

«¡MUJER! QUIERO HABLAR CONTIGO...».
LA CONSTRUCCIÓN DE LA FEMINIDAD A
TRAVÉS DE LAS REVISTAS CINEMATOGRAFICAS
DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO*

*“Woman! I want to speak with you...”. The making of femininity
through fan magazines during the early Francoism*

Álvaro Álvarez Rodrigo^a

Fecha de recepción: 26/01/2023 • Fecha de aceptación: 15/03/2023

Resumen. Las revistas cinematográficas fueron un instrumento de la educación informal de las mujeres durante el primer franquismo. A través de sus páginas, contribuyeron a difundir el ideal de feminidad nacionalcatólico basado en la domesticidad y la maternidad. Sin embargo, este discurso estuvo plagado de contradicciones, que permitían que fuera reapropiado por las lectoras en un sentido diferente al pretendido por sus creadores. Un proceso que se dio en distintos ámbitos, pero que concernía especialmente a uno de los pilares del régimen: la familia. Las estrellas de cine, particularmente las de Hollywood, fueron empleadas como modelos para ejemplarizar actitudes tanto positivas como negativas. Se trataba asimismo de transmitir el mensaje de la superioridad de la tradición española frente a la penetración de la modernidad cosmopolita. Sin embargo, este esfuerzo por la educación sentimental de las jóvenes chocó a menudo con la incongruencia de los planteamientos y con la fascinación que despertaban las figuras que se criticaban. Igualmente otro gran campo de batalla en el adoctrinamiento de las mujeres fue el de la moralidad sexual. Pero nuevamente al emplear de manera simultánea la exhibición del cuerpo femenino, en fotografías de carácter pseudo-erótico, para el placer visual masculino abrían la posibilidad que algunas mujeres transformaran esa imagen concebida como un objeto de deseo en un sujeto sexual potencialmente activo.

* El autor es beneficiario de una ayuda de investigación postdoctoral APOSTD, financiada por la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital de la Generalitat Valenciana y el Fondo Social Europeo.

^a Departamento de Historia Moderna y Contemporánea. Facultad de Geografía e Historia. Universitat de València. Av. de Blasco Ibáñez, 28, 46010 València, España. alvaro.alvarez@uv.es  <https://orcid.org/0000-0003-1126-7408>

Palabras clave: Primer franquismo; Educación sentimental; Estrellas cinematográficas, Feminidad; Sexualidad.

Abstract. *Fan magazines were an instrument of women's informal education during early Francoism. Their pages contributed to the spreading of the national-Catholic ideal of femininity, one based on domesticity and motherhood. Nevertheless, this discourse was full of contradictions, allowing it to be reappropriated by readers who could then confer on it a different sense from that intended by its authors. This process affected distinct areas, but was especially visible regarding one of the pillars of the regime: the family. Movie stars, particularly Hollywood stars, were used as role models to exemplify both positives and negatives attitudes. We can also see a message about the superiority of the Spanish tradition and its role against the penetration of cosmopolitan modernity. However, this attempt at the sentimental education of young women often clashed with the incongruity of the approach and with the fascination aroused by the figures who were criticised. Another major battleground in the indoctrination of women concerned sexual morality. But once again, by simultaneously employing the exhibition of the female body – in photographs of a pseudo-erotic nature for male visual pleasure –, the possibility arose that some women would transform that image conceived as an object of desire into a potentially active sexual subject.*

Keywords: *Early Francoism; Sentimental education; Movie stars; Femininity; Sexuality.*

El régimen franquista percibió desde sus orígenes que la construcción de un ideal de feminidad ultraconservador era una garantía fundamental para su estabilidad social.¹ Frente a la estigmatización del período republicano como un caos, el Nuevo Estado propugnó la restauración del sentido cristiano de la familia y de los valores tradicionales que en ella encarnaban las mujeres.² Se trataba de legitimar la subordinación de la mujer al varón mediante la recuperación del discurso de las dos esferas, según el cual el espacio de actuación propio de los hombres era el público, mientras que las mujeres tenían su lugar en el ámbito privado del hogar, con una vida orientada al matrimonio y a la maternidad y bajo un férreo control moral.³

¹ Helen Graham, «Gender and the State: Women in the 1940s», en *Spanish cultural studies*, eds. Helen Graham y Jo Labanyi (Oxford: Oxford University Press, 1995), 182-195.

² Giuliana Di Febo, «La cuna, la cruz y la bandera. Primer franquismo y modelos de género», en *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV*, ed. Isabel Morant (Madrid: Cátedra, 2005), 217-237.

³ Jordi Roca i Girona, *De la pureza a la maternidad: La construcción del género femenino en la postguerra española* (Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1996).

Para este propósito no solo se instauró un amplio sistema represivo, sino que también se propusieron modelos de feminidad que habían de contribuir a la educación informal de las mujeres. Tanto la Sección Femenina como la Acción Católica se afanaron a proponer una panoplia de figuras idealizadas dignas de ser imitadas. Principalmente, vírgenes, santas, reinas y otras figuras históricas.

Sin embargo, al margen de estos modelos oficiales surgieron otros, como los que aquí nos ocupan, las estrellas cinematográficas, que, debido a su enorme popularidad en una época en que el cine era el gran entretenimiento de masas, cobrarían tanta o más relevancia que las anteriores. Durante los años cuarenta y cincuenta, estas actrices proyectaron una imagen de la feminidad que no se ajustaba a los cánones nacional-católicos. Resultaba flagrante para muchas estrellas extranjeras, especialmente las de Hollywood; pero también lo fue en el caso de algunas españolas, que se convirtieron en modelos heterodoxos de género.⁴

El presente artículo analiza precisamente cómo las revistas cinematográficas contribuyeron a la educación sentimental y a la construcción del ideal de feminidad franquistas. Para ello se sirvieron del atractivo que ejercían las estrellas femeninas, con las que sus seguidoras podían identificarse y tratar de imitar, ya fuera en su apariencia externa (vestido, peinado, maquillaje...) o en la adopción de sus maneras y actitudes.

Se parte de la concepción de la estrella cinematográfica como una representación cultural, que se articula en torno a discursos y prácticas, entre los que no se considera que se establezca una relación dicotómica, sino que son analizados de forma conjunta. Se trata de una imagen compleja, intertextual y polisémica, construida desde diferentes fuentes, principalmente de sus películas y apariciones en otros medios de comunicación,⁵ si bien el presente trabajo se centra en las segundas. Particularmente en las revistas cinematográficas, y de entre ellas, en las dirigidas a un público amplio, cuyo propósito principal no era la reflexión teórica sobre el cine, sino la información generalista.

⁴ Álvaro Álvarez Rodrigo, *Fisuras en el firmamento. El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2022).

⁵ Richard Dyer, *Las estrellas cinematográficas: Historia, ideología, estética* (Barcelona: Paidós, 2001), 89-90.

En los años cuarenta y cincuenta, *Primer plano*, *Radiocinema*, *Cámara*, *Imágenes* y *Fotogramas*, fueron las cabeceras más destacadas y longevas de este tipo de prensa,⁶ de las que se ha procedido a la consulta de la práctica totalidad de sus números durante el período. Estas publicaciones prestaron una atención pormenorizada a las estrellas, tanto en aquello referido a su carrera profesional como a aspectos de su vida privada. A través del análisis textual y contextual de estos artículos e ilustraciones se observan algunas de las tensiones provocadas por las políticas franquistas de género, así como sus contradicciones. Entre ellas, que a la vez que reconvenían a las jóvenes para que se condujeran con recato, suministraban a los varones heterosexuales material gráfico de contenido erótico, dentro de los márgenes de la época. Un discurso que, como señala Michel Foucault, al enunciar lo ilícito, aquello que queda fuera de la normatividad y de los códigos morales, determina a su vez el objeto de deseo. Pues, el sexo no es sometido a un proceso de restricción sino de incitación. No existe una condena o una tolerancia, sino regulación por el poder.⁷

Estas revistas participaron del aparato propagandístico a través del cual se construía un discurso de género que se pretendía convertir en hegemónico para toda la sociedad española. Respecto a otras publicaciones como pudieran ser las editadas por las propias organizaciones de encuadramiento femenino, léase la Sección Femenina de Falange o la Acción Católica, tenía la particularidad, y tal vez la ventaja, de que se movían específicamente en el ámbito del ocio. No renunciaban a promover mensajes apologéticos, pero se insertaban en un medio que a priori no se declaraba abiertamente doctrinario. La propagación de contenido político o dogmático no era su razón de ser, y por tanto empleaba un lenguaje, escrito e iconográfico, en apariencia más inocuo, que podría transmitir una idea naturalización de las relaciones de género.

En Estados Unidos, este tipo de publicaciones alcanzó grandes tiradas en las décadas de los cuarenta y los cincuenta y una notable influencia social. Tenía como destinatario principal a las mujeres. En España, su difusión no tuvo el mismo alcance, puesto que no existía una tan

⁶ Jorge Nieto Ferrando y José Enrique Monterde, *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)* (Madrid: Shangrila, 2018), 89-105.

⁷ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber* (Madrid: Siglo XXI, 1978).

amplia capa de población con esa capacidad de consumo. De hecho, buena parte de los contenidos de estas secciones relativos a moda, cosmética, cocina o decoración están dirigidos a lectoras con un nivel adquisitivo alto, en un momento en que la inmensa mayoría de las familias españolas padecían grandes estrecheces. No obstante, estos contenidos no solo funcionarían como vehículos para la promoción del consumo y que fueron un elemento consustancial a la creación del *star system* norteamericano; sino que también eran un instrumento de atracción de lectoras, que alimentaría el deseo de ascenso social, el escapismo...

