

# REPRESURA

Revista de  
Historia  
Contemporánea  
española en  
torno a la  
represión y  
la censura  
aplicadas al  
libro

Número 4. Nueva época  
2019  
ISSN 1886-9335



Universidad  
de Alcalá

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

***Represura.***

***Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro***

Universidad de Alcalá. Área de Literatura Española  
Número 4 - Nueva época (2019)  
ISSN 1886-9335

**COMITÉ DE REDACCIÓN**

**Codirección**

José Andrés de Blas  
Fernando Larraz

**Consejo de Redacción**

José Andrés de Blas  
Max Hidalgo (Universitat de Barcelona)  
Fernando Larraz (Universidad de Alcalá)  
Francisco Rojas (Universidad de Alicante)  
Eduardo Ruiz Bautista  
Mireia Sopena (Universitat de Barcelona)

**Secretaría de Redacción**

Cristina Somolinos Molina  
Cristina Suárez Toledano

**Comité Científico**

Alicia Alted Vigil (UNED)  
Manuel Aznar Soler (Universitat Autònoma de Barcelona)  
Jaume Claret (Universitat Oberta de Catalunya)  
Carmen Diego (Universidad de Oviedo)  
Josep Fontana (Universitat Pompeu Fabra)  
Jean-Louis Guereña (Université de Tours)  
Alberto Lázaro (Universidad de Alcalá)  
Ana Martínez Rus (Universidad Complutense de Madrid)  
Raquel Merino (Universidad del País Vasco – EHU)  
Lucía Montejo Gurruchaga (UNED)  
Michael Thompson (University of Durham)

**Maquetación**

Cristina Somolinos Molina  
Cristina Suárez Toledano

**REPRESURA. Número 4 – Nueva época (2019)**

**MISCELÁNEA**

Ana Martínez Rus: “Agente 181: Matilde López Serrano, una espía de Franco entre libros”

Olga Pueyo Dolader: “Secuelas y epílogos de la censura editorial. El caso de Gabriel García Badell”

**MONOGRÁFICO. Censura y género**

Cristina Somolinos Molina: “Presentación. Censura y género”

Gabriela de Lima Grecco y Sara Martín Gutiérrez: “Mujeres de pluma: escritoras y censoras durante el franquismo”

Francisco Rojas: “Mujer, censura y disidencia editorial en el segundo franquismo. Una aproximación”

Pilar Godayol: “Contra la derrota de 1939: Maria Aurèlia Capmany y la historia del feminismo a finales del franquismo”

Pedro C. Cerrillo y Arantxa Sanz: “Censoras y censuradas. Un binomio antagónico en la producción literaria en la España franquista”

María Álvarez Villalobos y Cristina Somolinos Molina: “Censura y narrativa social escrita por mujer: *La madama* (1969), Concha Alós”

Reyes Vila-Belda: “Contra la invisibilidad y la censura: *Golpeando el silencio* de Concha Lagos”

Alejandro Rivero-Vadillo: “(A)normalizando la homosexualidad masculina. Un estudio sobre la censura y la recepción crítica de la traducción al español de *Los chicos de la banda*, de Mart Crowley”

**RESEÑAS**

María Álvarez Villalobos: “Género, traducción y censura” (Pilar Godayol y Annarita Taronna (eds.), *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, Translation and Censorship*)

Mireia Sopena: “Josep Pla ante la censura franquista” (Josep C. Vergés, *La censura invisible de Josep Pla*)

Cristina Suárez Toledano: “La poscensura, o la censura en nuestros tiempos” (Juan Soto Ivars, *Arden las redes. La poscensura y el nuevo mundo virtual*)

## **ENTREVISTAS**

Entrevista al autor Raúl Guerra Garrido (2018): María Álvarez Villalobos y Cristina Suárez Toledano

# **Mujeres de pluma: escritoras y censoras durante el Franquismo**

## **Women of Pen: Writers and Censors during the Francoism**

Gabriela DE LIMA GRECCO

Universidad Autónoma de Madrid<sup>1</sup>

Sara MARTÍN GUTIÉRREZ

Universidad de Buenos Aires<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este texto forma parte de una investigación financiada por la Comunidad de Madrid en el marco de las Ayudas destinadas a la Atracción de Talento Investigador y del Proyecto *Intercambios culturales y creación de identidades a través de fuentes literarias, siglos XIX y XX* (MINECO HAR2016-76398-P).

<sup>2</sup> Investigación realizada en el marco del Programa Postdoctoral de la Universidad de Buenos Aires, en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras (aprobado en resolución CD n.º 245 el 10 de abril de 2018).

**Resumen:** Este artículo pretende poner el foco del proceso de censura bajo el régimen de Franco en la agencia de las escritoras españolas y también de las censoras que ejercieron como agentes de control social en la temprana posguerra. El trabajo presenta algunas de las dificultades encontradas en el campo de la investigación historiográfica para el estudio de la censura a las mujeres y explora algunas de las estrategias que emplearon las literatas para evitar la censura oficial de la dictadura. Este estudio analiza también la autocensura de las mujeres y la triple condena que sufrieron las escritoras bajo el franquismo: como mujeres, con las políticas de género que restringieron a las mujeres al hogar; como escritoras, atrapadas en la invisibilidad del mundo masculino de las letras; y como ciudadanas, ante la pérdida de libertades individuales y la necesidad de someter sus publicaciones a la censura oficial del régimen.

**Palabras clave:** Censura, Escritoras, Franquismo, Género, Literatura, Mujeres.

**Abstract:** This article aims to focus on the agency of women writers in the process of censorship under Francoism, and also on the female censors that carried out social control during the early postwar. This paper presents some challenges that exist on the study of women censorship and it explores some of the strategies that the literary women elaborated to avoid the official censorship. This study also analyses women self-censorship and the “triple censorship” that female writers suffered under Francoism: as women, through gender policies that restricted women to home; as writers, trapped in the invisibility of the masculine letters world; and as citizens, due to the loss of individual freedoms and the obligation to submit their publications to the official censorship.

**Keywords:** Censorship, Women writers, Francoism, Gender, Literature, Women Studies.

## INTRODUCCIÓN

“Muerta, serás completamente sepultada;  
ninguna memoria quedará de ti,  
y la posteridad ignorará tu nombre.”

Safo de Mitilene

Carmen Laforet, Mercedes Ballesteros, Carmen Martín Gaité, Sara Barranco Soro, Luisa Forrellad, Eulalia Galvarriato, Mercedes Fórmica, Ángeles Villarta son algunos de los nombres de escritoras que produjeron sus novelas o poesías durante los años de la dictadura del general Francisco Franco en España. Sin embargo, el estatus no canónico de la obra de la mayoría de estas escritoras, tan frecuente en el caso de mujeres escritoras, demuestra que, en España, la autoría femenina no les daba autoridad suficiente para ingresar a ciertos espacios de *canonización* (como los cafés literarios o los concursos nacionales de literatura más prestigiosos), ni para que sus obras fuesen incorporadas a los clásicos literarios de su país. De hecho, como ha señalado Capdevila-Argüelles (2017), el canon es un territorio eminentemente patriarcal. En este sentido, no es posible entender las razones y los procesos que contribuyen a silenciar a ciertas autoras sin un análisis desde la perspectiva de género. Para entender la invisibilidad de muchas escritoras, es imprescindible afrontar la construcción de una memoria desigual y dar voz a las diversas generaciones de escritoras olvidadas y que actualmente no forman parte de la memoria y del patrimonio cultural de España.

Como ha señalado Edward Said (2005), la entrada de textos en la categoría de “clásicos” no es una cuestión meramente de valor estético: el canon, en realidad, contribuye a la formación de relatos de consenso. Como argumenta Mikhail Lotman (1993), la canonización está ligada al *devenir* histórico y, en ese sentido, deben tenerse en cuenta los valores, la cultura, los principios y los prejuicios predominantes de una época. Todo ello, por supuesto, está inextricablemente unido a la ideología y al poder. El supuesto valor intrínseco de una obra literaria, pues, no puede ser suficiente para el entendimiento de la construcción de un canon. Pierre Bourdieu (2010) refuerza esta idea cuando afirma que el poder simbólico, construido a través de la palabra, tiene el poder de consagración o revelación; por lo tanto, un grupo social solo existe en la medida en que es reconocido y revelado en una tradición histórica o literaria. La construcción de los “clásicos” literarios siempre implica una forma de eliminación de ciertos textos y, en una sociedad como la franquista cuya tradición narrativa fue

predominantemente androcéntrica, las escritoras sufrieron un proceso de silenciamiento basado en su condición de mujeres.

Como observó Susan Stanford Friedman (2015: 142), la narrativa femenina es una especie de “retorno de los reprimidos”. Debemos *leer* sus narrativas más allá de la literalidad de los propios escritos y analizar las imbricaciones políticas de sus palabras. Por esa razón, sus textos deben ser leídos en *entrelíneas*, como un registro disfrazado, porque contienen una doble censura: externa (social) e interna (de la propia autora). En el caso de las escritoras que produjeron bajo el régimen de Franco, la censura podría ser triple: a través, también, de la censura literaria previa instituida el 22 de abril de 1938. En este sentido, los relatos escritos por mujeres están en continua negociación entre la revelación y la ocultación de lo prohibido y, además, son vistos por las autoridades como capaces de perturbar el orden social: son, pues, textos que resisten a la cultura dominante. De acuerdo con Susan Gal (1995), tenemos que tomar en serio la centralidad de las prácticas lingüísticas para comprender la resistencia a la hegemonía cultural y a los discursos dominantes (falocéntricos). Muchos textos escritos por mujeres, como veremos en las próximas páginas, no se tornaron clásicos de la literatura. Sin embargo, esas mujeres fueron literatas brillantes, además de ser precursoras del feminismo con ideas muchas veces visionarias en el periodo histórico correspondiente. Así, estas mujeres —y sus escritos— siempre estuvieron presentes. El silencio no siempre significa ausencia.

