

Prefacio. Las revistas cinematográficas como manuales de feminidad

El régimen franquista percibió desde sus orígenes que la construcción de un ideal de feminidad ultraconservador era una garantía fundamental para su estabilidad social¹⁶. Frente a la estigmatización del período republicano como un caos, la dictadura propugnó la restauración del sentido cristiano de la familia y de los valores tradicionales que en ella encarnaban las mujeres¹⁷. 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 moral¹⁸.

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 creación de identidades. 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 de cine, que 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

¹⁶ Helen Graham, «Gender and the State: Women in the 1940s», en *Spanish cultural studies*, ed. por Helen Graham and Jo Labanyi (Oxford: Oxford University Press, 1995), 182–195.

¹⁷ 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. por Isabel Morant (Madrid: Cátedra, 2005), 217–237.

¹⁸ 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).

nacionalcatólicos. Resultaba flagrante para muchas extranjeras, especialmente las de Hollywood; pero también lo fue para algunas españolas. Las revistas cinematográficas les prestaron una atención pormenorizada, tanto en aquello referido a su carrera profesional como a aspectos de su vida privada, y contribuyeron así a la educación sentimental y a la construcción del ideal de feminidad franquistas. Para ello se sirvieron del enorme atractivo de las estrellas, con las que sus seguidoras podían identificarse y tratar de imitarlas, ya fuera en su apariencia externa (vestido, peinado, maquillaje...) o en la adopción de sus maneras y actitudes.

Así lo evidencian los retratos fotográficos en los que tantas mujeres recreaban las maneras en las que veían posar a las actrices en las revistas. Pero no se trataba de una mera copia, sino de una reapropiación y negociación con la moral y con las condiciones materiales, sociales y culturales del momento. Era una forma de participar en el mundo cosmopolita, moderno y glamuroso del que se veían privadas. Mediante sus posados sexis y atrevidos no se presentaban como objetos erotizados pasivos, sino que sus gestos audaces eran fuente de recompensas emocionales, identidad, agencia y placer¹⁹.

Primer plano, Radiocinema, Cámara, Imágenes y Fotogramas fueron las cabeceras más destacadas y longevas de este tipo de prensa²⁰. A través del análisis textual, iconográfico 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 poder²¹.

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

¹⁹ María Rosón, *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)* (Madrid: Cátedra, 2016).

²⁰ Véase: Jorge Nieto Ferrando y José Enrique Monterde, *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)* (Madrid: Shangrila, 2018).

²¹ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber* (Madrid: Siglo XXI, 1978).

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 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 en apariencia más inocuo, que podría transmitir una idea naturalización de las relaciones de género.

En los Estados Unidos, este tipo de publicaciones alcanzó grandes tiradas en estas décadas y una notable influencia social. Tenía como destinatario principal a las mujeres, pero los hombres podían igualmente disfrutar de la contemplación de un sorprendente número de actrices semidesnudas. Eran un importante instrumento de publicidad para las estrellas, y entre las revistas y los estudios cinematográficos había una relación estrecha, de mutua necesidad, de modo que aunque publicaban chismes, nunca alcanzaron el amarillismo practicado por otros periódicos²².

En España, su difusión no tuvo el mismo alcance, puesto que no existía una tan 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 sufrían grandes estrecheces. No obstante, cabe tener en cuenta que 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, los magacines cinematográficos padecerían unas dificultades similares al resto de publicaciones comercializadas durante la posguerra. Se puede suponer que fundamentalmente serían distribuidas en los centros urbanos y entre sectores con un mínimo nivel económico. Si bien 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.

²² Anthony Slide, *Inside the Hollywood fan magazine: A history of star makers, fabricators, and gossip mongers* (Jackson: University Press of Mississippi, 2010), 10-17.

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 influye en la creación de las identidades. 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.

De las perfectas novias y madres españolas a «las alegres divorciadas de Hollywood»

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, como a continuación trataremos, mantenían relaciones sentimentales al margen de los estrechos códigos normativos e incluso, como Amparo Rivelles, fueron madres solteras. Paradójicamente, sería su notoriedad pública aquello que, hasta cierto punto, les permitió soslayar las convenciones sociales. Si bien tampoco el régimen podía tolerar la difusión de determinadas actitudes y trató de modular, resignificar o cuando no directamente silenciar aquellas que trastocaban el discurso oficial.

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 franquismo²³. No obstante, en algunos países menos avanzados, 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 presente²⁴.