En cualquier caso, las revistas cinematográficas padecerían unas dificultades similares al resto de publicaciones comercializadas durante la posguerra. Cabe suponer que fundamentalmente sería distribuidas en los centros urbanos y entre sectores con un mínimo nivel económico. Con todo, no hay que perder de vista que las revistas y otros medios de comunicación eran el canal principal de información sobre las estrellas dentro y fuera de la pantalla y su primer espacio de interpretación. Sus lectoras, que no eran únicamente quienes las compraban, accedían de modo directo a esta fuente y se convertirían, por su conocimiento e interés en el tema, en prescriptoras en sus respectivos entornos.

Todas las revistas participan en la promoción, orientación e interpretación de las películas y, de un modo deliberado o no, contribuyen a la presentación de modelos de género mediante la construcción de la imagen de las estrellas. Proponen, pues, una representación de la feminidad que interviene en la educación informal. Pero de igual modo que cada espectador realiza su propia lectura de una película, que puede no ser coincidente e incluso contraria a la voluntad que animó a sus creadores, las estrellas cinematográficas permiten lecturas disruptivas del mensaje que a través de ellas se transmite, ya fuera para alabar o condenar unas determinadas actitudes.

Como señala Adrienne McLean para el caso norteamericano, aunque es extrapolable al español, las revistas de fans no solo promovían la ideología patriarcal dominante en Hollywood, sino que también cuestionaban el estatus cultural de las mujeres durante este período de manera mucho más evidente y conflictiva que los filmes mismos, con los que se relacionaban en una red intertextual. Las lectoras elegían sus textos y no simplemente los consumían, y se apropiaban de las ambigüedades y

contradicciones que contenían los estereotipos conservadores y tradicionales que representaban.⁸

EL MATRIMONIO Y SU RUPTURA, EN EL CENTRO DE LA PUGNA ENTRE LA MODERNIDAD Y LA TRADICIÓN

Para los propagandistas del régimen franquista, la defensa de los usos y costumbres tradicionales españoles frente a la influencia nociva de la modernidad y el cosmopolitismo fue uno de sus grandes caballos de batalla. Una pugna que trasladaron al discurso sobre las estrellas cinematográficas, en cuanto que Hollywood era señalado como el principal peligro para la penetración de estas ideas disolventes. En las revistas de fans se observa esta exaltación de la superioridad moral española en clave nacionalista, resultado de una utilización dicotómica y ejemplarizante de la contraposición entre la virtud de las actrices españolas y las actitudes perniciosas encarnadas por las extranjeras. Sin embargo, este paradigma aparentemente tan sencillo y fácil de transmitir resultaba complejo en la práctica.

En primer lugar, algunas de las estrellas españolas rompían con el estereotipo de género que el régimen les atribuía por su condición de mujeres: Gozaban de autonomía personal y económica, trabajaban fuera de casa y viajaban libremente, aspiraban a un horizonte de realización personal más allá del matrimonio y la maternidad o mantenían relaciones sentimentales al margen de los estrechos códigos normativos.

En cuanto a las estrellas de Hollywood, por un lado, hay una fascinación y, por otro, un desdén hacia su extravagancia y falta de consistencia moral. Una reacción contra la supuesta contaminación de costumbres y tradiciones nacionales por parte de las películas norteamericanas y sus protagonistas, que no era exclusiva de España y que también desde los años treinta se daba en otros países de Europa. Sin embargo, estas campañas, impulsadas fundamentalmente por la Iglesia católica, adquirieron un alto grado de intensificación e institucionalización en el franquismo.⁹

⁸ Adrienne L. McLean, *Being Rita Hayworth: labor, identity, and Hollywood stardom* (New Brunswick/ New Jersey: Rutgers University Press, 2004), 14-17.

⁹ Pablo León Aguinaga, *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010), 47-49.

No obstante, en algunos países menos avanzados, como España o el Portugal de la dictadura salazarista, este discurso no funcionaría únicamente como una imposición. Podría ser percibido asimismo como un campo de mediación, como una negociación entre dos sociedades con distinto grado de desarrollo, y por tanto, entre el futuro y el presente.¹⁰

Ese mundo anatemizado tenía un atractivo innegable para sus seguidoras y no era factible cargar contra la *iconofilia* de las fans. Por eso, al mismo tiempo que las estrellas de Hollywood eran admiradas y se recordaba que no todas las figuras de *La Meca del cine* se comportaban de igual manera, se criticaba y ridiculizaba algunas de estas actitudes. La parodia contra el adversario, ya fueran los vencidos o las mujeres, fue un recurso habitual, y era frecuente el uso, desde una posición de poder, de la caricaturización, la agresividad verbal y los chistes misóginos.¹¹

Esta reafirmación de la superioridad moral española encontraba su mejor expresión en uno de los núcleos del régimen: La familia. En consecuencia, el divorcio, un derecho que la legislación franquista había anulado de raíz, era uno de los aspectos más denostados de la sociedad hollywoodense, junto a los vacuos y efímeros romances entre las estrellas más allá de la pantalla. El mensaje subyacente era el de la solidez y felicidad del matrimonio cristiano de las estrellas españolas, de ambos sexos, frente a la endeblez de las extranjeras, que encadenaban divorcio tras divorcio. Pero, de nuevo, nada resulta diáfano ni sencillo.

Las actrices españolas, ¿novias y madres perfectas?

Para el franquismo, el noviazgo era la antesala del matrimonio, y la relación entre la pareja estaba formalizada y codificada, y obviamente sujeta a unas normas de comportamiento muy restrictivas en lo referente a la sexualidad.¹² Los idilios entre artistas eran sin duda un filón de la prensa para atraer lectores, pero también una oportunidad para impartir lecciones. Para no dar impresión de ligereza, no era común

¹⁰ Luís Trindade, «Vicarious passions: the private life of Hollywood stars in 1950s Portuguese magazines», *European Review of History: Revue européenne d'histoire* 27, n.º 4 (2020): 429-449.

¹¹ Sofía Rodríguez López, «Mujeres perversas. La caricaturización femenina como expresión de poder entre la guerra civil y el franquismo», *Asparkía* 16 (2005): 177-198.

¹² Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española* (Barcelona: Anagrama, 2002), 162-180.

propagar rumores, como sí sucedía con las norteamericanas, y normalmente tan solo se hablaba de parejas confirmadas.

A principios de los años cuarenta, la relación sentimental que acaparó una mayor atención fue la de Amparo Rivelles y Alfredo Mayo. Ella era una chica de diecisiete años, expresión de simpatía y jovialidad en la dura posguerra. Él ya superaba la treintena y era el galán de moda del cine español, prototipo de héroe franquista, cuyo mejor exponente fue su papel protagonista en la película *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942). Las revistas los retrataban como unos novios ideales. Pero casi a los pies del altar, la actriz dejó plantado al pretendiente más codiciado de España. Las rupturas de noviazgos no eran excepcionales ni censurables, pero sí incómodas si trastocaban el discurso. La respuesta de los medios fue el silencio, por muy elocuente que este resultara. Entre tanto, Rivelles, tanto por sus actitudes como por los personajes que interpretaba en sus películas, se configuró cada vez más como una mujer independiente que disfrutaba de su soltería.¹³

Podría ser más aleccionador hablar de novios formales como Toni Leblanc y Nati Mistral, a los que se acompañaba, entre otros momentos, en los preparativos del enlace.¹⁴ Y si finalmente, como sucedió aquí, la relación se truncaba, se cubría con un tupido velo y ya nada se volvía a mencionar al respecto. Por el contrario, cuando el noviazgo llegaba a buen puerto, su corolario era la boda. No faltaban, pues, los reportajes sobre enlaces nupciales de algunas parejas populares. Se solía pedir a los novios que recordasen el camino que los había llevado al altar. Si, como en el caso de Luchy Soto y Luis Peña, el noviazgo había sido largo, de siete años, en el que reconocen que han reñido al menos once veces seriamente, con devolución de fotos y cartas incluida, hasta alcanzar la feliz ceremonia,¹⁵ podía deducirse el mensaje de que la perseverancia en el amor tiene recompensa.

¹³ Álvarez Rodrigo, *Fisuras en el firmamento*, 39-62.

¹⁴ Mari Luz Gastón, «Tony Leblanc y Nati Mistral van a casarse. De compras preparando la boda», *Cámara* 139, 30 de enero de 1949.

¹⁵ José Antonio Bayona, «Luchy Soto, la actriz, se ha casado con Luis Peña, el galán», *Cámara* 85, 15 de julio de 1946.

El seguimiento informativo proseguía cuando la familia crecía. Quizá el relato más redondo fuera el protagonizado por los actores José María Seoane y Rosita Yarza, que los periodistas narraron desde que se declararon novios hasta el nacimiento de sus vástagos y su apacible vida familiar. Pero surge aquí una primera incomodidad en el discurso. A pesar de la proclamada voluntad del régimen de apartar del mundo laboral a las mujeres casadas, y más aún si eran madres, las actrices continuaban con su carrera profesional, sin que fuera óbice para que los rodajes o giras teatrales las mantuvieran alejadas durante un tiempo de sus retoños.