Pero, frente a ese silenciamiento cabría formular una pregunta: ¿cómo podemos reconstruir la vida de las mujeres en el pasado? Aquí nos encontramos con una dificultad: los archivos. Hay una suposición de que los archivos y acervos documentales son *neutros* y *ahistóricos*. Los archivos, sin embargo, frecuentemente invisibilizan la historia de las mujeres, pues los documentos allí encontrados sobre ellas se encuentran a menudo de forma dispersa y fragmentada. Por eso, como sostiene Marta Bonaudo, nos preguntamos “Pero, ¿Y las mujeres? ¿qué sabemos de ellas?” (2016: 79). Los archivos acaban, pues, por dar voz a la “oficialidad”: un espacio de poder marcadamente masculino. Es un lugar, por lo tanto, donde tradicionalmente las voces femeninas están subrepresentadas. La literatura, en este caso, puede ser un camino muy válido para examinar el contexto de esas escritoras, descubrir su agencia, su visión de mundo, su poder (aunque limitado), así como la influencia o resistencia a las normas de género de una época.

La historiadora Nupur Chaudhuri (2010: 21) denomina las novelas o poesías como un *archivo alternativo*: un fragmento de material coherente, ubicado fuera de los repositorios de fuentes primarias convencionales. Así, la literatura es entendida como una fuente privilegiada para la investigación histórica, dada su riqueza de significados para la comprensión del universo cultural, de los valores sociales compartidos, de las

experiencias subjetivas (Ferreira 2009) y, también, para iluminar la condición de las mujeres y su agencia en el tiempo. Por esta razón, la literatura asume un nuevo papel dentro de la disciplina histórica como una fuente significativa de análisis de las diferentes visiones de mundo que los hombres y las mujeres presentan en cada tiempo y espacio, siendo, pues, una práctica cultural socialmente importante.

Así pues, trabajar en los archivos pone frente al historiador/a diversos indicios (implícitos y explícitos) de dominación, entre ellos el control de la palabra escrita (Vasallo, De Paz-Trueba y Caldo 2016). Para investigar a algunas escritoras bajo el régimen de Franco, la presente investigación no solo ha utilizado sus obras (como *archivo alternativo*), sino también los informes de censura del Archivo General de la Administración, donde se conservan las principales fuentes documentales de este trabajo, y que son, sin duda, imprescindibles para el estudio de la censura y de las políticas oficiales del libro durante el franquismo. Asimismo, debemos señalar que estas investigaciones implican una construcción del pasado bastante difícil, insegura y problemática, ya que muchos de los documentos, obras o testimonios han desaparecido. Solo en raras ocasiones encontramos archivos adecuados, “debido a que la censura se lleva a cabo en secreto, y los secretos generalmente permanecen ocultos o fueron destruidos” (Darnton 2014: 14). Encontrar las huellas de escritoras —quienes terminaron en los *subterráneos* de la historia y del canon literario— por medio de los archivos de censura fue, sin duda, un reto. Pero si bien los documentos expedidos por los censores —los *expedientes de censura*— fueron producidos por instituciones dominadas por hombres contrarios, en muchas ocasiones, a los intereses de las mujeres, al mismo tiempo estos pueden revelar *subtextos* sobre los prejuicios masculinos, las normas prescritas de género y, también, la agencia de estas mujeres. Sobre censura y escritoras bajo el franquismo tratan los siguientes apartados.

## MUJERES BAJO EL FRANQUISMO

La situación social de las mujeres durante la postguerra ofreció un panorama desolador y significó, para muchas de ellas, la represión, el exilio, el silencio y la censura. La población femenina estuvo sometida a serias restricciones en el ámbito político, cultural, laboral, económico y social contenidas en las nuevas políticas estatales. En la España de los años cuarenta, se difundió un modelo de familia vertebrado en elementos procedentes de la cultura católica y de la política falangista, semillas legitimadoras del nuevo régimen. Los discursos teóricos acerca de los modelos de feminidad y masculinidad reconocidos por la dictadura de Franco supusieron la transición del modelo femenino republicano anterior a la guerra a un arquetipo basado en la domesticidad y enfocado en la maternidad. Este discurso, sin embargo, entraría

en numerosas contradicciones con la vida diaria que la mayoría de las españolas vivían, en especial, aquellas pertenecientes a las clases más bajas de la población. Frente a ellos, muchas plantearon resistencias, pues no todas las mujeres asumieron los postulados de género de la misma manera ni reaccionaron frente a estos de manera homogénea (De Dios Fernández 2014: 24). En muchas ocasiones, la experiencia colectiva de las mujeres más allá de las paredes del hogar evidenció que la separación entre esfera pública y privada era mucho más compleja y difusa.

El nuevo régimen se esforzaría en anular todas las huellas legislativas y de emancipación feminista de la etapa anterior y proclamó el papel subordinado de las mujeres. En este sentido, la consolidación del régimen dictatorial de Francisco Franco supuso la (re)apropiación de un discurso de género hegemónico destinado a la educación y cuidado de la familia, relegando a las mujeres, a través de una serie de políticas de género, al confinamiento privado (Arce Pinedo 2016; Prieto Borrego 2010; Ruiz Franco 2007; Amador y Ruiz Franco 2007; Di Febo 2006; Enders y Radcliff 1998; Di Febo y Saba 1986). Así, el franquismo reforzó la idea de la supremacía masculina a través de la discriminación legal y las restricciones laborales, entre otras políticas (Ortiz Heras 2006). Por otro lado se recuperó el modelo de feminidad que encontraba serias reminiscencias en los arquetipos de los siglos XIX y XX propios de las culturas políticas de oposición al liberalismo (Arce Pinedo 2016). Paradójicamente, las falangistas y católicas que se movilizaban públicamente en defensa del hogar, la religión y la maternidad, en sintonía con estos arquetipos, abandonaron por momentos aquellas obligaciones “femeninas” que defendían, a favor de la voz y de la acción política (Morant i Ariño 2012: 118 y Arce Pinedo 2016).

La defensa de la familia y del matrimonio cristiano llevó a la jerarquía eclesiástica a unir esfuerzos junto con el régimen para imponer un modelo femenino común. Sin embargo, esta concepción maternal se asumía, así, más allá de sus imbricaciones privadas, como una responsabilidad política en la divulgación de los nuevos valores (Blasco Herranz 2014: 55). La educación tutelada del Estado, las organizaciones vinculadas a la Iglesia y aquellas ligadas al espectro nacionalsindicalista, como la Sección Femenina, buscaron imponer un orden patriarcal y misógino que debía regular “la inferioridad, la dependencia obligada y la supeditación de las mujeres” (Nash 2011: 287).

Por su parte, la Iglesia Católica, como institución social omnipresente y con una función político-cultural clave, ejerció un papel decisivo en la profundización de la división sexual y de la consolidación de valores tradicionales. Estado e Iglesia actuaron de manera conjunta respecto a las mujeres, reforzando su papel de madre y esposa, transmisora de la ideología del nuevo Estado (Cabrero 2006: 66). La religión católica jugó un papel relevante en la conformación del nuevo estatus femenino a

través del apostolado seglar y de las labores de asistencialismo impulsadas por religiosos, religiosas, y por la acción *política* de las mujeres de las organizaciones católicas (Nicolás Marín y López García 1982; Blasco Herranz 2003 y Martín Gutiérrez 2017).

Inmaculada Blasco (2010 y 2000), sin embargo, señala la importancia de mirar más allá de la sumisión y relativizar la eficacia de los discursos de género de la época con el fin de no aceptar como dato incuestionable la ausencia de autonomía de conciencia y agencia de las mujeres bajo el régimen franquista. El historiador Toni Morant i Ariño (2012: 113) refuerza esa idea, al señalar que la actuación práctica de las falangistas —y podemos extender a algunos sectores conservadores y católicos— plantea serias dudas a un modelo centrado en la sumisión; de hecho, las mujeres de la Sección Femenina “intentarían reinterpretar y renegociar el discurso falangista de feminidad”. El concepto de género, así, puede ser visto como un sistema de símbolos y significados estructurantes y estructurados por medio de prácticas y experiencias socioculturales (Yanagisako 1987). De acuerdo con ese planteamiento, podemos analizar la *agency* de las falangistas y de las católicas en la construcción de género dominante, pero también su rol para negociarlo a partir de los límites sociales, políticos y culturales de la sociedad franquista. Por ello, nos parece importante señalar unas identidades femeninas mucho más dinámicas por su acción política y matizar los modelos de sumisión impuestos desde las jerarquías del régimen, ya que su agencia nos obliga a pensar precisamente en una proyección e influencia en lo público. Para ello, analizaremos en las próximas páginas el rol de las escritoras bajo un régimen censor a través de un abanico bastante diverso desde el punto de vista ideológico, ya que considera desde los escritos de Elena Fortún a los de la falangista Mercedes Fórmica; y el papel que algunas católicas desempeñaron como censoras.