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 misóginos²⁵.

Esta reafirmación de la superioridad moral española encontraba su mejor expresión en uno de los núcleos del régimen: la familia, en la que la mujer cumplía un papel determinante no solo como agente reproductor biológico, sino también ideológico y moral. 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.

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 sexualidad²⁶.

²³ León Aguinaga, *Sospechosos habituales*, 47-49.

²⁴ 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.

²⁵ Sofía Rodríguez López, «Mujeres perversas. La caricaturización femenina como expresión de poder entre la guerra civil y el franquismo», *Asparkia* 16 (2005), 177-198.

²⁶ Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española* (Barcelona: Anagrama, 2002), 162-180.

Si bien, existía una cierta tolerancia social de las relaciones íntimas entre los novios, aunque sujeta a una doble moral para chicos y chicas²⁷.

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 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. Mientras, 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. Las revistas se cuidarán de no volver a presentarla como una novia modelo. Tal vez por ello, a finales de la década, se limitaron a dar a entender que existía algo más que amistad entre ella y el nuevo gran galán español, Jorge Mistral.

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 enlace²⁸. 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

²⁷ Anne-Gaëlle Regueillet, «Norma sexual y comportamientos cotidianos en los diez primeros años del Franquismo: noviazgo y sexualidad», *Hispania. Revista española de historia* 64, n.º 218 (2004), 1027-1042.

²⁸ Mari Luz Gascón, «Tony Leblanc y Nati Mistral van a casarse. De compras preparando la boda», *Cámara* n.º 139, 30 de enero de 1949.

la feliz ceremonia²⁹, podía deducirse el mensaje de que la perseverancia en el amor tiene recompensa.

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 hijos.

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 cumplía. 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 cinematográficos³⁰.

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 trabajar³¹. Un modelo de masculinidad que reflejaba el cambio operado desde el discurso desde la virilidad exaltada de inspiración fascista al del paternalismo, auspiciado

²⁹ José Antonio Bayona, «Luchy Soto, la actriz, se ha casado con Luis Peña, el galán», *Cámara* n.º 85, 15 de julio de 1946.

³⁰ Antonio Valle, «El amor o el arte. ¿Cuál de los dos caminos prefieren nuestras estrellas cinematográficas?», *Cámara* n.º 55, 15 de abril de 1945.

³¹ María Luz Gascón, «Papá Fernán-Gómez cuida de los niños», *Cámara* n.º 156, 1 de julio de 1949.

por el catolicismo, más acorde con tiempos de paz, pero garante igualmente de la jerarquía del varón en el seno de la familia³².

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 envidia³³. 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»³⁴.

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, máxime cuando la distancia geográfica permitía establecer cierto distanciamiento moral. 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* o «Imágenes sentimentales» en *Imágenes*, entre otras. Se apuntaba que era un espacio dirigido a «nuestras lectoras», pero no hay prueba fehaciente de que no fuera también consumido por hombres. En alguna ocasión se llega a criticar esta tendencia como una deriva sensacionalista³⁵, pero en la práctica ninguna de las cabeceras renunciaba a ella y le dedicaban un buen número de páginas en cada número.

Era precisamente la noticia de los frecuentes divorcios entre estrellas norteamericanas lo que concentró las críticas de las revistas. El Nuevo Estado se había apresurado a derogar la legislación republicana en esta materia y a consecuencia de la nulidad de las uniones civiles y de las sentencias de divorcio, surgieron concubinatos, hijos ilegítimos y cónyuges bígamos. En este contexto, sería recibida esta insistencia obsesiva por poner de manifiesto las rupturas matrimoniales entre famosos. Es verdad que, como indica Ana Aguado, la labor legislativa de la República sobre el matrimonio, una de las más avanzadas de

³² Mary Vincent, «La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28 (2006), 135-151.

³³ Juan de Diego, «Los que se encuentran en estado de merecer?», *Primer plano* n.º 273, 6 de enero de 1946.

³⁴ Barreira, «Con quince preguntas basta. Contesta Julio Peña», *Primer plano* 839, n.º 11 de noviembre de 1956.

³⁵ Cecilia A. Mantúa, «Nuestro cine y el reportaje sensacionalista», *Imágenes* n.º 60, junio de 1950.

la época en su concepción laica, contractual, igualitaria y susceptible de disolución, había tenido efectos limitados en la vida cotidiana y que, a pesar del catastrofismo de la derecha católica, el índice de divorcios fue muy bajo³⁶.

