

# “Retratos hechos y derechos de cuerpo entero”: las mujeres en la narrativa breve de Julia Maura

Susana Bardavío Estevan

(Universidad de Burgos)

## 1 Introducción

Desde el inicio de la dictadura de Francisco Franco, la mujer constituyó una de las claves de su biopolítica (Foucault 2000). Controlar el cuerpo femenino suponía garantizar el crecimiento demográfico del país y formar a las futuras generaciones de acuerdo con los valores del régimen. Esto favoreció la multiplicación de discursos sobre la mujer procedentes del entorno oficial. Entre las tecnologías de género que pudieron incidir en un sector amplio de la población y resultar particularmente efectivas se encontraba la literatura (Lauretis 2000). Durante la década de los cuarenta, un buen número de escritoras del entorno de la Sección Femenina de Falange contribuyó al proyecto cultural de la dictadura. Desde la organización falangista se favoreció su producción literaria gracias a la creación de revistas femeninas que, además de incluir la firma de muchas de estas autoras en reportajes y consultorios, recogían sus cuentos y novelas por entregas<sup>1</sup>. Dado que eran publicaciones destinadas a las mujeres, su incidencia como discurso de género pudo ser notable. Además, la literatura, y en particular la rosa, gozó de un éxito notable entre un público femenino bastante heterogéneo, gracias a su publicación en ediciones económicas. Entre las autoras próximas a Falange se encontraba Julia Maura, que colaboró en la revista de la Sección Femenina *Y* con dos de sus novelas: *Lola* (1941) y *¡Quién supiera escribir!* (1945). Estas dos obras, junto con *Eva y la vida* (1943), una

---

<sup>1</sup> La relevancia que la Sección Femenina otorgaba a la lectura para la formación de la mujer ha sido estudiada por Christine Lavail (2018).

colección de relatos relacionada formal y temáticamente con las anteriores, constituyen el objeto de análisis de este estudio, porque ejemplifican tanto la apropiación y reelaboración del modelo hegemónico de mujer que se llevó a cabo desde la Sección Femenina como las resistencias corporales ante esas prácticas reguladoras.

Carmen Martín Gaité se refirió muy ilustrativamente al éxito e influencia de este tipo de literatura cuando la describió como la “droga que semanal o mensualmente” consumían las mujeres, y particularmente las trabajadoras (1987, 144). Constituía un estímulo poderoso porque funcionaba como mecanismo de evasión a través del que vivir otras realidades. En este sentido, las predisponía corporalmente a dejarse llevar por la experiencia lectora de modo que la intra-acción en ese encuentro entre el cuerpo, el libro o revista, la afectividad del discurso y el relato mismo favorecería la corporeización de normas que las aproximaría a un determinado ideal de feminidad (Barad 2003). Esto supone concebir el cuerpo como una unidad en la que lo mental y lo corporal están fundidos, y entenderlo no como resultado sino como devenir, en constante transformación ante los diversos encuentros humanos y no humanos, pero en el que también hay permanencias y marcas. En este sentido, los cuerpos siempre son diferentes, aunque también “irreducibly sexually specific, necessarily interlocked with racial, cultural and class particularities” (Grosz 1994, 19). De ahí que, en la intra-acción el cuerpo no solo incorpore los discursos, sino que también los transforme, subvierta o resista. Si se tiene en cuenta, además, la condición performativa del género, cuyo éxito se asienta en la iteración, incluso en la reiteración de modelos normativos, existen diferencias por su propia condición de repetición (Butler 2007).

