudir en ayuda de un compañero falangista y ambos terminan muriendo juntos.

8 En los fragmentos *Mientras allí se muere* (1938, 1941), de Ernestina de Champourcin, y en *Así empezamos: memorias de una enfermera* (1939), de María Rosa Urraca Pastor, la figura de la enfermera se identifica con la madre, mientras que el soldado herido actúa como un niño. En cartas de enfermeras norteamericanas que trabajaron durante la guerra civil española se encuentra la misma idea (Nelson y Hendricks 245).

9 La sonrisa se consideraba una cualidad indispensable de la mujer en el ideario franquista. Carmen Martín Gaite explica que en los años cuarenta a la

chica casadera se le pedía que sonriera, y se le transmitía el mismo mensaje a través de la novela rosa, con escritoras como Carmen de Icaza, que escribía que "la vida sonríe a quien le sonríe, no a quien le hace muecas" (43).

OBRAS CITADAS

Alba Carmona, J. de. "Semblanza de Joaquín de Alba Santizo". 2 Enero 2008. <http://www.infonegocio.com/joaquindealba/>.

Albert, Mechthild. "El tremendismo en la novela fascista". *Vencer no es convencer: Literatura e ideología del fascismo español*. Ed. Mechthild Albert. Frankfurt am Main: Vervuert, 1998. 101-18.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.

Bade, Patrick. *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*. New York: Mayflower, 1979.

Braudy, Leo. *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*. New York: Alfred A. Knopf, 2003.

Connell, R. W. *Masculinities*. Berkeley: U of California P, 1995.

Elshtain, Jean Bethke. *Women and War*. New York: Basic Books, 1987.

Fussell, Paul. *Wartime: Understanding and Behavior in the Second World War*. New York: Oxford UP, 1989.

Gil Calvo, Enrique. *Máscaras masculinas: Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Grayzel, Susan R. "The Enemy Within: The Problem of British Women's Sexuality During the First World War". *Women and War in the Twentieth Century*. Ed. Nicole Ann Dombrowski. New York: Garland, 1999. 72-89.

Harrison, Deborah. "Violence in the Military Community". *Military Masculinities: Identity and the State*. Ed. Paul R. Higate. Westport: Praeger, 2003. 71-90.

Hockey, John. "No More Heroes: Masculinity in the Infantry". *Military Masculinities: Identity and the State*. Ed. Paul R. Higate. Westport: Praeger, 2003. 15-25.

Icaza, Carmen de. *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*. Madrid: Castalia, 1991.

Jarvis, Christina S. *The Male Body at War: American Masculinity during World War II*. DeKalb: Northern Illinois UP, 2004.

Linhard, Tabea Alexa. *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War*. Columbia: U of Missouri P, 2005.

MacClancy, Jeremy. *The Decline of Carlism*. Reno: U of Nevada P, 2000.

Martín Gaite, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1994.

Mayer, Tamar. "Gender Ironies of Nationalism: Setting the Stage". *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*. Ed. Tamar Mayer. London: Routledge, 2000. 1-22.

Menon, Elizabeth K. *Evil by Design: The Creation and Marketing of the Femme Fatale*. Urbana: U of Illinois P, 2006.

Micale, Mark S. *Approaching Hysteria: Disease and Its Interpretations*. Princeton: Princeton UP, 1995.

Mosse, George L. *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*. New York: Oxford UP, 1990.

Mostov, Julie. "Sexing the Nation / Desexing the Body: Politics of National Identity in the Former Yugoslavia". *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*. Ed. Tamar Mayer. London: Routledge, 2000. 89-110.

Nagel, Joane. "Masculinity and Nationalism: Gender and Sexuality in the Making of Nations". *Ethnic and Racial Studies* 21.2 (1998): 242-69.

Nash, Mary. *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus, 1999.

Navarra, Andreu. "Un programa político antieuropeísta: *La afirmación española*, de José María Salaverría". *Sancho el Sabio* 24 (2006): 35-56.

Nelson, Cary, y Jefferson Hendricks. *Madrid 1937: Letters of the Abraham Lincoln Brigade from the Spanish Civil War*. New York: Routledge, 1996.

Núñez Seixas, Xosé-Manoel. "Nations in Arms Against the Invader: On Nationalist Discourses During the Spanish Civil War". *The Splintering of Spain: Cultural History and the Spanish Civil War, 1936-1939*. Ed. Chris Ealham y Michael Richards. Cambridge: Cambridge UP, 2005. 45-67.

Pérez Bowie, José Antonio. "Literatura y propaganda durante la guerra civil española". *Propaganda en guerra*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002. 31-49.

Salaverría, José María. *Cartas de un alférez a su madre*. Madrid: Ediciones Españolas, 1939.

----. *Entre el cielo y la tierra*. Madrid: La Novela de Vértice, 1939.

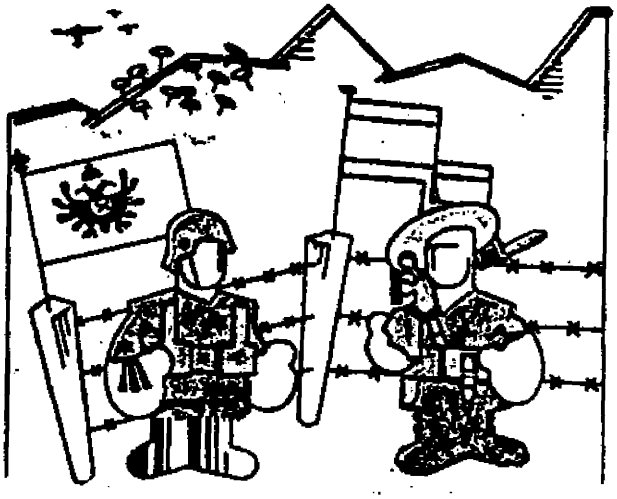
----."La imagen que se agiganta". *Dolor y memoria de España en el segundo aniversario de la muerte de José Antonio*. ¿Barcelona?: Jerarquía, 1939. 127-29.

Theweleit, Klaus. *Male Fantasies: Male Bodies, Psychoanalizing the White Terror*. Vol. 2. Trans. Stephen Conway, Erica Carter y Chris Turner. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.

Vallejo Nágera, Antonio. *La locura y la guerra: Psicopatología de la guerra española*. Valladolid: Librería Santarén, 1939.

Vázquez-Doredo, José Luis. "En el centenario de José María Salaverría". *Arbor* 331-332 (1973): 57-66.

Vettel-Becker, Patricia. "Destruction and Delight: World War II Combat Photography and the Aesthetic Inscription of Masculine Identity". *Men and Masculinities* 5.1 (2002): 80-102.



Portada de *Cartas de un alférez a su madre* (1939), con el retrato del autor, realizado por Joaquín de Alba Santizo ("Kin").