## **CENSURA PREVIA Y CENSORES(AS) DEL RÉGIMEN**

Aquellos que se aventuraron a tomar la pluma en la inmediata posguerra española se toparon con la férrea censura franquista que se había instalado en el país tras el golpe militar del 18 de julio de 1936. Cárcel, silencio o exilio fueron las consecuencias de la censura impuesta en España. Ya en la declaración de guerra se había incluido la censura previa que acababa con la libertad de prensa enunciada en 1931 durante la Segunda República Española. Desde octubre de 1936, la recién creada Junta Técnica de Estado tenía potestad plena para ejercer la censura literaria. Transcurridos ya casi dos años de Guerra Civil española, fue promulgada una nueva ley, obra del filofascista Ramón Serrano Suñer, entonces ministro del Interior, que ponía la prensa al servicio del Estado y en manos de la Falange. Pese a su carácter supuestamente transitorio, la

Ley del 22 de abril de 1938 establecería unos instrumentos represivos que permanecieron en vigor hasta la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Así, la ley de 1938 —inspirada en gran medida por la novedosa legislación fascista italiana y que mereció el calificativo, según Elisa Chuliá (1997: 145), de la más restrictiva de la historia española— estableció la censura previa de libros, diarios y todo tipo de publicaciones.

La ley de abril de 1938 había formulado las líneas fundamentales del mecanismo de censura, insistiendo en su carácter previo. La censura previa consistía en la obligación de que todos los tipos de texto pasasen por las manos de un censor antes de ser entregados para su publicación. Los libros publicados en España o en el extranjero con anterioridad a esta normativa debían tener el aval del censor para su nueva edición. De este modo, se estableció que la censura debía intervenir en los libros, folletos y demás impresos que excedieran las veinte páginas en cualquier tamaño y formato. Pero ¿cómo se llevó a cabo el proceso censor previo durante el primer franquismo?

Puede entenderse el proceso censor como el camino que un texto tiene que recorrer para llegar a su publicación en un sistema complejo de censura previa. Sin embargo, durante el franquismo el proceso censor fue precedido por un fenómeno que, con toda la probabilidad, fue generalizado: la autocensura. El mayor éxito de un Estado autoritario significa la mutilación de una obra por el propio autor, quien a cada palabra escrita siente en su mente la acción de la *tijera censora*. La autocensura acaba por facilitar la labor de los censores, que solo necesitan completarla. El hecho de que los escritores y, especialmente, las escritoras tuviesen que incorporar el propio censor, en un proceso *esquizofrénico* de negación de sí mismos y de su obra literaria, confirió a la autocensura un peso quizá más importante sobre la creación literaria que la misma censura. La mayoría de las y los literatos optaron forzosamente por la autocensura, como un mecanismo de *anticipación* de aquello que el censor *no va a consentir*. La autocensura, por lo tanto, condicionó el despojamiento del control del escritor sobre su obra, pues la obra resultaba ser, al fin y al cabo, lo que el censor consideraba que tenía que ser escrito (Larraz 2014: 32).

Tras la autocensura, la primera etapa del proceso censor *ipsis litteris* comenzaba cuando el editor o su representante entregaba cinco ejemplares de una obra en el Servicio de Censura de la sede de la Vicesecretaría de Educación Popular o en alguna de sus delegaciones provinciales. Luego, en el caso de no haber inconvenientes, uno o más censores (llamados *lectores*) leían y examinaban la obra. Tras este análisis los censores entregaban un formulario al jefe de Censura. En dicho formulario constaba la valoración, las páginas en las se encontraban las tachaduras (en caso de que hubiera) y la respuesta a un esquema de preguntas. A continuación, se confeccionaba una *hoja de censura*; este documento valía como permiso o rechazo de

impresión de la obra y como *banco de datos*, al servir como documento que revelaba los antecedentes de autores y editores (Grecco 2017: 200).

La censura de libros tenía que limitarse a un sencillo cuestionario que figuraba en la cabecera de los *informes de lectura* (Abellán 2003). En casi todos los informes figuraban las siguientes preguntas: ¿Ataca el dogma?, ¿a la moral?, ¿a la Iglesia o a sus ministros?, ¿al régimen y a sus instituciones?, ¿a las personas que colaboran o han colaborado con el régimen?; los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? Cuando el jefe de Censura recibía el informe se encargaba de autorizar o denegar la publicación, dictando en cada caso una cédula en la que se hacía constar el juicio oficial que había merecido la obra y la fecha de entrada y salida del Servicio de Censura (Grecco 2014). Este juicio debía insertarse en la primera página de cada ejemplar, ya que en caso contrario la obra se consideraba clandestina.

Asimismo, la Iglesia Católica fue una institución que realizó una labor de censura *paraoficial*. Aunque la etapa del Primer Franquismo se caracterizó por la preponderancia de la Falange en el terreno cultural, especialmente en relación con el control de información y lectura, es necesario destacar la importancia clave de la labor doctrinal y de la acción política de la Iglesia Católica. En este sentido, la Falange solía solicitar el asesoramiento del Consejo Superior de las Mujeres de la Acción Católica cuando se organizaban ferias, exposiciones y premios literarios infantiles. Estas elaboraban listas de obras de autores recomendables y otras no convenientes o censurables donde reflejaban rígidos criterios a la hora de la selección<sup>3</sup>. Por lo tanto, aunque la mayoría de los censores oficiales eran hombres, las mujeres católicas desempeñaron una labor censora muy importante con relación a los libros para niños y muchachos.

Por otra parte, la Acción Católica, a través del Secretariado de Orientación Bibliográfica de la Junta Nacional de la Acción Católica, publicó en 1952 la obra *Orientación Bibliográfica. 6.000 novelas. Crítica moral y literaria*. Este volumen recogía un trabajo de diez años de crítica literaria y moral de novelas españolas y extranjeras, e incluía un juicio, una calificación de cada obra y una orientación del público al que iba dirigida: culto, personas formadas, personas mayores o indiferente. La finalidad de la publicación era poner en las manos del lector católico un instrumento eficaz y seguro de examen crítico de la literatura de obras que circulaban libremente. En este libro, muchas obras de escritoras fueron consideradas “peligrosas”. Las obras de Carmen Laforet *Nada e Isla y los demonios*, y las novelas *Los Abel*, de Ana María Matute, y *Juan Risco*, de Rosa María Cajal, también fueron calificadas como peligrosas. Incluso textos de mujeres afines al régimen fueron considerados

---

<sup>3</sup> Archivo General de la Administración, 62/6821

“disolventes” por la férrea censura eclesiástica: la obra de Mercedes Ballesteros, *Despedida de soltera*, debía ser leída solo por mayores de edad y la de la falangista Mercedes Fórmica, *Ciudad perdida*, fue considerada peligrosa.

Las mujeres no afines al régimen encontraron idénticas dificultades que las falangistas. La escritora de novela rosa Pilar Tavera Domínguez vio su obra *La golondrina de las alas rotas* calificada como “peligrosa”, al igual que le sucedió a la poetisa y novelista rosa Susana March Alcalá con *Nina*. Elisabeth Mulder Pierluisi tampoco se libró del control eclesial y sus obras *Al Sol*, *Crepúsculo de una ninfa*, *Este mundo*, *Historia de “Java”* y *Un hombre que acabó en las islas* fueron catalogadas como “peligrosas”. Mientras, los relatos contenidos en *La muerte de estrellas*, *La muerte de un esteta*, *La medusa dormida* y *El magnífico rústico* fueron admitidos “con salvedades” y solo orientadas a “personas formadas”. La dramaturga Julia Maura también vio cómo sus obras *Como la tierra y el mar*, *¿quién pudiera escribir?* o *Ventolera* llevaron esta objeción cautelosa. Desgraciadamente, esta catalogación moral realizada por la Iglesia Católica no incluía detallados informes en los que haya quedado constancia de los motivos por los que algunas obras fueron descalificadas y la relación de los pasajes, frases o temas controvertidos para el catolicismo.

María Teresa Vernet novelista y poeta catalana, mujer adelantada a su tiempo, y escritora reconocida en tiempos republicanos, sufrió la “censura moral” de la Iglesia en *Les algues roges*, un relato sobre la sexualidad femenina. Mientras, *Camí Représ*, *Perrill* y *Final*, *Preludio peligrosas* y *Porso Aperta* fueron solo aconsejadas a personas “formadas” y “de mundo”. Por su parte, María del Socorro Tellado López, verdadero nombre de Corín Tellado, vio como *Si no fueras tú*, *Semilla de odio* y *Era el amor* fueron solamente aprobadas “con salvedades”, misma circunstancia que padeció *Caza menor*, de Elena Soriano. Las autoras extranjeras tampoco escaparon a la moralidad católica: la novelista inglesa Norah James vio cómo su obra literaria *Hospital* fue señalada como “dañosa” mientras que su título *Mi destino es pecar* fue declarado como “inmoral” con un objetivo claro: “No puede leerse”. Tampoco la escritora italiana Maria Luisa Ferro, que publicaba con el seudónimo de Marise Ferro, pudo evadir la condena de la Iglesia con *Bárbara* y *Treinta años*, calificadas como “dañosas”. Peor lo tendría la literata peruana Rosa Arciniega, de ideología socialista, con *Engranajes*, denominada como “engañosa”.

La Iglesia intentó limitar y endurecer aún más la censura oficial, al buscar otros medios, tal como el control de libros ejercido por las Mujeres de la Acción Católica y la publicación de libros de orientación bibliográfica, que tenían como fin “orientar” la lectura de los seculares y limitar la venta y circulación de tantas obras de escritoras españolas y extranjeras (Urbán 1979). Por otro lado, este poder que ejercía la Iglesia Católica en España no estuvo solo relacionado con su alianza con el franquismo, pues

históricamente y durante buena parte del siglo XX a través de sus organizaciones, entre ellas, de la Acción Católica, editó numerosas listas de libros moralmente tolerados en su objetivo de mantener el decoro y la tradicionalidad de cada sociedad. Dichas listas de libros se recogieron en los boletines y publicaciones de las diferentes ramas de la Acción Católica, además de en España, por ejemplo, en Argentina durante la primera y parte de la segunda mitad del siglo XX (McGee Deutsch, 1999). Por lo tanto, es necesario situar a la Iglesia Católica como agente de moralidad y control social a nivel transnacional, que atravesó numerosas realidades nacionales y procesos histórico-sociales bien diferentes (Pérez del Puerto 2015).