Deben tenerse presentes estos factores a la hora de abordar la literatura de las escritoras del entorno de Falange, puesto que a raíz de su experiencia como mujeres elaboraron representaciones femeninas que, pese a insertarse en el discurso hegemónico,

ejercieron cierta resistencia y ofrecieron alternativas a los modelos difundidos por el régimen. Finalizada la guerra, los modelos femeninos promovidos desde la oficialidad derivaron del discurso religioso y del falangista. El ideal fomentado por el primero se correspondía con el que Aurora Morcillo (2013; 2015) ha denominado neobarroco: la mujer que, sujeta a los principios religiosos y morales católicos, cumplía gustosa su misión de hija, hermana, esposa y madre, siempre limitada a la esfera doméstica de la familia católica. El segundo derivaba, por un lado, de las palabras de José Antonio Primo de Rivera sobre las mujeres. En el famoso discurso que pronunció en Don Benito (Badajoz) en 1935, apelaba a la “afinidad que hay entre la mujer y Falange” porque, sin ser un movimiento feminista en absoluto, asumía “un sentimiento femenino de la existencia”, en la medida en que exigía a todos sus militantes, hombres y mujeres, una cualidad propia de la naturaleza femenina: la abnegación, que “renuncia a las satisfacciones sensuales en homenaje a un orden superior” (Primo de Rivera 1938)<sup>2</sup>. Consecuencia de esa abnegación, propia de la condición maternal de la mujer, eran el servicio y la disciplina, rasgos también del “modo de ser” falangista (Cenarro 2017, 99). Por otro lado, el discurso biopolítico del régimen reivindicó la misión nacional de la mujer como madre y “erigió la familia en uno de los pilares de la nación”, puesto que constituía un ámbito de control y de fidelización al régimen (Blasco Herránz 2014, 54).

Como se ha señalado en varios estudios (Labanyi 2002; Morant 2012; Blasco 2014; Cenarro 2017), esta politización tanto de la “naturaleza” y el cuerpo femenino, como de su ámbito de acción, el hogar, fue aprovechado por el discurso de la Sección Femenina de Falange para reivindicar la relevancia pública de la mujer y ofrecer cierta resistencia a la total reificación del sujeto femenino. El poder del que gozaba la

---

<sup>2</sup> Citado a partir de la versión recogida en *Y*, aunque originalmente se publicó en *Arriba* en 1935.

organización dirigida por Pilar Primo de Rivera sirvió para difundir este modelo alternativo a través del Servicio Social, la educación deportiva en colegios femeninos, los discursos políticos, las publicaciones didácticas, la prensa y la literatura<sup>3</sup>. Esta última tecnología, pese a su relevancia cuantitativa y cualitativa, ha recibido una atención insuficiente<sup>4</sup>. Entre el amplio número de escritoras que contribuyeron a esta labor se encontraba Julia Maura.

## 2 Tres obras de Julia Maura

La autora, que alcanzó una popularidad notable en la época gracias a su obra dramática<sup>5</sup>, había iniciado su trayectoria literaria cultivando la narrativa. Sin embargo, esta parcela de su producción apenas ha sido estudiada<sup>6</sup>. Durante la década de los cuarenta publicó cinco novelas, *Lola* (1941g), *Ventolera* (1943b), *Como la tierra y el mar* (1944), *¡Quién supiera escribir!* (1945) y *La mejor aventura* (1947), y una colección de cuentos, *Eva y la vida* (1943). Como ya se ha mencionado, dos de ellas, además de editarse en libro, aparecieron por entregas en la revista *Y, Revista para la Mujer*, de la Sección Femenina: *Lola*, que se publicó íntegra entre mayo de 1940 y junio de 1941, y *¡Quién supiera*

---

<sup>3</sup> Son abundantes los estudios que analizan esta labor de la Sección Femenina, entre ellos pueden destacarse los de Jordi Roca i Girona (1996); Kathleen Richmond (2004); Ángela Cenarro (2006; 2017); Inbal Ofer (2006; 2009); Inmaculada Blasco Herránz (2014); Toni Morant i Ariño (2012); Julia Biggane (2013); Barrera (2019).