Pasado el tiempo, esta redundancia informativa pudo haber sufrido una pérdida de eficacia propagandística, ya que aunque el divorcio nunca dejó de satanizarse se asimilaba 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 tanto eran matrimonios ficticios. Además, se afanaban en subrayar que realmente los reincidentes eran una minoría y que abundaban las parejas sólidas. Se trataba de romper la leyenda negra de ciudad del pecado, donde tres cuartas partes de la población estaba casada, y de esta solo un veinticinco por ciento divorciados³⁷.

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»³⁸. Claro que, en ocasiones, había que admitir la sorpresa ante las desavenencias de un matrimonio que se consideraba tan bien avenido.

Las historias románticas que traspasaban la pantalla tenían un aliciente 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.

³⁶ Ana Aguado, «Entre lo público y lo privado: sufragio y divorcio en la Segunda República», *Ayer* 60 (2005), 105–134.

³⁷ «Cara y cruz... de Hollywood». *Fotogramas* n.º 4, enero de 1947.

³⁸ Elaine St. Jones, «El rincón de la felicidad. En el hogar de June Allison y Dick Powell», *Primer plano* n.º 305, 18 de agosto de 1946.

Pero más problemático a ojos de los apologetas morales podía resultar si se trataba de simples *romances* entre estrellas, que eran motivo de menosprecio. El retrato del ambiente discoloro 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 jóvenes 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 ternura familiar y humana desagradarán a más de un admirador de la siempre atractiva Hedy Lamarr»³⁹. 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 el 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 inferir 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 quiebra 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 irreconciliable 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

³⁹ Martín Abizanda, «Hedy Lamarr tiene un hijo. María Montez acaba de ser mamá», *Cámara* n.º 80, 1 de mayo de 1946.

también emergía la discordancia de la ambición de las actrices por sus carreras⁴⁰.

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 marido⁴¹, de John Wayne se decía: «Aquí le tienen ustedes, tan feliz y tan contento llevando en brazos a su esposa –matrimonio por cuarta vez...»⁴².

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. 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»⁴³, o que:

Al contraer matrimonio antes de la treintena, sucede que la mujer envejece más rápidamente (...) Llega un momento en que la mujer empieza el declive de la juventud, mientras que en el hombre aún ha de transcurrir largo plazo para que renuncie a ella. Los celos femeninos hacen su aparición y la catástrofe no tarda en llegar⁴⁴.

Un aviso para quienes se sintieran deslumbradas por esa vida de ensueño, que se completaba con las indicaciones sobre cómo debía ser un matrimonio ideal:

Nada extraño es que se truequen los papeles de los matrimonios en lo que se refiere a sus obligaciones y deberes. Y casi resulta muy hogareño y encantador. Desde luego que hombres obligados a fregar los platos, siempre los ha habido.

⁴⁰ Sumiko Higashi, *Stars, fans, and consumption in the 1950s: Reading Photoplay* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014), 1-25.

⁴¹ J. Sanzrubio, «El infierno de Gloria», *Primer plano* n.º 278, 10 de febrero de 1946.

⁴² «Cuarto matrimonio de John Wayne», *Radiocinema* n.º 238, 12 de febrero de 1955.

⁴³ «La revista Screen Guide explica...», *Primer plano* n.º 81, 3 de mayo de 1942.

⁴⁴ Julio Martorell, «Los diez motivos de una catástrofe», *Cámara* n.º 24, septiembre de 1943.

Pero eran casos aislados que movían a conmiseración. El peligro está en que esta costumbre parece imponerse entre los artistas del cine. Y eso ya no está tan bien. No porque le discutamos el gusto de cocinar o no mientras su mujercita juega al bridge o toca el piano, sino porque no imaginamos la fuerte influencia que ejerce el cine en las costumbres y no sea que se convierta en ley lo que por ahora solo parece un capricho de ciertos cineastas⁴⁵.

Se recurría a la parodia para enmascarar sermones, como, por ejemplo, para ridiculizar la crueldad mental como motivo de divorcio, pues se alegraba 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»⁴⁶.

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»⁴⁷. 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 casa⁴⁸.

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 ideal⁴⁹.

⁴⁵ «Los buenos maridos y las perfectas esposas», *Imágenes* n.º 51, septiembre de 1949.

⁴⁶ Victorio Aguado, «Crueldad mental», *Imágenes* n.º 41, noviembre de 1948.