Casi todas las actrices jóvenes aseguraban en las entrevistas que cuando el amor llamara a su puerta abandonarían la profesión para dedicarse a la familia, pero en la práctica ninguna lo cumple. Por lo cual, no deja de sorprender ese empeño en transmitir una moraleja que se demostraba tan endeble:

Aunque Romeo y Julieta no tienen mucho que ver con el sentir de la vida actual, es indudable que, como ustedes pueden apreciar, esas heroínas de la pantalla que despiertan una admiración calurosa entre el elemento masculino de nuestros cinemas prefieren, en una mayoría de casos, vestir el blanco traje nupcial entre los acordes de un órgano y en una auténtica iglesia alejada de los platós, que seguir recibiendo eternamente el baño de luz de los soles artificiales de los estudios cinematográficos.¹⁶

Más efectivo resultaba ilustrar la felicidad conyugal, mediante visitas a los hogares de los artistas, en los que se podía, además, dejar patente que también los esposos participaban de la dicha de la paternidad. Fernando Fernán-Gómez, marido de María Dolores Pradera, fue presentado en diversas ocasiones como un padre feliz. Incluso, aunque fuera con un tono paródico, se le retrataba cuidando a sus hijos cuando ella tenía que pasar el día fuera de casa para ir a trabajar.¹⁷ Un modelo de masculinidad que reflejaba el cambio operado desde el discurso desde la virilidad exaltada de inspiración fascista al del paternalismo, auspiciado por

¹⁶ Antonio Valle, «El amor o el arte. ¿Cuál de los dos caminos prefieren nuestras estrellas cinematográficas?», *Cámara* 55, 15 de abril de 1945.

¹⁷ María Luz Gascón, «Papá Fernán-Gómez cuida de los niños», *Cámara* 156, 1 de julio de 1949.

el catolicismo, más acorde con tiempos de paz, pero garante igualmente de la jerarquía del varón en el seno de la familia.¹⁸

Tampoco el modelo del donjuán encontraba predicamento. Entre los actores españoles Julio Peña era uno de los que hacían mayor gala de su soltería, y no tenía inconveniente en opinar que en el matrimonio hay «gato encerrado» y que los maridos que proclamaban que es estupendo, lo decían por envidia.¹⁹ En 1953, contrajo matrimonio con la también actriz Susana Canales y se convirtieron en la pareja paradigmática de la felicidad. Él entonces hizo esta confesión: «He vivido una vida estéril y ahora puedo decir que comencé a vivir de verdad desde el día que me casé».²⁰

«Las alegres divorciadas de Hollywood» y los placeres vicarios

Es evidente que las noticias sobre relaciones sentimentales entre personajes famosos eran, y son, un gancho para atraer lectores, y las revistas se aprestaban a difundirlas. Hollywood era un filón para este tipo de informaciones. Así los asuntos del corazón encabezaban reportajes, eran habituales en las secciones de actualidad cinematográfica y daban pie a columnas de chismorreos como «Tío vivo matrimonial» en *Primer plano*.

Era precisamente la noticia de los frecuentes divorcios entre estrellas norteamericanas lo que concentró las críticas de las revistas. Pasado el tiempo, esta redundancia informativa pudo haber sufrido una pérdida de eficacia propagandística, ya que aunque el divorcio nunca dejó de satanizarse pudo asimilarse como una situación normalizada en el deslumbrante Hollywood. Tal vez ante este riesgo, a la vez que se lanzaban diatribas contra lo que llaman «epidemia de divorcios» o «fiebre matrimonial», se advertía que no todo allí era frivolidad.

A menudo se alertaba de que la proliferación de enlaces y rupturas nupciales respondía a una estrategia de la maquinaria publicitaria de los estudios norteamericanos para promocionar a sus estrellas y que por

¹⁸ Mary Vincent, «La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28 (2006): 135-151.

¹⁹ Juan de Diego, «Los que se encuentran en estado de merecer?», *Primer plano* 273, 6 de enero de 1946.

²⁰ Barreira, «Con quince preguntas basta. Contesta Julio Peña», *Primer plano* 839, 11 de noviembre de 1956.

tanto eran matrimonios ficticios. Además, se afanaban en subrayar que realmente los reincidentes eran una minoría y que abundaban las parejas sólidas. Se repetían los reportajes sobre parejas estables. Entre ellas, la del católico Bing Crosby, una de las figuras más admiradas por la prensa española. O de June Allyson, «a quien su felicidad la tiene en un perfecto estado de éxtasis; es una mujer a quien los deberes de su hogar se le aparecen rodeados del prestigio de una gran aventura».²¹

Las historias románticas que traspasaban la pantalla tenían un aliado formidable. Algunos de estos idilios, reunían ingredientes para ser seguidos por la prensa en su tránsito formal hacia el altar. Pero a veces, los reportajes nupciales traían el epílogo de un divorcio igualmente sonado. La ruptura entre Tyronne Power y la actriz francesa Annabella, «el matrimonio más feliz de Hollywood» desde 1939, causó sorpresa siete años después de la boda. Por si fuera poco, el proceso se repitió. Power protagonizará una nueva envidiable historia de amor con Linda Christian. En 1949, se casaron en Roma, en una ceremonia religiosa dispuesta como un espectáculo. Pero el matrimonio también acabó en fracaso.

Pero más problemático a ojos de los apologetas morales podía resultar si se trataba de simples «romances» entre estrellas. El retrato del ambiente díscolo de Hollywood daba pábulo a rumores sobre flirteos y aventuras sentimentales de famosos, que se dejaban fotografiar bailando o tomando copas en los locales de moda. Un mundo que se tachaba de ajeno a la rectitud y a la costumbre española, pero que a la vez se antojaba sumamente atractivo y permitía el anhelo de soñar con una vida de libertad y diversión, ciertamente, muy alejada de la realidad de la inmensa mayoría de las españolas.

Por encarnar un estilo de vida hedonista, actrices como Lana Turner o Hedy Lamarr eran llamadas «las alegres divorciadas de Hollywood». Pero casi sin solución de continuidad se las retrataba con sus hijos, felices y entregadas, y pasaban a ser «las alegres madres de Hollywood». «Las vampiresas de hoy son excelentes madres de familia», se afirmaba, si bien «damos por descontado que la revelación de estos detalles de

²¹ Elaine St. Jones, «El rincón de la felicidad. En el hogar de June Allison y Dick Powell», *Primer plano* 305, 18 de agosto de 1946.

ternura familiar y humana desagradarán a más de un admirador de la siempre atractiva Hedy Lamarr». ²² Y a esta lista sumaban a Rita Hayworth, Betty Grable, Gene Tierney, María Montez... ¿Realmente la maternidad les hacía perder atractivo sexual? Lo que sí es seguro es que tenía lugar de una manera espontánea, en la que el proceso de gestación estaba completamente ausente, puesto que no hallamos (si bien tampoco en las publicaciones homólogas norteamericanas) ninguna fotografía o crónica del embarazo de una actriz. Cabe suponer que no se trataba únicamente de preservar la belleza de la mujer (si es que se consideraba que la preñez la mermaba), sino de conservar su imagen virginal y disociar la venerada maternidad del acto sexual que la ha generado.

Con todo, nuevamente entraban en colisión las contradicciones, no solo porque se presentara a madres que compatibilizaban sin problemas su trabajo con el cuidado de sus hijos, sino con la misma ruptura de sus relaciones. No obstante, se reiteraban las advertencias contra las consecuencias perversas de las rupturas familiares, de los «inconvenientes de la poligamia», para los hijos y para la propia salud mental de las afectadas. En este sentido, las revistas españolas bebían de los *fan magazines* norteamericanos, que a su vez se hacían eco de la estigmatización social que pesaba sobre el divorcio, que no era incompatible con la intriga que despertaban entre las fans, ni con que se idolatrara a las estrellas. Alentaban el rol femenino de buena esposa y madre, aunque también emergía la contradicción de la ambición de las actrices por sus carreras. ²³

En los divorcios, se criticaba tanto a ellos como a ellas, si bien la doble moral en función de género estaba bien presente. Por ejemplo, mientras que a Gloria Swanson se la calificaba de coleccionista de esposos cuando anunció que iba a divorciarse de su quinto marido, ²⁴ de John Wayne se decía: «Aquí le tienen ustedes, tan feliz y tan contento llevando en brazos a su esposa –matrimonio por cuarta vez...». ²⁵

²² Martín Abizanda, «Hedy Lamarr tiene un hijo. María Montez acaba de ser mamá», *Cámara* 80, 1 de mayo de 1946.

²³ Sumiko Higashi, *Stars, fans, and consumption in the 1950s: Reading Photoplay* (Nueva York: Palgrave MacMillan, 2014), 1-25.

²⁴ J. Sanzrubio, «El infierno de Gloria», *Primer plano* 278, 10 de febrero de 1946.

²⁵ «Cuarto matrimonio de John Wayne», *Radiocinema* 238, 12 de febrero de 1955.

El reparto de culpas ante el fracaso matrimonial tampoco era equitativo, según un estudio publicado por una revista norteamericana recogido por dos cabeceras españolas con un desfase de más de un año entre ellas.²⁶ Así, para explicar por qué «las estrellas pierden sus maridos» se alegaba que ellas anteponen su carrera a la familia y se resisten a interrumpirla para tener hijos por «egoísmo», carecen de «un concepto espiritual de la vida» o «no saben crear un hogar». Con ellos las razones parecían más insustanciales, como que son presuntuosos, no aceptan que besen a sus esposas ante la cámara, no saben ejercer la autoridad del «cabeza de familia» y «ellas son las que llevan los pantalones».