### ESCRITORAS CENSURADAS

La ley del 22 de abril de 1938 supuso un periodo oscuro para los literatos que vieron cómo el franquismo censuró, amputó e impidió la publicación o la circulación de muchas obras con el pretexto de salvaguardar los valores patrios, de tradición católica y eliminar las obras “disolventes”. En este contexto, sobre las escritoras se ejerció una censura diferencial de género y otra institucional a través de la censura previa. Muchas autoras evitaron —en un ejercicio claro de autocensura, consciente o inconsciente— los temas más controvertidos y susceptibles para que sus obras pudieran ver la luz. Además, muchas de ellas se acogieron al uso de seudónimos, como una forma de *disfraz* y ocultamiento de su identidad. Diversas autoras, deseosas de una intimidad que temían perder, los usaron. Mercedes Fórmica (Elena Puerto), Mercedes Ballesteros (Silvia Visconti), Ángeles Villarta Tuñón (Arcángeles Miranda), María Teresa Martín Iglesia (Cristina Luján), María Josefa Fornovi Martínez (Chiampos) o Sara Barranco Soro (Sarah Demaris) fueron algunas de las escritoras que decidieron emplear esta estrategia. Aquellas, como Carmen Laforet o Rosa María Cajal, quienes utilizaron su propio nombre, acabaron sufriendo por su exposición y experimentaron períodos de sequía literaria, abrumadas por el peso de la celebridad y su excesiva timidez (Marín Marín 2013: 188). En una entrevista que Carmen Laforet concedía a *La Estafeta Literaria* declaraba acerca de la protagonista de *Nada*: “No; no soy Andrea ni tengo nada que ver con ninguno de mis personajes. Me siento totalmente desligada de ellos. Los he creado, pero los he dejado vivir libremente sin intentar imponerles mi voluntad” (Sumalla Benito 2003: 147), un aspecto que se contraponía fuertemente a cómo Laforet se abría en su vida privada. En público, Carmen Laforet se desligaba de sus personajes, intentando preservar su identidad más íntima. Sin embargo, en sus cartas personales quedaron reflejadas cuán importantes eran sus vivencias autobiográficas en la creación de sus relatos narrativos (Martín Gutiérrez 2018). Otras escritoras, como María Teresa Vernet, vieron cómo el franquismo y la Guerra Civil apagaron su creatividad y dejaron de publicar.

De esta forma, si bien muchas autoras sufrieron la censura franquista y no pudieron publicar sus obras —siendo condenadas, pues, a la invisibilidad pública—, las que tuvieron éxito igualmente sufrieron con su exposición pública y muchas de ellas abandonaron sus *plumas*. Según la literata Elena Soriano, “no sólo la censura era más severa para las mujeres, sino que la opinión pública, los lectores y la crítica trataban de distinta manera a las mujeres” (Rodríguez 2000: 48). En este sentido, a la menor tirada de sus obras y al mayor desconocimiento de sus nombres en los círculos literarios se sumó una persecución de género. No obstante, a pesar de la fuerte censura, algunas autoras no solo transgredieron con sus temas el orden establecido, sino que cuestionaron el papel de la mujer subordinado a los valores católicos y al modelo de feminidad propio del sistema dictatorial (Montejo Gurruchaga 2009). La escritora Carmen Kurtz denunció la discriminación de las mujeres, al igual que las literatas Carmen Laforet y Elena Fortún a través de su literatura.

Así pues, en el inseguro panorama cultural de los años cuarenta, existieron algunos intentos muy dispersos de hacer una literatura ajena a los postulados oficialistas. Ángela Figuera Aymerich, literata de la poesía desarraigada, obtuvo un informe favorable para publicar su obra *Toco la tierra letanías* con la editorial Rialp: “Nada fundamental que objetar a estas letanías poéticas”, declaraba el informe del lector<sup>4</sup>. Sin embargo, unos años atrás, Ángela había encontrado algunas dificultades en ver publicadas sus dos primeras obras, *Mujeres de Barro* y *Soria Pura*, por el erotismo que desprendían sus letras, un aspecto que se sumaba al hecho de que la escritora hubiera sido desposeída de su plaza docente por sus vínculos con la Segunda República.

Por otro lado, *Nada*, novela de la escritora Laforet galardonada con el premio Nadal, fue capaz de llevar un mensaje realista y crítico a los lectores pese al vigilante ojo dictatorial de la inmediata posguerra. Por medio de una voz femenina —y por supuesto muy distinta del arquetipo de mujer del nacionalcatolicismo o de las falangistas—, Laforet deconstruye la sociedad ideada por la demagogia triunfalista del franquismo. El microcosmos de la familia de la calle de Aribau revela las secuelas de la Guerra Civil y el poder opresivo de la dictadura. Irene Mizrahi (2011) entiende esta obra como un testimonio traumático e inconsciente de la posguerra, al presentar una narrativa crítica a la educación autoritaria y patriarcal y al dar visibilidad al trauma que supuso la dictadura para la sociedad española. Como también señala Fraai (2003: 38), *Nada* fue una novela de gran importancia para “muchas escritoras nacientes que tímidamente estaban tentando el vado dentro de los límites de lo permitido por la censura”. Sin embargo, *Nada* fue considerada por los censores como

---

<sup>4</sup> AGA 21/13774

una novela “insulsa, sin estilo ni valor literario alguno. Se reduce a describir cómo pasó un año en Barcelona en casa de sus tíos una chica universitaria. Sin peripecias de relieve. Creo que no hay inconveniente en su autorización”<sup>5</sup>. Una evaluación excesivamente limitada del alcance que podía tener —y que de hecho tuvo— esta obra literaria. Larraz (2014: 182) señala que si bien la escritora pudo ofrecer un cuadro deprimente de la Barcelona de posguerra, no incluyó, sabidamente, escenas eróticas, léxico tenido por vulgar o inmoral, alusiones directamente políticas o irreverencias religiosas. Utilizó, pues, un estilo directo y sencillo, sin incluir problemáticas explícitamente políticas que pudiesen generarle complicaciones, a la vez que empleó el discurso de carácter testimonial. Para una censura que se atendía más al detalle que al fondo, que utilizaba un criterio muy puntilloso en lo religioso y que ejercía un puritanismo excesivo, *Nada* no parecía ser una amenaza para el régimen (Grecco 2017).

Las escritoras en los años cuarenta y cincuenta experimentaron un proceso de confrontación para abrirse paso en el mundo masculinizado de las letras, sufriendo, además de la discriminación legal del régimen, las críticas de sus compañeros de pluma y la censura oficial del franquismo (Montejo Gurruchaga 2010). Para otras tantas escritoras, la censura más importante llegó de la mano de su autoimposición. Literatas poco conocidas en el panorama español como Eulalia Galvarriato, que había sido finalista del *Premio Nadal* de 1946, o Luisa Forrellad, que se llevó el premio en el año 1953 con su obra *Siempre en capilla*, abandonaron el mundo de las letras confinadas a la sombra de la invisibilidad y a la conformación de un proyecto vital que discurrió por otros caminos. A otras, a la censura de su pluma se le añadió la condena y represión que vivieron por motivos políticos o ideológicos, ya fuera de las propias autoras como Rosa Chacel o María Teresa León, cuya militancia política les condujo al camino del exilio, como de otras tantas señaladas como sospechosas por sus lazos familiares, como Elena Fortún y Dolores Medio, cuyos maridos fueron exiliado y expedientado respectivamente durante la Guerra Civil (Martín Gutiérrez 2018 y 2010). También Elena Soriano fue apartada de su plaza de magisterio en tanto su marido había estado preso. La condena de los hombres traía consigo la marginación de las mujeres de su familia. De esta manera, a la censura propia del régimen se le añadía entonces una *censura de género* aplicada a todas aquellas mujeres cuyos familiares hubieran estado relacionados política o sindicalmente con la defensa de la Segunda República, al igual que sucedió con la violencia que vivieron los familiares de los represaliados (Abad Buil, Heredia Urzaiz y Sescún Cadenas 2012). Muchas autoras que se atrevieron a introducir en sus relatos realidades que pusieran en tela de juicio los valores del catolicismo,

---

<sup>5</sup> AGA 21/07610

tomados como propios por el régimen, sufrieron los expedientes y el temido *lápiz rojo* del censor.

La primera ley de censura elaborada el 22 de abril de 1938 no permitía crítica alguna a los valores católicos, pero la cierta relajación de la censura para 1960 o la conocida como etapa de la “apertura vigilada” (Abellán 1980) permitió a escritoras, como Carmen de Icaza, poner por escrito aquello que habían callado previamente y de manera progresiva (Fraguero 2014: 70). Como recordaba la escritora Elena Quiroga, que en 1951 obtuvo el Premio Nadal con su obra *Viento del norte*, “creo que todos [los de esta generación] nos caracterizamos por la sensación de incomunicación, insolidaridad y soledad. Más exactamente: falta de libertad”<sup>6</sup>. Quiroga recordaba su posición de privilegio, que no fue común entre las mujeres, pero que en su caso le sirvió para evitar en ocasiones la censura, al tener un conocido dentro del aparato represor del Estado: “Y luego tengo que decir que tuve muchísima suerte, porque la censura la pasé, y no la pasé, porque tenía un amigo en censura lo bastante noble para decirme “ven mañana; tráeme el libro”. Y me daba la tarjeta de censura y ponía los sellos, y se acabó. He escrito siempre desde mi libertad”<sup>7</sup>.