⁴⁷ John Halloway, «Hay que ser un valiente», *Imágenes* n.º 57, marzo de 1950.

⁴⁸ «Ojos y oídos de Hollywood», *Imágenes* n.º 25, mayo de 1947.

⁴⁹ Ellen McCracken, *Decoding women's magazines: From Mademoiselle to Ms.* (Londres: Macmillan, 1993), 13-14.

Las revistas proporcionaban a las lectoras la sensación de un conocimiento personal de la estrella, lo que consentía la posibilidad de identificación y de emulación de su personalidad y estilo de vida. Un discurso que legitimaba los valores de la vida doméstica y el amor romántico en contraposición a los considerados masculinos, como la dominación, el honor o la competición. La contradicción, nuevamente, la hallamos en que la estrella femenina ganaba mucho dinero y tenía una proyección pública. Podía incluso no ser bella ni sexi, como Bette Davis, pero alcanzar el éxito gracias a su talento, esfuerzo e inteligencia. Una mujer empoderada, que no requería de la aprobación del hombre para sentirse plena⁵⁰.

A mediados de los años cincuenta, Hollywood, como espejo y augur de las transformaciones sociales, 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 enamorada⁵¹.

Frente al reto del erotismo

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 orientadas específicamente al público femenino. 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.

⁵⁰ Maria LaPlace, «Producing and consuming the woman's film», en *Home is where the heart is*, ed. por Christine Gledhill (Londres: British Film Institute, 1987), 138-166.

⁵¹ M. M., «¿Quién es el amo en los matrimonios de Hollywood?», *Primer plano* n.º 851, 3 de febrero de 1957.

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 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. Y a ellas dedicaremos toda nuestra atención para conseguir que sean amenas y útiles»⁵².

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 equivocado⁵³. 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»⁵⁴.

⁵² *Imágenes*, II época n.º 1, agosto de 1951.

⁵³ «¿Es vd. una perfecta esposa?», *Imágenes*, II época n.º 2, septiembre de 1951.

⁵⁴ «¿Quién manda en su casa?», *Imágenes*, II época n.º 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»⁵⁵.

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 percibe 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.

Siguiendo de nuevo a Foucault, observamos que no hay una simple división binaria entre lo que se dice y se calla, pues no todos los silencios respecto al sexo son iguales. Hay diferentes maneras de callar y tampoco la discreción es requerida de igual modo a todos⁵⁶. 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 piropro, 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»⁵⁷ o ante una actriz con un vestido

⁵⁵ Gómez Tello, «Quién es quién en la pantalla nacional, José Sanzrubio», *Primer plano* n.º 426, 12 de diciembre de 1948.

⁵⁶ Foucault, *Historia de la sexualidad*, 37.

⁵⁷ «La pantalla indiscreta», *Primer plano* n.º 757, 17 de abril de 1955.

escotado se comenta que de sus «gracias físicas» no vale la pena decir nada porque «lo dice todo la foto»⁵⁸. 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»⁵⁹. 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»⁶⁰. O bien, «a la vista de esta fotografía de la estrella italiana Miriam Bru no se nos ocurre otra cosa que recomendar la contemplación de su belleza como un medio eficazísimo para eludir la monotonía de la vida diaria»⁶¹.

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 debate⁶². 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 mismas⁶³. 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 dictadura⁶⁴.

⁵⁸ «La pantalla indiscreta», *Primer plano* n.º 596, 16 de marzo de 1952.

⁵⁹ «La pantalla indiscreta», *Primer plano* n.º 757, 17 de abril de 1955.

⁶⁰ «La pantalla indiscreta», *Primer plano* n.º 839, 11 de noviembre de 1956.

⁶¹ «La pantalla indiscreta», *Primer plano* n.º 813, 13 de mayo de 1956.

⁶² Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen* 16, n.º 4 (1975), 6–18.

⁶³ Jackie Stacey, *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship* (Londres: Routledge, 1994).

⁶⁴ 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. El cuerpo físico de la mujer se convierte en receptáculo de las convenciones culturales, y en el caso del régimen franquista la importancia de las metáforas somáticas revelaba cómo este se hallaba íntimamente asociado al género⁶⁵. 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 falangista⁶⁶. *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.