Se recurría a la parodia para enmascarar sermones, como, por ejemplo, para ridiculizar la crueldad mental como motivo de divorcio, pues se alegaba cuando el marido llega tarde a casa, la mujer se pasa con la sal en la comida o baila más de la cuenta «con uno que se cree Don Juan redivivo», para apuntar «estrechez de miras» de quienes no comprenden que «el verdadero noviazgo empieza después de la bendición nupcial [...] ante Dios y ante nosotros mismos. Para saborear mieles y para apurar cálices de dolor».²⁷

Se resaltaba que la esposa tenía que ser comprensiva, ir bien arreglada, interesada por su marido e inteligente para saber servirle... y como «principal virtud: Paciencia. No sé cómo pueden soportarnos».²⁸ A menudo, la ironía, que tal vez era el propósito original de la fuente de donde se había extraído la información, se confundía con las moralejas reales al ser reinterpretadas desde una sociedad a la que se menospreciaba como «liberal». O viceversa. Fotografías que mostraban a actrices como esposas domésticas realizando tareas del hogar eran objeto de bromas por ser consideradas un montaje publicitario, ya que «así estaría ella de bien peinada y arregladita», apostillaban sobre una foto de Anne Sheridan limpiando su casa.²⁹

²⁶ «La revista Screen Guide explica...», *Primer plano* 81, 3 de mayo de 1942; Julio Martorell, «Los diez motivos de una catástrofe» *Cámara* 24, septiembre de 1943.

²⁷ Victorio Aguado, «Crueldad mental», *Imágenes* 41, noviembre de 1948.

²⁸ John Halloway, «Hay que ser un valiente», *Imágenes* 57, marzo, 1950.

²⁹ «Ojos y oídos de Hollywood», *Imágenes* 25, mayo de 1947.

En definitiva, a través de los textos y las fotografías se proyectaban imágenes idealizadas en las que la mujer desempeñaba las tareas domésticas en un marco en el que se mezclaba fantasía y cotidianidad. Necesidades básicas como preparar una comida o limpiar la casa se transformaban en actividades gratas, en placeres vicarios. Ofrecían un juicio sobre el concepto de feminidad al que se debe aspirar, pero que, frecuentemente de manera invisible e implícita, incluían a un espectador masculino que es quien validaba y definía ese ideal.³⁰

A mediados de los años cincuenta, con Hollywood como espejo y augur de las transformaciones sociales, se advertía de que «pasaron los tiempos de nuestras abuelitas en que la mujer podía quedarse en casa atendiendo las labores domésticas y, en especial, preocupándose de servir al marido». Y en conclusión:

Nos atrevemos a afirmar que las parejas más felices son aquellas donde manda el marido [...] y sin que por ello la esposa se anule hasta perder su personalidad. La combinación ideal es un marido con autoridad, temperado por una mujer comprensiva, inteligente y enamorada.³¹

LECCIONES PARA LAS LECTORAS

Como hemos visto, las revistas cinematográficas participaron en la construcción de ese imaginario moral e ideológico en el que la dictadura empujaba a vivir a las mujeres. No eran revistas propiamente femeninas, pero sí estaban dirigidas en parte a lectoras, ya que se consideraba que el público femenino era el que acudía mayoritariamente a las salas. De este modo, en algunas ocasiones publicaron secciones que estaban dirigidas específicamente al público femenino. Así, todas ellas en algún momento de este período dedican páginas a la moda, en las que actrices posan como figurines o insertan artículos diversos sobre indumentaria.

De la observación de los anuncios, se deduce que la mayor parte de la publicidad contratada iba dirigida a las consumidoras, si bien ninguna de las cabeceras establecía una clara apuesta por definir su público

³⁰ Ellen McCracken, *Decoding Women's Magazines: From Mademoiselle to Ms.* (Londres: MacMillan, 1993), 13-14.

³¹ M.M., «¿Quién es el amo en los matrimonios de Hollywood?», *Primer plano* 851, 3 de febrero de 1957.

en función de su género. A lo sumo, anunciaban la reserva de algunas páginas a contenidos específicamente para mujeres relacionados con la estética, pero eran iniciativas que no se mantenían largo tiempo. Sin embargo, a veces introducían en estas secciones artículos que pretendían ser aleccionadores sobre el comportamiento femenino. Es el caso de *Imágenes*, que en 1951, cuando decide refundarse con una segunda época, pone en marcha unas «páginas de la mujer», para «que constituyan uno de los alicientes principales de nuestra revista.

Abordaba temas de moda, belleza y decoración. En un par de ocasiones añadió unos autocuestionarios con apariencia de tira cómica, pero en absoluto banales. El primero se titulaba «¿Es vd. una buena esposa?». Formulaba diez preguntas con un solucionario final para valorar los resultados obtenidos, en el que una puntuación alta la clasificaba como «una esposa casi perfecta» y se le deseaba que lo siguiera siendo «junto a su querido esposo. (¡Hombre feliz!)». Una intermedia le prevenía de que había algunas nubes en su matrimonio y que procurara rectificar. Hasta llegar al extremo de afirmar que «es usted una mujer difícil de soportar. Pero quizás –¿quién sabe?– él la quiere tal como es». Para llegar a estas conclusiones, lógicamente, debemos fijarnos en las cuestiones planteadas. Por ejemplo, si cocina lo que le gusta aunque no le guste a usted, si es usted capaz de callarse o de hacer callar a los niños mientras él descansa o si le contradice incluso públicamente cuando cree que está equivocado.³² Discernir cuánto hay de ironía y cuánto de adoctrinamiento en estas palabras resulta complicado.

Un tono que repite en el siguiente, y último, autocuestionario para conocer «quién lleva los pantalones en su hogar». Las preguntas giran en torno a quién decide el sitio de veraneo, selecciona la emisora de radio, tiene un sillón exclusivamente para él, va a abrir cuando llaman a la puerta, etcétera. Las ilustraciones que las acompañan satirizan a la esposa como dominadora del hogar y las admoniciones finales establecen el rango desde que «es usted muy agradable y dócil, pero carece de iniciativas propias», a «horror, nos demuestra a las claras que es más autoritaria y despótica».³³

³² «¿Es vd. una perfecta esposa?», *Imágenes* Segunda época 2, septiembre de 1951.

³³ «¿Quién manda en su casa?», *Imágenes* Segunda época 3, octubre de 1951.

Este tipo de contenidos, que a menudo recurrían al humor para pontificar sobre los comportamientos femeninos, no se limitaba a páginas dirigidas expresamente a las lectoras. De hecho, en *Primer plano* encontramos el caso más longevo en la columna firmada por J. Sanzrubio, que aparece en 1943 y se publica sin interrupción durante todo el período estudio. Se integraba en una sección que bajo el paraguas de distintos títulos, comentaba la farándula cinematográfica norteamericana y que era aprovechada como un escaparate idóneo para sancionar las actitudes reprobables, especialmente de las mujeres, según el argumentario machista tradicional de la época. No en vano, como explica un compañero de la redacción, el propósito de Sanzrubio era «aplicarle a la vida de Hollywood el cristal del color de un buen padre de familia y poner las cosas en su sitio».³⁴

Paradójicamente era también una de las principales ventanas para la publicación de fotografías de mujeres que, según los parámetros morales de la época, serían consideradas sexualmente atrevidas. De este modo, las revistas cinematográficas se convertían en distribuidores de material pseudo-erótico para varones heterosexuales, en unas páginas donde se dejaba bien patente la doble moral de género alentada por el régimen franquista. Los periodistas serían conscientes que se movían por el filo de la navaja de lo permitido, y se observa cómo a lo largo del período hay una cierta relajación de la censura y cada vez se toleraba la inserción de imágenes con una mayor carga sensual.

Parecía obligado justificar que con esas fotografías no se pretendía satisfacer una demanda voyerista. Nuevamente la sátira y un humor que pretendía ser ingenuo, pero que aludía a interpretaciones procaces, facilitaba la excusa de su inclusión. Así, era común que los retratos de actrices se apostillasen con comentarios levemente rijosos. El piropo, ese instrumento de acoso tan habitual y tolerado en la calle, también aquí encontraba su lugar, en un gesto, a su vez, de camaradería masculina.

Los ejemplos son abundantes. Ellas son «monumentos» y poseen «indiscutibles encantos». De manera que «uno se queda en suspense, sin respiración, a la vista de la maravillosa Myrna Hansen»³⁵ o ante una

³⁴ Gómez Tello, «Quién es quién en la pantalla nacional, José Sanzrubio», *Primer plano* 426, 12 de diciembre de 1948.

³⁵ «La pantalla indiscreta», *Primer plano* 757, 17 de abril de 1955.

actriz con un vestido escotado se comenta que de sus «gracias físicas» no vale la pena decir nada porque «lo dice todo la foto».³⁶ Se emplean metonimias que llaman la atención sobre los ojos de una joven, cuando aquello que se quiere destacar son sus pechos, pues «son, por el tamaño, fuera de serie».³⁷ Igualmente, «hay que ponerse unas gafas para no perder detalle» y «contemplar a Rhonda Fleming [...] que no tiene defectos aparentes, aunque se la mire con lupa, y, en cambio, son muchos los aspectos en que parece insuperable como obra maravillosa de la naturaleza».³⁸

Con el paso del tiempo la invitación a la escopofilia ya apenas se disimulaba, y a la vez la tendencia de la cinematografía mundial a promocionar estrellas de físico voluptuoso y sensualidad acusada promovía la publicación de imágenes de mayor carga erótica. Las fotografías de Marilyn Monroe y su retahíla de imitadoras, Kim Novak, Gina Lollobrigida, Sofía Loren, Brigitte Bardot, etcétera, eran frecuentes en sus páginas.