Otras, sin embargo, no disfrutaron de esa *protección interna*<sup>8</sup> y sufrieron la dura censura, como fue el caso de Ana María Matute, que vio su obra *Luciérnagas* no autorizada en noviembre de 1953<sup>9</sup>. La escritora conseguiría posteriormente publicar esta obra narrativa sobre las vivencias de los niños tras la brutalidad de la guerra en 1955 bajo el título *En esta tierra*, con los parches que le impuso la censura hasta en tres ocasiones diferentes. Su crudo y desgarrador relato, si bien no criticaba directamente el régimen, no superó la rigidez moral franquista. En palabras de la escritora, que ya en el periodo democrático decidió recuperar el manuscrito original y darle su lugar en la literatura, *Luciérnagas* “no es una novela política, sino que es humana, de jóvenes que no comprenden que han hecho ellos para merecer esto”<sup>10</sup>.

Uno de los géneros por excelencia en el que las escritoras de la inmediata posguerra van a despuntar será la novela. Aunque muchas reciban premios y cierto reconocimiento a su escritura, otras no verían editadas o reeditadas sus obras hasta el fin de la dictadura. En ese sentido, Ángela Figuera Aymerich vio publicadas ya en periodo democrático y tras su muerte sus obras completas. Además, muchas literatas, eclipsadas por los escritores y condenadas al *exilio interior*, van a ser invisibles dentro

---

<sup>6</sup> *El País*, 4 de octubre de 1995. Vid también Leggott, Sarah (2017): "Las novelas de posguerra de Elena Quiroga (1921-1995)", *Revista Internacional de Estudios Literarios y Humanísticos* 5 (2), págs. 13-20.

<sup>7</sup> *El País*, 4 octubre 1995. Vid al respecto Leggott, Sarah (2014): “Negotiating Censorship in the Postwar Spanish Novel. Divorce and Civil Marriage in Elena Quiroga’s *Algo pasa en la calle* (1954)”, *REI*, 2, págs.121-144

<sup>8</sup> Vid al respecto (Grecco 2017: 2016).

<sup>9</sup> AGA 21/10494

<sup>10</sup> Entrevista a Ana María Matute. *El País*, 23 de octubre de 1993.

de la esfera de las letras, publicando con una periodicidad más inestable y en editoriales de menor prestigio (Montejo Gurruchaga 2010); más aún con la discriminación sufrida por el canon literario franquista, donde el peso masculino era predominante (Montejo Gurruchaga 2002a). En este sentido, las mujeres sufrieron una difícil aceptación y participación en el panorama narrativo durante el primer franquismo, lo que llevó a algunas de ellas, las que pertenecían a las clases más acomodadas o se encontraban en posición de mayor poder adquisitivo, a editar sus propias obras.

Muchas escritoras, además, utilizaron estrategias en la construcción del diálogo literario, intentando evadir la censura. Así, las literatas a menudo tenían suficiente astucia para fabricar (y disfrazar) su palabra. A través del lenguaje ambiguo, inventaron tácticas de camuflaje y de disimulo que tácitamente podían conducir a formas efectivas de denuncia del régimen sin que sus obras fuesen retenidas por los censores. La escritora Eulalia Galvarriato consiguió evitar la censura de su obra narrativa *Cinco Sombras* a través de las funciones que otorgó al narrador, un hombre mayor con autoridad social en detrimento de la elección de un personaje femenino que hubiera despertado las sospechas del lector. A través de Diego, la voz en *off* en *Cinco Sombras*, se refleja “la importancia del narrador principal intradiegetico y la diégesis que presenta” (Kallin 2013: 27), permitiendo que en su voz se expresen las quejas de las protagonistas femeninas por el dolor y la miseria de la posguerra. La narración, situada en un tiempo lejano a la España de los años cincuenta, permitió a la autora cierta libertad de criticar y reflejar su posición ideológica (Kallin 2013: 26).

Elisabeth Mulder Pierluisi, nacida en Barcelona en 1904 de madre latinoamericana y de padre holandés, situó muchas de sus obras escritas bajo el franquismo en espacios geográficos fuera de España, un recurso empleado por muchos literatos para evadir la censura. A pesar de ello, en 1941 su obra *Preludio a la muerte* fue censurada al narrar el suicidio de uno de sus protagonistas. El censor le recordó a la escritora de la Generación del 27 (*Las Sin Sombrero*) que “las mujeres españolas no se suicidaban” y Mulder fue obligada a cambiar el final de su obra si quería verla publicada. La protagonista moriría entonces accidentalmente en la nueva versión (Mañas Martínez 1988: 292). Así, un número importante de obras que atentaron contra la moral católica y los valores del régimen fueron sombreadas con el *lápiz rojo* del censor. La Iglesia Católica se sumaba de este modo, e indirectamente, al poder estatal como censora al definir de esta forma los códigos morales de censura, y, por otro lado, al editar a través de sus militantes listados de obras “peligrosas” o “permitidas”. De esta forma también ejercía el control social de la moralidad y del buen aparentar de la nueva “ciudadana” católica (Montero 2004: 390).

De esta forma, las escritoras sabían que había temas y léxico que no se podían utilizar. Ante eso, eran comunes los cambios o sustituciones de palabras. En efecto, según Goytisolo, “si algún mérito hay que reconocer a la censura es el de haber estimulado la búsqueda de las técnicas necesarias al escritor para burlarla e introducir de contrabando en su obra la ideología o temática *prohibidas*” (Del Camilo Gutiérrez Lanza 1997: 286). La escritora Elena Quiroga sufrió ese tipo de censura en su obra *Trayecto uno*, al ser criticada, aunque no desautorizada, su obra: “literariamente emite algunas expresiones chabacanas”<sup>11</sup>. Por otra parte, en *Humilladero* —que luego fue publicada con el título *La última corrida* por la editorial Noguer—, aunque utilizó “vocabulario chabacano”, se salvó de la censura por el prestigio que pareciera despertar en su censor la literata:

Novela donde la autora transcribe con talento más o menos vigoroso de la realidad una serie de estampas realista de nuestra “fiesta nacional”, es decir de la torería. Es la novela de los toreros con ciertas limitaciones que voluntariamente se ha impuesto la escritora. En el curso de la narración cultiva de vez en cuando el vocabulario chabacano que ha aportado la nueva escuela —digamos nuev[b]a escuela en España, en Francia ya está pasada de moda— pero ello no constituye argumento contra la moral, ni el dogma, solamente contra el buen gusto. Pese a ello destaca en sus páginas el talento de esta escritora gallega<sup>12</sup>.

Elena Soriano también encontró su obra *Medea* sugestionada por esta cuestión: “Tiene páginas fuertes pero puede permitirse su publicación”<sup>13</sup>. La moralidad del lenguaje y las buenas formas también serviría de pretexto para tachar algunos pasajes de la obra *Entre visillos* e indicar a Carmen Martínez Gaité la obligatoriedad de la lengua pulcra. La obra, aunque mutilada, fue autorizada a la editorial Destino. El informe del censor señalaba que era una “historia provinciana de un grupo de chicas, sus estudios y sus amoríos. El argumento se encuentra en torno a la figura del nuevo profesor de alemán del sustituto, desde que llega al pueblo de las vacaciones de navidad. Convendría suprimir dos expresiones groseras en las páginas 41 y 64. Puede publicarse”<sup>14</sup>.

Otra de las estrategias empleadas para evadir la censura fue la intercesión de otras personas en el proceso editorial. Así, Ángela Figuera Aymerich, que había ido incrementando sus críticas al régimen en sus poesías, vio publicada su obra *Belleza cruel* en 1958 después de enviar previamente un manuscrito a unos conocidos en México y que estos lo llevaran directamente al Premio de Poesía Nueva España. En

---

<sup>11</sup> AGA 21/10841

<sup>12</sup> AGA 21/11920. Aclaración: en realidad, Elena Quiroga había nacido en Santander.

<sup>13</sup> AGA 21/11073

<sup>14</sup> AGA 21/11921

este sentido y aunque la historia de la censura sea un registro de conflicto y de tiempos nebulosos en un terreno siempre en mutación, en el que el censor se convierte en colaborador de un sistema represivo, y el censurado en la *víctima* de este procedimiento, las escritoras crearon estrategias deliberadas para eludir a los censores y usaron su poder (aunque limitado) para publicar sus obras.

Por su parte, las autoras extranjeras tampoco escaparon al aparato censor del franquismo. En la posguerra, diversas obras que cuestionaban los valores del régimen fueron prohibidas, entre ellas las de la pensadora Simone de Beauvoir, la teórica Betty Friedan o la novelista y ensayista Mary McCarthy. La obra *El Grupo*, de McCarthy, no se publicó en España hasta el año 1976 (Godayol 2017). Sin embargo, extrañamente, *El segundo sexo* y *La mística de la feminidad* pasaron por la censura y, aún más insólito para el período, la falangista Mercedes Fórmica pudo realizar la primera recensión de *El segundo sexo* en España. En este sentido, la función censora franquista ha encontrado en el curso de su actividad numerosos obstáculos frente a los mecanismos de adaptación y resistencia de estas autoras: algunas con más poder, como las falangistas, que disponían de recursos para negociar con las autoridades políticas; otras, con menos capital político, utilizaron con más frecuencia estrategias discursivas cuya función consistía en crear nuevos significados que no fuesen identificados por los censores.

## MUJERES DEL RÉGIMEN Y LA CENSURA

Uno de los aspectos más sugestivos del rol desempeñado por las escritoras falangistas bajo el régimen franquista era la contradicción que se generó entre el discurso franquista de domesticidad y sus actividades en el ámbito público. La participación en la Sección Femenina suponía la proyección pública y la oportunidad de crear lazos artísticos con personas de las jerarquías del régimen e importantes intelectuales reconocidos. De hecho, muchas de estas *escritoras del régimen* ejercieron poder en el ámbito cultural, no como concesión masculina, sino tras luchar por tener voz en los espacios de canonización cultural. En este apartado, vamos a explorar la relación existente entre censura y mujeres del régimen, al señalar la relativa libertad que algunas escritoras falangistas tuvieron en los espacios culturales del régimen de Franco, aunque su estatus no siempre les libró de las *tijeras de la censura* franquista.