Pasaremos de puntillas sobre la etapa de la inmediata posguerra, porque en ella apenas se recurre a las actrices de cine para determinar los modelos de género. No obstante, estas páginas resultan de gran interés para constatar cómo, tras la movilización de las mujeres en el bando sublevado por las necesidades bélicas, la llamada al regreso al hogar generó resistencias por parte de algunas militantes falangistas, que incluso llegaron a propugnar abiertamente consignas feministas, que fueron pronto silenciadas.

En cambio, la sección «¡Mujer!» que salió a la luz en 1954, era una columna fija firmada por César de Madrid de características bien diferentes, cuya única coincidencia con la anterior es que de nuevo se dirigía específicamente a las

⁶⁵ *Ibidem*, 11-13.

⁶⁶ Jorge Nieto Ferrando, *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Vol. 42 (Valencia: Filmoteca Valenciana, 2009).

lectoras. Su tono admonitorio y dogmático era patente a partir de la frase inicial que, tras el vocativo título, siempre abría el texto: «Quiero hablar contigo...». Una fotografía 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 incitantes. 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 sonrío, porque sueña con él. Casi siempre en torno a temas como la maternidad, la belleza, la domesticidad...

Hay veces que el comentario parece ser simplemente un pretexto para publicar una foto de una joven 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!»⁶⁷. 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 fálica⁶⁸. Un cierto contrasentido, dado que el autor se dirige a mujeres, y no es presumible que pretendiera proporcionarles un deleite homoerótico, 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

⁶⁷ César de Madrid, «¡Mujer!», *Radiocinema* n.º 211, 7 de agosto de 1954.

⁶⁸ César de Madrid, «¡Mujer!», *Radiocinema* n.º 195, 17 de abril de 1954.

justificará nunca el modo de ser...»⁶⁹. 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»⁷⁰.

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 los 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 inteligencia⁷¹. 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

⁶⁹ César de Madrid, «¡Mujer!», *Radiocinema* n.º 217, 18 de septiembre de 1954.

⁷⁰ César de Madrid, «¡Mujer!», *Radiocinema* n.º 244, 26 de marzo de 1955.

⁷¹ Jeanine Basinger, *A woman's view: How Hollywood spoke to women, 1930-1960* (Middletown: Wesleyan University Press, 1995), 4-5.

cuarenta. Una reacción ante la adquisición de derechos políticos y educativos⁷². En añadidura, el énfasis en el sexo fue, junto a la búsqueda de la espectacularidad y los formatos panorámicos de pantalla, una de las estrategias de Hollywood ante la competencia de la televisión⁷³. Una popularización del *glamour* y el fetichismo que pretendía también vanagloriar el capitalismo en plena Guerra Fría⁷⁴.

Sin embargo, en España, al tiempo que se admitía tímidamente la introducción de imágenes que cosificaban el cuerpo femenino, se abría la posibilidad a que las actrices no fueran interpeladas solo como objetos sino también como sujetos sexuales, promoviendo una vía de 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 activa⁷⁵. 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 subversiva⁷⁶.

A principios de 1955, la columna de César Madrid 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

⁷² Mercedes Expósito García, *De la garçonne a la pin-up: mujeres y hombres en el siglo xx* (Madrid: Cátedra, 2016).

⁷³ Stephen Gundle, *Glamour: A history* (Nueva York: Oxford University Press, 2008), 253.

⁷⁴ Laura Mulvey, «Introduction: 1970s feminist film theory and obsolesce object», en *Feminisms: Diversity, difference and multiplicity in contemporary film cultures*, ed. por Laura Mulvey y Anna Backman Rogers (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015), 17-26.

⁷⁵ Annette Kuhn, *The power of the image: Essays on representation and sexuality* (Londres: Routledge, 2013), 37-43.

⁷⁶ Maria Elena Buszek, *Pin-up grrrls: Feminism, sexuality, popular culture* (Londres: Duke University Press, 2006).

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 aparece vestida de vaquera con 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 los Estados Unidos gracias a su físico, pues «es una señorita que no está nada mal, sino que 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»⁷⁷. 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.

Según explicaba Aurora Morcillo, los cuerpos de las mujeres son, históricamente, receptáculos de las convenciones culturales⁷⁸. En este sentido, las actrices 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 sesenta⁷⁹.

⁷⁷ C. de M., «Esta muchacha es la más retratada», *Radiocinema* n.º 263, 6 de agosto de 1955.

⁷⁸ Morcillo, *En cuerpo y alma*, 11.

⁷⁹ *Ibidem*, 120-121.