En este sentido, las revistas participarían en el engranaje de la industria de Hollywood que organizaba el cine desde el punto de vista de los placeres y deseos del hombre heterosexual y reducía a la mujer a la condición de objeto para la mirada masculina, tal como señalara Laura Mulvey a mediados de los setenta en un ensayo que ha dado lugar a un prolífico debate.³⁹ Sin embargo, ello no comporta que las espectadoras queden anuladas como observadoras, puesto que asimismo ellas pueden sentir atracción por la estrella, y no únicamente como satisfacción homoerótica, sino también fascinación como modelo de belleza, fuente de poder y confianza en sí mismas.⁴⁰ Para las mujeres españolas, estas actrices representaban una feminidad inédita y sofisticada, que les podía animar a rehacer su identidad tomando su cuerpo como un arma ideológica contra la represión moral de la dictadura.⁴¹

³⁶ «La pantalla indiscreta», *Primer plano* 596, 16 de marzo de 1952.

³⁷ «La pantalla indiscreta», 757.

³⁸ «La pantalla indiscreta», *Primer plano* 839, 11 de noviembre de 1956.

³⁹ Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen* 16, n.º 4 (1975), 6-18.

⁴⁰ Jackie Stacey, *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship* (London: Routledge, 1994).

⁴¹ Aurora Morcillo, *En cuerpo y alma: Ser mujer en tiempos de Franco* (Madrid: Siglo XXI, 2015), 285.

Huelga decir que las actrices captadas en estas instantáneas son extranjeras. Las españolas solían quedar preservadas de las miradas libidinosas. No obstante, la sensualidad también fue un rasgo destacado de la imagen proyectada por alguna de ellas. Sara Montiel, antes de convertirse en el primer mito sexual del franquismo a partir de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), ya se había mostrado en estas publicaciones como una inusual figura seductora. Otras, como María Martín, Emma Penella o incluso Carmen Sevilla, también posaron sugerentemente ante las cámaras.

Radiocinema fue el medio que de un modo particular mostró interés en hablar directamente a sus lectoras. Esta cabecera era la decana de los *fan magazines* de la posguerra, ya que ninguna de las de época republicana siguió editándose. Inició su andadura en La Coruña en 1938 y su fundador y director, Joaquín Romero Marchent, era de declarada filiación falangista.⁴²

Radiocinema dio un paso más allá en este intento de creación de un imaginario moral en el que se vieran concernidas las mujeres, y reservó espacios dirigidos especialmente para sus lectoras en los que pontificaba sobre los comportamientos femeninos correctos e incorrectos. Es interesante reparar en que estas secciones se dieron específicamente en dos momentos de estas décadas iniciales de la dictadura: entre 1939 y 1944 y entre 1954 y 1955. Dos secciones que más allá de su cabecera («Mujeres», la primera, y «¡Mujer!», la segunda) presentaban relevantes diferencias. Tales que no permiten extraer conclusiones taxativas, pero que sí vale la pena contextualizar e inferir que son fruto de dos coyunturas muy distintas en cuanto a las tensiones sobre las políticas de género. Sin olvidar asimismo la incidencia de otros factores, como los intereses editoriales o personales.

¿Feministas en la inmediata posguerra?

Ya antes de la finalización del conflicto, *Radiocinema* comenzó a reservar un número variable de páginas en cada número a los contenidos habituales de las revistas femeninas. Mantenían una vinculación con el

⁴² Jorge Nieto Ferrando, *Cine en papel: Cultura y crítica cinematográfica en España: (1939-1962)* (Valencia: Filmoteca Valenciana, 2009).

conjunto de la revista con la inclusión de fotografías de actrices y con artículos en que se debatía, por ejemplo, la importancia del cine o que simplemente se tomaban como excusa para exponer puntos de vista sobre actitudes femeninas.

Normalmente la sección se abría con una plana con el título de «Mujeres» y una fotografía de gran tamaño de una actriz extranjera, en mayor proporción alemanas que de otros países. Una circunstancia que puede relacionarse tanto con la germanofilia de la línea editorial de la revista como con la mayor facilidad para la importación de películas alemanas en estos momentos. A veces se acompañaban de algún pequeño texto laudatorio, normalmente sobre su belleza, elegancia o vestuario.

Buena parte de la sección estaba ocupada por artículos de moda, recomendaciones de cosmética, decoración del hogar, recetas de cocina... Consejos ofrecidos en un tono de amistad como solución de problemas reales cuando en realidad estos son a menudo artificialmente estimulados o magnificados.⁴³ Algunos artículos se encabezaban con titular «Normas sociales», y prescribían pautas sobre cómo comportarse en sociedad, en favor de la abnegación, de ser hacendosas, de no fumar, etcétera. Tampoco faltaban, habida cuenta de la temática de las revistas, las reflexiones en torno a la influencia del cine, en las que se destacaban tanto sus bondades como sus peligros.

Todo alrededor de un estilo de vida burgués, que permite pensar que en estos primeros números no tenía vocación de llegar más allá de un público selecto, que no padecía graves carencias materiales y que era adepto a la causa franquista. Ello se desprende no solo porque daba pautas únicamente al alcance de gentes acomodadas, sino por el recurso a dramatizaciones a modo de fábulas ejemplarizantes, que por otra parte eran frecuentes en otras revistas dirigidas al público femenino, situadas en ambientes y con personajes burgueses. También en ocasiones con soflamas hacia el bando que ya estaba a punto de ganar la guerra o consejos sobre cómo acoger el regreso de los soldados victoriosos.

En general, los textos glosan un ideal de mujer que suspira por el amor romántico, a la que se anima a soñar y a tener ilusiones, un término

⁴³ McCracken, *Decoding Women's Magazines*, 56.

muy repetido como fuente de felicidad.⁴⁴ A la joven universitaria que aspira en convertirse en actriz no se la tacha de ingenua, porque «soñando es feliz». Se le dice que es una «mujer de hoy, que vive en la realidad y los sueños».⁴⁵ Ser «romántica» se contrapone a ser «moderna», un término que no es taxativamente descalificado porque se es consciente que encierra un hechizo para muchas de ellas. Por ello, se emplea como sinónimo de «las cosas banales» y sobre todo de «frivolidad» frente a los «ideales puros»: «Tú también eres moderna, con los mismos ideales que tus abuelos. Cuando te llamen romántica, eleva una plegaria de gratitud a Dios».⁴⁶

Al igual que en las revistas de la Sección Femenina de Falange, había una constante insistencia en las pasiones y en establecer pautas emocionales. Se activaba «un sistema complejo de adoctrinamiento dirigido a aleccionarlas en un estilo emocional propio desde el que poder generar identidades homogéneas y dóciles al servicio del régimen».⁴⁷ Para este propósito de educación afectiva se recurría a los consultorios sentimentales. Las revistas cinematográficas disponían además de consejeras con gran ascendencia, tal como demostraba el éxito de las columnas de Claudette Colbert y Joan Crawford en la norteamericana *Photoplay*.⁴⁸ En las cabeceras españolas solo prosperó el «Consultorio sentimental» firmado por Amparo Rivelles en *Primer Plano* entre 1948 y 1952. Sin embargo, la liviandad y sentido de humor que la actriz imprimía a sus comentarios no se ajustaban a la trascendencia y rigor que el régimen concedía a estos asuntos.⁴⁹

Cuando es un hombre quien pronuncia esta apelación al romanticismo, adquiriría el tono de consigna política. El autor contraponía la España romántica, «modelo de tradición y espejo de espiritualidad», con el

⁴⁴ Martín Gaité, *Usos amorosos*.

⁴⁵ Josefa Dualde Gil, «Caty quiere ser estrella de cine», *Radiocinema* 39, 30 octubre de 1939.

⁴⁶ L. Acero-Nuevo, «Cierra los ojos y sueña...», *Radiocinema* 45, 30 enero de 1940.

⁴⁷ Begoña Barrera, «Estilos emocionales y censuras culturales: La Sección Femenina en la posguerra», *Ayer* 124, n.º 4 (2021): 251-276.

⁴⁸ Higashi, *Stars, fans*, 207-220.