La falangista Sara Barranco Soro, cuyo pseudónimo era Sarah Demaris, fue una literata del círculo de los escritores de la *corte literaria de José Antonio*. Agustín de Foxá y Adriano del Valle realizaron el prólogo de su libro de poemas *Cristal sobre los aires*, publicado en 1940. Sin duda, el hecho de formar parte de la corte literaria falangista le dio la oportunidad de conducir su vida de manera más autónoma y aspirar

a un estatus canónico como escritora. Mercedes Sanz Bachiller, otra falangista de relieve, también disfrutó de su estatus político y pudo editar sus obras *Mujeres de España* y *Campo y ciudad* con una importante editorial creada en el transcurso de la Guerra Civil y que solía publicar libros falangistas: la editorial Afrodisio Aguado. Sin embargo, pese a que formasen parte de las altas jerarquías de la Sección Femenina y tuviesen relaciones muy estrechas con el sector intelectual masculino del Partido, sus obras no fueron acogidas de la misma manera que las de sus homólogos masculinos por las editoriales y por los censores. Si por un lado el censor de la obra *Mujeres de España* dudaba de la selección realizada por Sanz Bachiller “de las mujeres excelsas de España”<sup>15</sup>; por otro, aunque la obra de Sara Barranco, *Cristal sobre los aires*, hubiese sido aprobada sin ningún problema por la censura franquista, la autora tuvo que correr con los gastos de su primera edición según informe de la censura<sup>16</sup>. Si bien sobre esta cuestión el editor Gustavo Roig Gili (1944) destacó que los autores-editores representaban ellos solos casi la cuarta parte del censo gremial durante los años cuarenta, esta información también nos revela que la clase social determinó que apenas aquellas escritoras y aquellos escritores privilegiados económicamente pudieron editar ellos mismos sus textos. En este sentido, pertenecer a una capa de la sociedad acomodada, especialmente durante los años de la inmediata posguerra, suponía un factor clave para que una escritora pudiese ver que sus obras salieran a la luz pública.

Otras mujeres “del régimen”, como Mercedes Ballesteros Gaibrois—hija de los importantes historiadores Antonio Ballesteros y Mercedes Gaibrois, quienes optaron durante la guerra por el bando sublevado—, no se libraron de las *tijeras censoras* pese a su posición privilegiada. Mercedes se había dedicado especialmente a la novela, pero también escribió para el teatro. Sus obras teatrales, casi todas comedias domésticas y evasionistas, se estrenaron entre 1940 y 1955. A pesar de su fama en los círculos artísticos del régimen, su obra *El perro de extraño rabo* sufrió duras tachaduras por parte de la censura. Según uno de los *lectores*, su obra no podía “caer en manos de jóvenes”<sup>17</sup>. Uno de los fragmentos censurados de la obra era, en efecto, muy atrevido para la moral de la época; en él se decía: “si quieres podemos pecar un poco y volver a entrar”. El pecado, en este caso, consistía en decir palabras feas a los transeúntes dentro de una basílica.

La falangista Ángeles Villarta Tuñón—quien había trabajado en la sección de Prensa y Propaganda de Valladolid, en el Auxilio Social durante la inmediata postguerra, y que en los años cuarenta y cincuenta creó y dirigió la colección de

---

<sup>15</sup> AGA 21/6566

<sup>16</sup> AGA 21/6492

<sup>17</sup> AGA 21/10387

posguerra *La Novela Corta*, el semanario de humor *Don Venerando* y la publicación humorística *Mundo Alegre*— también sufrió la acción del *lápiz rojo* (Maqueda Abreu 2013: 306). En el informe censor de su obra poética *La novela de Laura*, se señalaba que algunas de las poesías contenían “sensualidad aventurada” y, por ello, estos pasajes debían ser eliminados o suprimidas algunas poesías, como “Loca de los sueños” y “Genuino Capitán”. Un segundo censor “más tolerante” juzgó que las poesías eran “sobre temas amorosos y otras versa[ba]n sobre el mar” y que podían “ser autorizadas totalmente”<sup>18</sup>.

Otra importante escritora afín al régimen fue la falangista Mercedes Fórmica Corsi-Hezode. Mercedes nació en Cádiz en 1918, en el seno de un matrimonio conflictivo. Su madre, una mujer católica pero que se separaría de su esposo en 1933, sufría “la indefensión de ser mujer y planea[ba] para sus hijas un futuro de independencia al que ella no podía aspirar” (Bravo 1991: 8). En 1932 ingresó en la Facultad de Derecho de Sevilla, siendo la única mujer que estudiaba dicha carrera. En los años de la preguerra, el recién creado partido de la Falange le llamó la atención, y en 1933 Mercedes se afilió al partido fascista español. La escritora participó activamente en la organización, al convertirse en delegada del SEU de la Facultad de Derecho y, posteriormente, al ser nombrada por José Antonio delegada nacional del SEU Femenino. Sin embargo, a partir de la muerte del líder falangista, Mercedes abogaría por la disolución del partido, y ya dentro de la Sección Femenina, entraría en conflicto con sus compañeras, puesto que su interés no se manifestaba en el papel de la mujer dentro del hogar, sino en su emancipación individual y profesional. 1945 fue su año de *debut* como escritora, al publicar su novela corta *Bodoque* en *Escorial*, revista que no contaba apenas con escritoras como colaboradoras. A pesar de vivir en un ambiente intelectual de gran prestigio, Mercedes señaló que durante el régimen franquista “la represión sexual resultaba más fuerte que la represión política” (Fórmica 1984: 150).

En la década de los cincuenta, Mercedes fortaleció su inclinación literaria. En 1950, publicó *Monte de Sancha*, novela finalista del Premio Ciudad de Barcelona. Era una obra autobiográfica que logró pasar por la censura sin ninguna “mutilación”, ya que, de acuerdo con su informe, la obra no contenía “nada especialmente censurable”<sup>19</sup>. Su primera edición, a través de la editorial Luis de Caralt, tuvo una tirada bastante expresiva para la época, 2.500 ejemplares. En 1951, Fórmica publicó la novela *La ciudad perdida*, cuya historia transcurre en el contexto de la postguerra y narra la relación entre un maquis y su rehén, una mujer culta y progresista. Aunque de tema muy polémico, la novela fue aprobada rápidamente por la censura: su entrada

---

<sup>18</sup> AGA 21/10486

<sup>19</sup> AGA 21/9215

se dio el 23 de febrero de 1951 y el día posterior *La ciudad perdida* tenía su edición aprobada, con una tirada de 5 mil ejemplares. En uno de los informes de los censores, este señaló:

Rafa es el estudiante de médico, políticamente despistado o idealista, que singularmente se dio en el tiempo mediato a nuestra Guerra Civil, y Mercedes Formica logra en “Las calles de Madrid”, quizás por contraste a la imbecilidad de la clase “bien” que se retrata en el capítulo IV, que Rafa se gane la simpatía del lector, al igual que Ayn Rand hizo en el André Taganov de *Los que vivimos*. ¿Es peligroso políticamente hablando que resulte simpático un maqui acosado? Se considera que este libro puede ser autorizado. Su tono es siempre ponderado aunque el nudo de la trama sea el forzamiento de una mujer.<sup>20</sup>

Por otra parte, también es evidente que la obra de Mercedes sufrió de una mirada diferencial por parte del censor por el hecho de ser una escritora. El censor destaca que la novela “refleja superficialmente distintos ambientes sociales [...]. Psicológicamente los personajes no tienen profundidad y muestran sus miserias con tan decorosa timidez que no llegan a conmover. Aunque el clima pretende ser áspero y amargo, no se logra por la **natural limitación** de su autor que no cala hasta el meollo el paisaje moral que pinta o porque lo desconoce, o porque no se atreve”<sup>21</sup>. De acuerdo con Lucía Montejo (2010), los censores solían dar escasa importancia a las obras de mujeres, además de referirse a estas o a las autoras con falta de respeto y consideración. Puede ser que, en el caso de *La ciudad perdida*, esa valoración pudiera haber jugado a su favor, ya que el censor pudo haber inferido que la obra de una escritora no podría ser políticamente peligrosa. La novela tuvo un rotundo éxito: se hizo una versión teatral, titulada *Un hombre y una mujer*, además de una película en coproducción con Italia en 1955.

En 1953, pasó por las manos de los censores la novela *El secreto*. En apenas dos semanas (del 5 de noviembre de 1953 hasta el día 19 del mismo año), fue aprobada por la censura con una tirada de diez mil ejemplares. Esta obra no sufrió tachaduras o la censura total por parte del aparato censor, a pesar de narrar un asesinato en una ciudad brasileña y describir los rituales de los afrobrasileños (como las *macumbas*) y las fiestas populares, especialmente el carnaval. En la obra, la autora narra situaciones trascendentales e insólitas, como las visiones de un personaje: “Estoy viéndola morir”, “Hace días que oigo las mismas voces. ‘Bebe, bebe otro trago’”. La novela cuenta la historia de un joven acusado del asesinato de su hermana, que resulta estar embarazada, y que finalmente es condenado por la justicia. Cumplida ya su condena y muerto el joven, se descubre su inocencia. Este tipo de narrativa no solía ser

---

<sup>20</sup> AGA 21/9423

<sup>21</sup> Resaltado nuestro: AGA 21/9423

aprobada por la censura, pues el tema del asesinato era claramente uno de los grandes tabúes del régimen, en defensa del orden social. Sin embargo, para una censura que veía poco amenazantes las plumas femeninas, dado que el censor consideró “una novela de argumento bastante folletinesco”, el veredicto final fue que, a su juicio, no había “nada que impida su publicación, pues el relato se mantiene siempre dentro de los límites de la decencia”<sup>22</sup>.