⁴⁹ Álvaro Álvarez Rodrigo, «La voz de una autoridad heterodoxa sobre el amor en el primer franquismo. Los consultorios sentimentales de Amparo Rivelles», *Pasado y memoria* 23 (2021): 260-282.

materialismo norteamericano que se implantó en nuestro país y que ahora había sido desterrado:

Las muchachas españolas ya no se diferenciaban en nada de las extranjeras. Hacían las mayores extravagancias por ser modernas cien por cien. Se pusieron peor que los hombres...: bebían, fumaban, votaban y se divorciaban [...] sus nombres se americanizaron [...] la vida era una carrera desenfundada. Todo se hacía con vértigo. La modernidad exigía velocidad [...] ¡y sabe Dios a dónde hubiéramos llegado de no ser por esta guerra!⁵⁰

En cualquier caso, un artículo aparentemente mal ubicado en una sección femenina, no porque se desprenda que el autor escondido tras la inicial sea un varón, sino porque apele a quienes no son sus lectores potenciales: «Saludemos al romanticismo, señores. Saludémosle porque nos trae todo lo pedido».⁵¹

Pero son consejos que no se ofrecen únicamente a las jovencitas, sino a todas las mujeres: «Sueña, mujer, la ilusión para ser feliz».⁵² Se les anima a olvidar los recuerdos de un amor anterior y a «ilusionarse» con su marido⁵³ o a recuperar su amor, de «al principio», de cuando «eran felices porque él valoraba que era hacendosa y vivía mejor que cuando estaba solo». Porque si su marido ha perdido interés por ella y ha dejado de encontrarla atractiva, la responsabilidad es suya, y debe dedicar tiempo a arreglarse y a salir a divertirse con él para de ese modo reencontrar la felicidad.⁵⁴ Textos que dejan la sensación de que el matrimonio puede ser una decepción para la mujer casada, una quimera que hay que aceptar en pro de la misión de madres y esposas que les ha asignado el Nuevo Estado.

En definitiva, textos que valoraban a la mujer, no asumían su inferioridad ni le negaban capacidades propias, pero que realmente se limitaban a reproducir el ideal del eterno femenino. Cumpliría, al igual que

⁵⁰ M. Ruiz-Guerrero, «La vuelta del romanticismo», *Radiocinema* 28, 15 mayo de 1939.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² Ángeles Izquierdo Bedó, «Sueña», *Radiocinema* 35, 30 agosto de 1939.

⁵³ María Victoria del Río, «¿Recuerdas?», *Radiocinema* 35, 30 agosto, 1939.

⁵⁴ María Victoria del Río Charla, *Radiocinema* 26, 15 abril de 1939.

otras publicaciones coetáneas de la Sección Femenina como *Medina*, una labor de adoctrinamiento y socialización en los atributos de servicio, sacrificio y sumisión que el ideal franquista proponía a las mujeres como esposas y madres perfectas.⁵⁵ Sin embargo, algunos artículos dejaban traslucir que se estaba librando un debate sobre el concepto de feminidad que no pasa desapercibido. Se trataba de un proceso similar al que sucedía en la revista falangista mencionada, que adoptaba una posición ambivalente respecto a temas como la educación o el trabajo. Estos reportajes no implicaban una afirmación de la igualdad o la posibilidad de la emancipación de las mujeres, pero sí apostaban por el acceso a estos ámbitos.⁵⁶

No es pues una cuestión baladí que la mayoría de las firmas sean femeninas, y entre ellas destacaba la de Marina Rey Vázquez. Ya en la presentación de su columna apuntaba, en una cierta contradicción con el resto de contenidos, que las mujeres tenían que ser cultas y educadas y que debían preocuparse por el estudio antes de que por su propia belleza.⁵⁷

Al mes siguiente, firma un artículo titulado «Feminismo», en el que comienza por definirse como «feminista cien por cien», y afirma:

Feminismo quiere decir escuetamente: ser mujer [...] sin atisbos de ninguna clase, sin pretensiones de masculinizarse. [...] a la mujer de ahora corresponde, como dais en decir, más altos deberes ¿Más altos deberes? ¿Y qué deber más alto que el de ser madre?... etc., etc. Pues bien, ¿Qué os parece? ¿Tenéis algo que objetar? Yo, sí; que la mujer, tanto ayer como hoy, sigue siendo lo que es: mujer en el amplio sentido de esta palabra.⁵⁸

En sus artículos defiende el acceso a la universidad, el deporte, el trabajo... Porque todo ello redundaba en beneficio de su principal misión, que es la de ser madre, una discordancia reiterativa en el discurso falangista

⁵⁵ Alfonso Pinilla García, «La mujer en la posguerra franquista a través de la Revista *Medina* (1940-1945)», *Arenal* 13, n.º 1 (2006): 153-179.

⁵⁶ Angela Cenarro, «La Falange es un modo de ser (mujer): discursos e identidades de género en las publicaciones de la Sección Femenina (1938-1945)», *Historia y política* 37 (2017): 91-120.

⁵⁷ Marina Rey Vázquez, «Me dirijo a tí; (*sic*), mujer...» *Radiocinema* 20, 15 enero de 1939.

⁵⁸ Marina Rey Vázquez, «Feminismo», *Radiocinema* 22, 15 febrero de 1939.

de la mujer doméstica.⁵⁹ Rey reclama que se les escuche y que aunque no tengan todos los derechos, «tampoco todos los deberes». Incluso llega a titular una de sus columnas como «Secretos de belleza» para acto seguido pedir perdón a las lectoras por utilizar ese ardid para llamar su atención, ya que lo que pretende es exhortarlas a ser cultas y animar a las mujeres a estar unidas y a actuar. Una llamada a la solidaridad femenina que justifica del siguiente modo:

No creáis estáis hablando con una acérrima feminista, nada de eso; lo soy, desde luego, como toda mujer debe serlo, pero ¡ay!, siento como un dardo doloroso el saber que todavía no hemos llegado al grado que hubiéramos debido llegar... ¿Cuáles son las principales dificultades que se oponen a ello? En primer lugar que estamos faltas de una base esencialísima: la unión; y en segundo, que no nos preocupa esto, o todo lo contrario, que nos preocupa demasiado. Es lo que digo siempre: no hay término medio. La mujer-hombre; la mujer-monja; la mujer-tocador. ¡Qué palabras más duras, Dios mío! Pero es necesario hacer algo. Y ahora, tú misma.⁶⁰

El culmen de su apuesta lo encontramos en un artículo publicado en abril de 1940 titulado «Con-de-por-sobre... el feminismo», en el que se queja de que no son tenidas en cuenta por los hombres. Y añade:

Estamos perdiendo, nos están derrotando con las mismas armas que les damos nosotras; ¡No sirven para nada esos clubs feministas! En ellos no se habla más que de labores o de filosofía. Pues bien, estoy lo bastante bien situada y animosa para sentirme con ánimos de fundar una casa de feminismo.⁶¹

Pide a las interesadas que le escriban para contribuir a su puesta en marcha. De lo que a continuación sucedió no tenemos constancia a través de la revista. De hecho, la autora no vuelve a firmar un artículo hasta casi un año y medio después. Recurre para iniciar el texto a lo que puede ser interpretado como una paráfrasis del decíamos ayer de Fray Luis de

⁵⁹ Kathleen Richmond, *Las mujeres en el fascismo español: La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959* (Madrid: Alianza, 2004), 34-35.

⁶⁰ Marina Rey Vázquez, «Secretos de belleza», *Radiocinema* 31, 30 junio de 1939.

⁶¹ Marina Rey Vázquez, «Con-de-por-sobre... el feminismo», *Radiocinema* 50, 15 abril de 1940.

León («Decía hace algún tiempo, desde estas páginas precisamente»), y sigue con una reflexión sobre el cine y la mujer, en el que advierte de su influencia nociva al haber imbuido en la cabeza de muchas mujeres un concepto erróneo de qué es ser moderna o mostrar un cosmopolitismo ridículo.⁶² Casualmente o no, sus nuevos artículos hablaban de cuestiones intrascendentes y no mencionan nada sobre feminismo. Pero ¿qué pensaron quienes respondieron a su llamada? ¿Algunas lectoras entendieron que su voz había sido acallada? De todos modos, fue sin lugar a duda una expresión excepcional en su manera de definirse y reivindicar el feminismo, en un momento en que este término tenía unas connotaciones tan nefastas a ojos de quienes habían luchado por reinstaurar el sentido tradicional de la familia.

La revista mantenía otras firmas de mujeres, como la de Esperanza Ruiz-Crespo, que parecía tomar el relevo de quien hasta entonces había sido la principal propagandista. A diferencia de la anterior, de ella sí que he podido rastrear su perfil biográfico. En estos años, escribía para la revista oficial de la Sección Femenina *Y*, y era colaboradora de otras como *Vértice*, *Medina*, o *El Español* y autora de diversos libros. En sus artículos de *Radiocinema* acostumbraba a reproducir el discurso oficial sobre la feminidad. También el resto de los textos firmados por escritoras se situaban dentro de los cánones del régimen, y se puede aventurar que la mayoría de ellas estarían vinculadas a la Falange. Tan solo en una ocasión, precisamente en su último artículo publicado, en septiembre de 1944, Ruiz-Crespo se sale del guion. Constata cómo algunas mujeres han accedido a oficios hasta entonces reservados a los hombres. Pide que no se disculpe a quienes recurren a argumentos como «los programas de igualdad» o proponen «un compañerismo frívolo o atrevido», pero reclama que se reconozca su capacitación para contribuir en el mercado laboral. Los derechos no son solo de los hombres y las obligaciones de las mujeres; aunque concluye que el camino no es la rivalidad sino la ayuda mutua.⁶³

En cualquier caso, deducir que tanto este como el antes mencionado de Rey motivaron una represalia por parte del periódico, sería no tener

⁶² Marina Rey Vázquez, «El cine y la mujer», *Radiocinema* 68, 30 septiembre de 1941.

⁶³ Esperanza Ruiz-Crespo, «Oficios y virtudes. Lo masculino y lo femenino», *Radiocinema* 104, 30 septiembre de 1944.

presente su funcionamiento jerárquico ni la vigencia de la censura. Ello no obsta para que sea indicativo de un debate.