Su tercera novela, *A instancia de parte* (1955), mereció el Premio Cid (Servicio Español de Radiodifusión), creado por excepción a petición del jurado del Premio Ondas para novela, ante la calidad literaria de la obra. El jurado —muy plural— estuvo integrado por Carmen Laforet, Dámaso Alonso, Dionisio Ridruejo, Félix García, Jesús Suevos, Melchor Fernández Almagro y José Suárez Carreño. De manera general, podemos decir que la relación entre la censura y las obras premiadas durante el franquismo fue poco problemática. Los libros ganadores de premios literarios —salvo algunos, como la novela *La fiel infantería* del falangista Rafael García Serrano— no tuvieron problemas con la censura. En este sentido, tanto las escritoras como los escritores que hubiesen conseguido un premio disfrutaron de cierta “benevolencia”.

*A instancia de parte* tuvo una tirada de cinco mil ejemplares, pero no recibió gran atención del público y de los medios de comunicación pese a haber ganado un premio. Con relación a la censura, recibió dos informes favorables. El primer censor afirmó que era una “excelente novela que plantea el problema de la injusticia del espíritu de la mujer adúltera”. El segundo censor —Miguel de la Pinta Llorente, ensayista e historiador prestigioso— señaló que:

*A instancia de parte* por Mercedes Fórmica plantea un problema inmoral. El marido que, para vivir libre, dentro de la despreocupación moral, sacrifica legalmente a su esposa honrada, basándose en la clásica “encerrona” preparada por el esposo, ayudado o en colaboración con un antiguo “cornudo” que en el momento de la historia de referencias se encuentra convertido en una piltrafa moral y completamente arruinado. Aquel le compra con dinero y prepara cínica y canallescamente la bribonada que hunde a su buena mujer dentro de la ley, y la arrebatata el hijo. Un tema de esta clase, tan bien graduado por la autora, hubiera centuplicado sus quilates a base de una solución que hubiera resuelto humana y moralmente la tragedia de la desventurada esposa y “madre”, pero de todas las formas el episodio terrible y angustioso, situado, como lo sitúa la autora, no deja de ser ejemplar para el lector al apreciarlo en su dramática y objetiva realidad. Puede publicarse.

---

<sup>22</sup> AGA 21/10519

La novela fue escrita sobre las experiencias de Mercedes como abogada y la situación de las mujeres casadas según la legislación franquista. La obra *A instancia de parte* denuncia, entre otras cosas, la tiranía de los hombres en el hogar, la patria potestad de los hijos y el control por el marido de la totalidad de los bienes matrimoniales. De acuerdo con Elena-María Bravo (1991: 35),

en 1954, Mercedes Fórmica [...] expuso ante Franco las reivindicaciones que reclamaba para la mujer casada y que se concretaban en la reforma de 66 artículos del Código Civil y Ley de Enjuiciamiento”. El ministro de justicia de entonces estudió el proyecto y se llevó a cabo en 1958 la reforma del Código y, por ello, fue denominado en aquel entonces como la *refórmica*, un juego de palabras con su apellido. Así, a pesar de los numerosos obstáculos, Mercedes logró algunos adelantos legales y culturales en la época. Sin embargo, afirmó que su “rebeldía no cayó bien en la Sección Femenina, con raras excepciones [...] empezaron a mirarme como si no fuera trigo limpio y hubo quien llegó a dudar de mi condición de camisa vieja” (Fórmica s/f: 7).

Las obras de Mercedes Fórmica Corsi-Hezode, además, revelaron entonces la invisibilización doble que sufrió la escritora: por una parte, por posicionarse en un terreno de reivindicación política frente a su tiempo; y, por otra, por venir de una generación de posiciones ambiguas en el falangismo.

## CONCLUSIONES

El espacio social asignado a las mujeres en la temprana posguerra excluía en las reglamentaciones legales la participación en la dimensión pública. Por definición, las mujeres debían permanecer confinadas en lo privado. En este sentido, adoptar la voz pública como escritoras representaba una transgresión al orden franquista. Así, a pesar de la invisibilidad que las *plumas femeninas* padecieron durante el franquismo, a lo largo de estas páginas se ha reflejado la importancia que alcanzaron muchas escritoras durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta. Ellas tomaron su pluma al borde de la sombra, eclipsadas por sus compañeros varones y la masculinidad del panorama literario español, pero también afectadas por las restricciones legales que el nuevo régimen impuso para ellas, y de la censura que experimentaron tras la primera reglamentación de restricción de la libertad de escritura en 1938. Todas ellas articularon numerosas estrategias narrativas para burlar la censura previa del régimen e, incluso, utilizaron el seudónimo, negando el propio nombre para diluir su identidad como autoras. Algunas, desafortunadamente, debieron recurrir a la autocensura y a la evitación de temas controvertidos bajo el franquismo para ver sus obras publicadas. Aun así, algunas de ellas, entre las que destacaron las literatas Carmen Martín Gaité

y Ana María Matute, no consiguieron en ocasiones la autorización necesaria para la difusión de su trabajo literario.

También se ha señalado que el temido *lápiz rojo* de los censores fue, en muchas ocasiones, ejercido por otras mujeres, agentes de moralidad y del control social en España. Las católicas tuvieron un papel central en la censura oficial y paraoficial, desempeñando el rol de “auxiliares” de las tijeras censoras del Gobierno y de la Iglesia Católica, un rol que estuvo presente también en otras realidades distintas a la franquista y en periodos históricos anteriores y posteriores a él. Las falangistas, por otra parte, aunque pertenecieran al grupo privilegiado de “mujeres del régimen” también sufrieron la censura oficial, entre ellas Ángeles Villarta Tuñón. En este sentido su estatus no las libró del silenciamiento impuesto a las plumas femeninas, aunque algunas, como Mercedes Fórmica, gozaron de cierta libertad dado el prestigio que lograrían sus obras y la protección por formar parte de los círculos intelectuales falangistas.

Desde la censura se trató de controlar la moral ciudadana desde una rigidez sustentada en los valores tradicionales y en consonancia con los postulados católicos. Los temas aceptados, así como sus protagonistas literarios, eran todos aquellos que confirmaban dichos valores y que actuaban según los cánones de respetabilidad enunciados por el nuevo régimen. La sexualidad y el erotismo, especialmente en las mujeres, era duramente castigado por el censor. Las muertes “no naturales”, el aborto, el suicidio o el asesinato, fueron siempre temas conflictivos que difícilmente consiguieron zafarse a la estricta censura del franquismo. Sin embargo, con cierta contradicción algunas mujeres pudieron ver publicadas sus obras, aun cuando se acercaron peligrosamente a hechos, personajes o narrativas censurables por el régimen, al ser en cierta manera “despreciadas” por sus lectores y censores varones. El menosprecio de algunas obras de pluma femenina supuso para muchas una salida favorable a ver editadas sus obras.

Por otro lado, la “cierta” libertad o prestigio que otorgaban las obras presentadas a premios o concursos literarios garantizaron la publicación de creaciones como *Nada*, de Carmen Laforet, con claras alegorías críticas a la situación de miseria de la posguerra, o la obra de Ángela Figuera Aymerich titulada *Belleza cruel*, editada ya a finales de los años cincuenta con algunos pasajes de contenido erótico. La escritora falangista Mercedes Fórmica, quien recibió el galardón del Premio Cid por su obra *A instancia de parte*, obra extremadamente crítica con la falta de libertades legales de las españolas, también pudo ver su obra aprobada por la censura. Algunas, como Elena Quiroga y las falangistas en general, disfrutaron de cierta protección interna gubernamental y contaron con la ayuda de personas “de orden” que influyeron en el proceso censor.

Por lo tanto, la inclusión de una perspectiva de género en el análisis de la censura previa en la época de Francisco Franco permite visibilizar no solo a escritoras desconocidas, como Eulalia Galvarriato, entre otras muchas, sino también poner de manifiesto el papel de las mujeres como transmisoras de la cultura represiva del régimen y como verdaderos agentes políticos que participaron, a pesar también de hacerlo en la sombra, de este nuevo proceso histórico. Sin lugar a dudas, las autoras sufrieron una censura diferencial: el discurso franquista, que señalaba su pertenencia a la esfera privada les apartó de los círculos literarios de mayor prestigio. Por otra parte, el miedo a pertenecer a un espacio transgresor, es decir la vida pública, hizo con que muchas españolas desistiesen de publicar sus obras, que se autocensurasen o que, incluso, negasen su autoría, utilizando seudónimos. Otras, condenadas a la marginación por pertenecer a familias del bando derrotado, sufrieron con un exilio interno aún más contundente. Las mujeres fueron ciudadanas de segunda clase y, por ello, fueron menospreciadas por los varones intelectuales y por los censores, a la vez que eran objeto de deseo, de control y de temor. Escribir se convirtió en un acto transgresor y muchas de estas escritoras, que usaron con valentía sus plumas bajo la dictadura franquista, escribieron para desafiar, aunque vacilantes, los valores tradicionales de la época. El *Estado Nuevo* intentó silenciarlas, pero, en definitiva, “el silencio no es lo mismo que la ausencia. Ellas siempre han estado ahí” (Capdevila-Argüelles 2017: 41).