Convivían, por tanto, diferentes voces en la misma revista, en una polifonía que se hacía más evidente si nos fijamos en los varones que, cada vez con mayor frecuencia, también participaban en la sección. Con todo, las voces masculinas no aportaban ningún elemento inesperado al discurso, dentro de los márgenes de la subordinación femenina, el comportamiento recatado, la maternidad o la domesticidad.

Finalmente, esta sección femenina, que había comenzado su andadura con grandes bríos y protagonizada por mujeres, experimentó una lánguida decadencia. Sus primeras muestras de agotamiento ya se percibían a mediados de 1940, al ser descargada progresivamente de sus contenidos dogmáticos por otros más banales, adelgazando su número de páginas y faltando reiteradamente a su cita hasta desaparecer por completo en 1944 sin mediar explicación alguna.

El reto del erotismo

Ya no habrá ninguna otra sección equivalente, puesto que la página «¡Mujer!» que salió a la luz en 1954 era una columna fija firmada por César de Madrid de características bien diferentes. La única coincidencia es que de nuevo se dirigía específicamente a las lectoras. Su tono admonitorio y pontificador era patente a partir de la frase inicial que, tras el vocativo título, siempre abría el texto: «Quiero hablar contigo...». Una fotografía amplia servía para justificar la elección del tema, que no pasaba de ser una anécdota o una simple excusa para exponer el argumento, a veces nimio, acerca de la condición femenina e ilustrar a las mujeres sobre cómo debía ser su modo de proceder. Pero es significativo que cada vez se recurriera a una actriz como ejemplo, habitualmente para elogiarla, lo que evidencia la relevancia de las estrellas como modelo.

Gene Tierney fue la primera de la serie, de la que se afirma que «has nacido para que los hombres te admiren, que no es lo mismo que te miren». Sin embargo, las fotografías que la revista publicaba muestran a menudo a mujeres bellas con vestuarios o poses sugerentes. Se apuntaba una idea que reiterará en otras muchas columnas: el hombre es la razón de ser de la mujer, su motivo de alegría o frustración, el objeto de

sus ilusiones... Así, si la actriz muestra en la foto un gesto preocupado es porque le alarma su retraso. Triste, por un desengaño amoroso. Y si sonríe, porque sueña con él. Casi siempre en torno a temas como la maternidad, la belleza, la domesticidad...

Hay veces que el comentario parecía ser simplemente un pretexto para publicar una foto de una actriz que enseñaba las piernas o portaba un vestuario que resaltaba sus formas. No criticaba abiertamente su erotismo, sino que se sentía subyugado por el «pícaro encanto femenino» de Marilyn Maxwell: «¡Qué maravilla de elocuencia! Elocuencia en los ojos, en la sonrisa, en la euritmia, cuyo exponente más impresionante son vuestros hombros ¡y tenéis dos!».⁶⁴ En otro número, ante una «muchachita juguetona que finge alegrías junto a la inmensidad del mar», junto al título de la sección se inserta en una flecha ascendente que irrumpe en la imagen apuntando hacia su falda corta, en lo que puede interpretarse como una broma de representación fálica.⁶⁵ Un cierto contrasentido, dado que el autor se dirige a mujeres, y no es presumible que pretendiera proporcionarles un deleite homo-erótico, si bien tampoco podría evitar esta reapropiación o simplemente una fascinación por cuanto la estrella *incorpora*.

En cualquier caso, en el texto siempre muestra una actitud indulgente hacia las mujeres, de salvífica superioridad, y no duda en amonestarlas severamente: «Mujer, cuándo vas a tener un sentido exacto de tus valores, de tu belleza y del prestigio de tu raza... No me digas que así es la moda, porque la moda no justificará nunca el modo de ser...». ⁶⁶ Ellas, como seres demediados, tienen que estar en continuo agradecimiento a los varones. Ellos son su pasaporte a la felicidad, que se materializa en la espera del «hombre adecuado»; en el día de la boda, en el que alcanzará la madurez; en la seguridad del hogar; y, finalmente, en la emoción maternal, puesto que, como le sucede a Ann Blyth, «ser madre es mucho más que ser estrella, es la razón de la vida y el origen de todas las grandezas». ⁶⁷

⁶⁴ César de Madrid, «¡Mujer!», *Radiocinema* 211, 7 de agosto de 1954.

⁶⁵ César de Madrid, «¡Mujer!», *Radiocinema* 195, 17 de abril de 1954.

⁶⁶ César de Madrid, «¡Mujer!», *Radiocinema* 217, 18 de septiembre de 1954.

⁶⁷ César de Madrid, «¡Mujer!», *Radiocinema* 244, 26 de marzo de 1955.

Sin embargo, en una ocasión el autor se vio impelido a defenderse de la crítica hacia su sección por ser demasiado rosa, e indirectamente que se pusiera en cuestión su propia virilidad por adentrarse en cuestiones femeninas. A lo que César de Madrid alega: «¡Todos los hombres, por fortuna, no somos iguales! Y tú lo sabes mejor que nadie, porque tú has aprendido a conocerlos y distingues al hombre con sensibilidad del hombre con instinto». Es irrefutable que el concepto de género es relacional y también aquí entraban en disputa ideas sobre la masculinidad.

Tal vez el rasgo más relevante de la sección era un cierto temor a la liberalización de la sexualidad femenina, como primer paso hacia su emancipación. No sería esta la realidad española, ya que las mujeres continuaban sometidas a un tenaz control moral, pero sí se captaba una amenaza por la imitación de modelos que llegaban desde Hollywood.

En Estados Unidos, los años cincuenta comportaron, en líneas generales, un retroceso respecto a las posiciones alcanzadas por la mujer durante la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el discurso de la esposa doméstica como principal agente de consumo, reina de un hogar confortable, tenía su contrapartida en dotarla de una mayor agencia sexual. El cine del Hollywood suponía que las mujeres tenían que ser deseables y saber cómo tentar y satisfacer a los hombres, pero sin perder su inocencia. Una ambivalencia que a menudo se resolvía presentándolas como glamurosas y provocativas, pero necesitadas de protección y despojadas prácticamente de inteligencia.⁶⁸ La imagen de rubia tonta encarnada por Marilyn Monroe era un buen ejemplo. Para Mercedes Expósito, estas actrices voluptuosas eran productos estereotipados, dóciles y sumisos, para el consumo masculino y modelos para el aprendizaje femenino. El reverso de la amenazante mujer fatal de los años cuarenta. Una reacción ante la adquisición de derechos políticos y educativos.⁶⁹

Sin embargo, en España, al tiempo que se admitía tímidamente la introducción de imágenes que cosificaban el cuerpo femenino, se abría la posibilidad de que las actrices no fueran interpeladas solo como objetos sino también como sujetos sexuales, promoviendo una vía de

⁶⁸ Jeanine Basinger, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960* (Middletown: Wesleyan University Press, 1995), 4-5.

⁶⁹ Mercedes Expósito García, *De la garçonne a la pin-up: Mujeres y hombres en el siglo XX* (Madrid: Cátedra, 2016).

contestación a los patrones de género. Así, en esta sección hallamos tanto expresiones de admiración hacia el atractivo carnal de algunas actrices, a menudo mediante metáforas e insinuaciones veladas sobre su cuerpo, como de exaltación de una belleza femenina idealizada, ingenua y soñadora.

Estas fotografías atienden a unos códigos de poses y gestos, que centran la atención en partes de la modelo, como las piernas o los pechos, aunque es el rostro el que ayudaba a dotarlas de significado e insinúa una invitación a mirar. Para el espectador es una fantasía que alimenta su deseo precisamente porque es inalcanzable. Pero la actriz, al ofrecer su cuerpo como objeto de escrutinio, sugiere al mismo tiempo que la sexualidad femenina es activa.⁷⁰ De manera que, en el contexto del franquismo, cabe considerar la interpretación de Maria Elena Buszek sobre las *pin-up* como una imagen sexualizada pero empoderada de la mujer, que fusiona objeto y sujeto, y que se crea desde la mirada masculina, pero resulta a la vez desafiante y subversiva.⁷¹

A principios de 1955, la columna comenzó a introducir cambios formales. La fórmula inicial «Quiero hablar contigo...» fue eliminada, si bien el tono y los temas no variaron. Un poco después, pasó a titularse «Hombre y mujer», sin signos de admiración, que sustituía su carácter apelativo por descriptivo. Las fotografías son ahora de parejas, de dentro o fuera de la pantalla, y se mantiene, e incluso se explicita más claramente, la figura del varón como elemento que dota de sentido a la mujer. Se publicaron media docena de artículos, sin la regularidad anterior, para finalmente desaparecer.

El autor también firmó alguna página con el formato anterior, aunque sin el título de la sección, ya que sus destinatarios pasaron a ser los lectores masculinos. Mara Corday posa vestida de vaquera una falda arremangada que deja sus piernas al aire. La fotografía remite a otras de la sensual actriz publicadas por esas fechas en este y otros medios. Pues como explica el texto, ella ha adquirido celebridad en Estados Unidos gracias a su físico, pues «es una señorita que no está nada mal, sino que

⁷⁰ Annette Kuhn, *The power of the image: Essays on representation and sexuality* (London: Routledge, 2013), 37-43.

⁷¹ Maria Elena Buszek, *Pin-up grrrls: Feminism, sexuality, popular culture* (London: Duke University Press, 2006).

está muy bien. ¡Pero que muy bien!». Un comentario descarado que se matiza, dado que «nosotros no publicamos ningún retrato en traje de baño, aunque estemos en julio, porque ello no es moral» y prefieren ofrecer «un espectáculo del Oeste». ⁷² O sea, la moralidad no se definía por la mirada lujuriosa, sino por el vestuario de la modelo. La culpabilidad de la falta no recaía en el sujeto que la cometía, sino en el objeto que la provocaba.

CONCLUSIONES

La relevancia que las cuestiones de género ejercieron en la configuración del régimen franquista también tuvo su correlato en las revistas cinematográficas. Estas publicaciones participaron en el proyecto educativo basado en el constructo sexo/género, que pretendía desarrollar las capacidades intelectuales de los hombres, mientras que las mujeres debían perfeccionar las sentimentales, encaminadas a formarse en su papel de madres y esposas. ⁷³ Un proceso, sin embargo, no exento de tensiones y contradicciones, que quedaron patentes, al menos, en tres aspectos aquí abordados.

En primer lugar, en la defensa de la familia como pilar básico de la sociedad, que había de erigirse desde la solidez del matrimonio católico. Un campo que fue aprovechado para proclamar la superioridad moral de la tradición española frente a la modernidad proveniente del extranjero. Este propósito naufragó en buena medida por el irresistible atractivo del mundo de Hollywood y por las propias incoherencias del discurso.

Un segundo combate que las revistas reflejaban y alimentaban fue el propiciado por la movilización de las mujeres del bando sublevado durante la guerra, en un momento en que las necesidades bélicas actuaban en contra de los propios principios que preconizaban. ⁷⁴ La llamada al regreso al hogar generó resistencias por parte de algunas militantes de

⁷² C. de M. «Esta muchacha es la más retratada», *Radiocinema*, 263, 6 de agosto de 1955.

⁷³ Carmen Agulló Díaz, «Azul y rosa: Franquismo y educación femenina», en *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*, ed. Alejandro Mayordomo Pérez (Valencia: Universitat de València, 1999), 243-303.

⁷⁴ Angela Cenarro, *La sonrisa de Falange: Auxilio Social en la Guerra Civil y en la posguerra* (Barcelona: Crítica, 2006).

la Sección Femenina para asumir la renuncia de algunos de los ámbitos alcanzados por las mujeres. Una actitud que tampoco nos puede conducir a interpretaciones anacrónicas que presupongan que las falangistas quisieron alterar los roles de género precisamente en un sentido opuesto al que las habían animado a la lucha.⁷⁵ No obstante, es innegable que, como hemos visto, algunos artículos de *Radiocinema* apostaron por el feminismo de un modo, que ya en su mismo enunciado, resultaba inédito y desafiante, y que aparentemente fue silenciado o reconducido.

La sexualidad femenina fue asimismo un motivo de preocupación tal como evidenciaban las revistas. Según explica Aurora Morcillo, los cuerpos de las mujeres son, históricamente, receptáculos de las convenciones culturales.⁷⁶ En este sentido, las estrellas de cine jugaron un papel muy significativo. Su representación más o menos erotizada servía para la satisfacción del placer visual del varón heterosexual, pero al mismo tiempo dejaba un resquicio abierto para que las mujeres se reapropiaran de esa imagen concebida como un objeto sexual y la transformaran en un sujeto potencialmente activo. Un anticipo al desafío para el concepto de feminidad franquista que supondrá la modernización y el tránsito hacia la sociedad de consumo a partir de los años sesenta.⁷⁷

Nota sobre el autor

ÁLVARO ÁLVAREZ RODRIGO es investigador posdoctoral del Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universitat de València. Premio Extraordinario de Doctorado en Historia Contemporánea por esta misma universidad (2019), licenciado en Historia (Universitat de València, 2000), con la calificación de Premio extraordinario, licenciado en Ciencias de la Información (Universidad Politécnica de Valencia, 1991) y Máster en Aplicaciones multimedia (Universitat Oberta de Catalunya, 2017).

⁷⁵ Antonio Morant i Ariño, «“Para influir en la vida del estado futuro”: Discurso –y práctica– falangista sobre el papel de la mujer y la feminidad, 1933-1945» *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales* 27 (2012): 113-141.

⁷⁶ Morcillo, *En cuerpo y alma*, 11.

⁷⁷ Morcillo, *En cuerpo y alma*, 120-121.

Su principal línea de investigación son las estrellas cinematográficas durante los años cuarenta y cincuenta desde una perspectiva de género y es autor del libro *Fisuras en el firmamento. El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo* (PUV, 2022), además de diferentes artículos sobre el tema, como «La voz de una autoridad heterodoxa sobre el amor en el primer franquismo. Los consultorios sentimentales de Amparo Rivelles». *Pasado y memoria: Revista de Historia Contemporánea*, n.º 23 (2021); «Sara Montiel: De “Lolita” a vamp. La sensualidad de una estrella que desarma la moralidad nacionalcatólica de posguerra (1942-1950)». *Journal of Spanish Cultural Studies*, n. 21-3 (2020); o «El cuerpo como desafío al ideal de feminidad franquista. Sara Montiel, la estrella española que vino de Hollywood (1950-1957)». *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 27.2 (2020). También ha publicado sobre las Mujeres de Acción Católica, en artículos como «Fieles con voz propia. El protagonismo femenino en el discurso de las Mujeres de Acción Católica durante el primer franquismo». *Filanderas*, 5 (2020), y sobre las actitudes sociales durante este mismo período histórico.

REFERENCIAS

- Agulló Díaz, Carmen. «Azul y rosa: Franquismo y educación femenina». En *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*, editado por Alejandro Mayordomo Pérez, 243-303. Valencia: Universitat de València, 1999.
- Álvarez Rodrigo, Álvaro. «La voz de una autoridad heterodoxa sobre el amor en el primer franquismo. Los consultorios sentimentales de Amparo Rivelles». *Pasado y memoria* 23 (2021): 260-282.
- Álvarez Rodrigo, Álvaro. *Fisuras en el firmamento. El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2022.
- Barrera, Begoña. «Estilos emocionales y censuras culturales: La Sección Femenina en la posguerra». *Ayer* 124, n.º 4 (2021): 251-276.
- Basinger, Jeanine. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*. Middletown: Wesleyan University Press, 1995.
- Buszek, Maria Elena. *Pin-up grrrls: Feminism, sexuality, popular culture*. London: Duke University Press, 2006.
- Cenarro, Ángela. *La sonrisa de Falange: Auxilio Social en la Guerra Civil y en la posguerra*. Barcelona: Crítica, 2006.

- Cenarro, Ángela. «La Falange es un modo de ser (mujer): discursos e identidades de género en las publicaciones de la Sección Femenina (1938-1945)». *Historia y política* 37 (2017): 91-120.
- Di Febo, Giuliana. «La cuna, la cruz y la bandera. Primer franquismo y modelos de género». En *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV*, editado por Isabel Morant, 217-237. Madrid: Cátedra, 2005.
- Dyer, Richard. *Las estrellas cinematográficas: Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Expósito García, Mercedes. *De la garçonne a la pin-up: Mujeres y hombres en el siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- Graham, Helen. «Gender and the State: Women in the 1940s». En *Spanish cultural studies*, editado por Helen Graham y Jo Labanyi, 182-195. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Higashi, Sumiko. *Stars, fans, and consumption in the 1950s: Reading Photoplay*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2014.
- Kuhn, Annette. *The power of the image: Essays on representation and sexuality*. Londres: Routledge, 2013.
- León Aguinaga, Pablo. *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- Martín Gaite, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- McCracken, Ellen. *Decoding Women's Magazines: From Mademoiselle to Ms*. Londres: MacMillan, 1993.
- McLean, Adrienne L. *Being Rita Hayworth: labor, identity, and Hollywood stardom*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 2004.
- Morant i Ariño, Antonio. «“Para influir en la vida del estado futuro”: Discurso –y práctica– falangista sobre el papel de la mujer y la feminidad, 1933-1945». *Historia y política* 27 (2012): 113-141.
- Morcillo, Aurora. *En cuerpo y alma: Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI, 2015.
- Mulvey, Laura. «Visual pleasure and narrative cinema». *Screen* 16, n.º 4 (1975): 6-18.
- Nieto Ferrando, Jorge. *Cine en papel: Cultura y crítica cinematográfica en España: (1939-1962)*. Valencia: Filmoteca Valenciana, 2009.
- Nieto Ferrando, Jorge y José Enrique Monterde. *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*. Madrid: Shangrila, 2018.
- Pinilla García, Alfonso. «La mujer en la posguerra franquista a través de la Revista *Medina* (1940-1945)». *Arenal* 13, n.º 1 (2006): 153-179.

- Richmond, Kathleen. *Las mujeres en el fascismo español: La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza, 2004.
- Roca i Girona, Jordi. *De la pureza a la maternidad: La construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
- Rodríguez López, Sofía. «Mujeres perversas. La caricaturización femenina como expresión de poder entre la guerra civil y el franquismo». *Asparkía* 16 (2005): 177-198.
- Stacey, Jackie. *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London: Routledge, 1994.
- Trindade, Luís. «Vicarious passions: the private life of Hollywood stars in 1950s Portuguese magazines». *European Review of History: Revue Européenne d'Histoire* 27, n.º 4 (2020): 429-449.
- Vincent, M. (2006). La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28, 135-151.