#### OBRAS CITADAS

- ABAD BUIL, Irene; HEREDIA URZAIZ, Iván y MARÍAS CADENAS, Sescún (2012). “Castigos ‘de género’ y violencia política en la España de Posguerra. Hacia un concepto de ‘Represión sexuada’ sobre las mujeres republicanas”, en Alejandra IBARRA AGUIRREGABIRIRA (coord.): *No es país para jóvenes*. Actas del III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea, (Granada, 2009). AHC, UPV e Instituto Valentín de Foronda, págs. 1-18.
- ABELLÁN, Manuel (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona, Península.
- (2003): “Censura como Historia”, *Bulletin d'histoire Contemporaine de l'Espagne*, 11-12, págs. 26-33.
- AMADOR, Pilar y RUIZ FRANCO, Rosario (eds.) (2007): *La otra dictadura: el régimen franquista y las mujeres*. Madrid, Universidad Carlos III.

- ARCE PINEDO, Rebeca (2016): *La construcción social de la mujer por el catolicismo y las derechas españolas en la época contemporánea*. Tesis Doctoral, Santander, Universidad de Cantabria.
- BLASCO HERRANZ, Inmaculada (2000): “Las mujeres de la Sección Femenina de Falange: sumisión, poder y autonomía”, en Cristina SEGURA GRAÍÑO y Ana Isabel CERREDA JIMÉNEZ: *Las mujeres y el Poder: Representaciones y Prácticas de Vida*. VII Coloquio de AEIHM. Madrid, ed. AL-MUDAYNA y AEIHM, págs. 253-268.
- (2003): *Paradojas de la ortodoxia*. Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza.
- (2010): “Introducción del Dossier Mujeres y religiones. Desafíos para el feminismo actual”, *Clepsydra*, 9, págs. 11-17.
- (2014): “Género y nación bajo el franquismo”, en Stéphane MICHONNEAU y Xosé M.<sup>a</sup> NÚÑEZ SEIXAS (eds.): *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Casa de Velázquez, págs. 49-72.
- BONAUDO, Marta (2016): “Pero, ¿y las mujeres? ¿qué sabemos de ellas?”, en Jaqueline VASALLO, Yolanda DE PAZ-TRUEBA y Paula CALDO (coords.): *Género y documentación. Relecturas sobre fuentes y archivos*. Córdoba, Editorial Brujas, Colección Los Mundos de Ayer, págs. 79-96.
- BOURDIEU, Pierre (2010): *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- BRAVO, María-Elena (1991): “Introducción”, en Mercedes FÓRMICA: *A instancia de parte*. Madrid, Biblioteca de Escritoras.
- CABRERO, Claudia (2006): *Mujeres contra el Franquismo. Asturias (1937-1952)*. Oviedo, KRK.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria (2017): *Autoras inciertas*. Madrid, Sílex.
- CHAUDHURI, Nupur *et al.* (2010): *Contesting Archives: Finding Women in the Sources*. Urbana, University of Illinois.
- CHULIÁ RODRIGO, Elisa (1997): *La evolución silenciosa de las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*. Madrid, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, págs. 144-145.
- DARNTON, Robert (2014): *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*. México, Fondo de Cultura Económica.

- DEL CAMILO GUTIÉRREZ LANZA, María (1997): “Leyes y criterios de censura en la España franquista: Traducción y recepción de textos literarios”, en Miguel Ángel VEGA y Rafael MARTÍN-GAITERO (eds.): *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la Traducción*. Madrid, Editorial Complutense, págs. 283-290.
- DE DIOS, Eider (2014): “Domesticidad y familia: ambigüedad y contradicción en los modelos de feminidad en el franquismo”, *Feminismo/s*, 23, págs. 23-46.
- DI FEBO, Giuliana y SABA, Marina (1986): “La condición de la mujer y el papel de la Iglesia en la Italia Fascista y la España franquista: ideología, leyes y asociaciones femeninas”, en María del Carmen GARCÍA-NIETO (ed.): *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer, págs. 439-452.
- DI FEBO, Giuliana (2006): “‘La Cuna, la Cruz y la Bandera’. Primer franquismo y modelos de género”, en Isabel MORANT (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina, vol. IV: Del siglo XX a los umbrales del XXI*. Madrid, Cátedra, págs. 217-237.
- ENDERS, Victoria Lorée y RADCLIFF, Pamela BETH (eds.) (1998): *Constructing Spanish Womanhood. Female identity in Modern Spain*. Nueva York, University of New York.
- FERREIRA, Antônio Celso (2009): “A fonte fecunda”, en Carla Bassanezi PINSKY, Tânia Regina DE LUCA (org.): *O historiador e suas fontes*. São Paulo, Editora Contexto.
- FÓRMICA, Mercedes (1984): *Escucho el silencio*. Barcelona, Planeta.
- (s/f): *Espejo roto y espejuelos*, Manuscrito inédito.
- FRAGUERO, Carmen (2014): “Auxilio Social en *La casa de enfrente* (1960) de Carmen de Icaza”, *Tejuelo*, 20, págs. 57-77.
- FRAAI, Jenny (2003): *Rebeldías camufladas: análisis de tres novelas femeninas de los años cuarenta en España*. Alcalá de Henares, Concejalía de Mujer del Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- GAL, Susan (1995): “Language and the art of resistance”, *Cultural Anthropology*, 10, 3, págs. 407-424.
- GODAYOL, Pilar (2017): *Tres escritoras censuradas. Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Mary McCarthy*. Granada, Comares.

- GRECCO, Gabriela de Lima (2017): *De la pluma como oficio a la pluma oficial: Estado y literatura durante los “nuevos estados” de Getulio Vargas y Francisco Franco (1936-1945)*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- (2014): “El control del libro durante el primer franquismo”, *Diálogos (Maringá)*, 18, págs.361-380.
- KALLIN, Marianne (2013): *La función de los narradores en Cinco Sombras de Eulalia Galvarriato*. Tesis de Grado inédita. Växjö, Linnaeus University.
- LANGLE DE PAZ, Teresa (2010): *La rebelión sigilosa*. Barcelona, Icaria Editorial.
- LARRAZ, Fernando (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón, Trea.
- LEGGOTT, Sarah (2017): “Las novelas de posguerra de Elena Quiroga (1921-1995)”, *Revista Internacional de Estudios Literarios y Humanísticos* 5, 2, págs. 13-20.
- (2014): “Negotiating censorship in the postwar spanish novel divorce and civil marriage in Elena Quiroga’s *Algo pasa en la calle* (1954)”, *REI*, 2, págs.121-144.
- LOTMAN, Mijaíl Luri (1993): “El arte canónico como paradoja informacional”, *Criterios*, 30, págs. 23-29.
- MAÑAS MARTÍNEZ, María del Mar (1988): *La obra narrativa de Elisabeth Mulder*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- MARTÍN GUTIÉRREZ, Sara (2017): *Obreras y católicas. De la formación a la movilización. Roles de género y compromiso temporal de la Hermandad Obrera de Acción Católica Femenina (HOACF) en España (1946-1970)*, Universidad Complutense de Madrid.
- (2018): “Letras hacia la Libertad. Intimidad, subjetividad y anhelos en la correspondencia de las escritoras Elena Fortún y Carmen Laforet (1947-1952)”, *Travessias*, 12, 1, págs. 77-95.
- MAQUEDA ABREU, Fabiola (2013): *Del folletín y de la novela corta en femenino 1850-1950: lo público en la sala de estar y lo privado en el kiosco*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- MAZA ZORILLA, Elena (2014): “El mito de Isabel de Castilla como elemento de legitimidad política en el franquismo”, *Historia y Política*, 31, págs. 167-192.
- MCGEE DEUTSCH, Sandra (1999): *Las derechas: The extreme right in Argentina, Brazil, and Chile 1890-1939*. Stanford, Stanford University Press.

- MIZRAHI, Irene (2011): *El trauma del franquismo y su testimonio crítico en Nada de Carmen Laforet*. Newark, Juan de la Cuesta.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2002) “Las mujeres escritoras de los años cincuenta: al margen de las tendencias dominantes”, en Lucía MONTEJO GURRUCHAGA y Nieves BARANDA LETURIO (eds.): *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*. Madrid, UNED, págs. 153-166.
- (2009): “Escritoras españolas de posguerra: reflexión y denuncia de roles de género”, *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, 34, págs. 187-205.
- (2010): *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid, Servicio de Publicaciones de la UNED.
- MONTERO, Feliciano (2004): “El catolicismo social en España. Balance historiográfico”, en Benoît PELLISTRANDI (coord.): *L’histoire religieuse en France et en Espagne: colloque international*. (Casa de Velázquez, 2-5 de abril de 2001). Madrid, Casa de Velázquez, págs. 389-409.
- MORANT I ARIÑO, Toni (2012): “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, págs. 113-141.
- NASH, Mary (2011): “La construcción de una cultura política desde la legitimidad feminista durante la transición política democrática”, en Ana AGUADO y M.<sup>a</sup> Teresa ORTEGA (coords.): *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia, Universidad de Valencia, págs. 283-306.
- NICOLÁS MARÍN, M.<sup>a</sup> Encarna y LÓPEZ GARCÍA, Basilisa (1982): “La situación de la mujer a través de los movimientos de apostolado seglar. La contribución a la legitimación del franquismo, 1936-1956”, en Rosa M.<sup>a</sup> CAPEL MARTÍNEZ (coord.): *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*. Madrid, Ministerio de Cultura, págs. 365-390.
- ORTIZ HERAS, Manuel (2006): “Mujer y dictadura franquista”, *Aposta. Revista de ciencias sociales*, 28, págs.1-26.
- PÉREZ DEL PUERTO, Ángela (2015): *Más allá de las naciones. La defensa de la feminidad católica a través del proyecto educativo de Acción Católica en España y Estados Unidos (1940-1950)*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.