<sup>4</sup> La primera en destacar la relevancia de esta literatura para los discursos de género fue Jo Labanyi (2002; 2009); le han seguido trabajos como los de Beatriz Caamaño Alegre (2008); Pilar Nieva de la Paz (2009); Ángela Cenarro (2010); Lucía Montejo Gurruchaga (2012); Soler Gallo (2016; 2017); Susana Bardavío Estevan (2019; 2020).

<sup>5</sup> Se han ocupado de la producción teatral de la autora Patricia W. O'Connor (1992); Pilar Nieva de la Paz (2001); Inmaculada Plaza Agudo (2010); Diego Santos Sánchez (2013).

<sup>6</sup> Prácticamente las únicas páginas destinadas a comentar su narrativa son las que le dedicó Raquel Conde Peñalosa (2004, 180–182), y yo misma, a raíz del análisis de la narrativa femenina en la revista *Y* (2019; 2020).

*escribir!*, de la que solo se incluyeron algunas de las historias que componen la obra entre abril y diciembre de 1945<sup>7</sup>. En buena medida, ambas pueden considerarse novelas compuestas de relatos, lo que sin duda propició que se publicaran por entregas. Su estructura, el carácter ejemplarizante de las historias y el protagonismo femenino las emparentan con la colección *Eva y la vida*, cuyos cuentos, sin embargo, no se incluyeron en *Y*. Esta aparente paradoja, unida a las similitudes compartidas que favorecen la asimilación de conductas, las convierten en una selección representativa de la vacilación que existía en los discursos sobre la mujer en la ortodoxia franquista. Además, todas se publicaron entre 1941 y 1945, coincidiendo con la presencia de Falange en el poder (Saz Campos 2003; Gallego 2014).

Desde un punto de vista formal, las tres obras poseen una estructura externa similar. *Lola* se presenta como una novela por su tenue hilo argumental, asociado a la protagonista que le da nombre y su relación amorosa con Tito. Sin embargo, todos los capítulos podrían leerse autónomamente como cuentos independientes. Cada episodio es una lección de vida para la joven Lola en su transición de hija a esposa. En buena medida, recuerda a los manuales de conducta femenina que abundaron en la época, fomentados tanto desde la Sección Femenina como desde la Iglesia<sup>8</sup>. *Eva y la vida*, por su parte, es una colección de diez cuentos independientes, pero vinculados entre sí porque todos están protagonizados por una mujer que encarna el sustantivo que da título a su historia

---

<sup>7</sup> Para las referencias concretas a la publicación seriada de *Lola* véase Maura (1940a, 1940b, 1940c, 1940d, 1940e, 1940f, 1940g, 1940h, 1941a, 1941b, 1941c, 1942d, 1942e, 1942f).

<sup>8</sup> Por mencionar algunos ejemplos que, además, se reeditaron: María Pilar Morales, *Mujeres (orientación femenina)*. Madrid: Editora Nacional, 1941; Andrés Révész, *La mujer ideal*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1942; Pedro Riaño Campo, *Formación católica de la joven (diálogos)*. Bilbao/Madrid: Pía Sociedad de San Pablo, 1943; María Rosa Vilahúr, *La joven y la vida*. Madrid: Sociedad de Educación Atenas, 1944.

(“Comprensión”, “Desamparo”, “Pureza”, “Enemistad”...). Por último, *¡Quién supiera escribir!* es una narración enmarcada cuyo relato principal sirve de justificación al narrador omnisciente para introducir otras seis historias encadenadas, todas situadas en el mismo marco espacio-temporal que la principal pero independientes entre sí. Se trata de la historia de Rosario, una mujer casada profundamente aburrida de su vida en un pueblo de Extremadura, que decide remediar su tedio dedicándose a la escritura. Sin embargo, no es capaz de encontrar argumentos y su falta de sensibilidad le impide percibir las historias que esconden las casas vecinas. Nuevamente, a excepción de una, todas están protagonizadas por mujeres que experimentan o reviven en la intimidad de sus hogares un episodio dramático y ejemplarizante. Por tanto, las tres obras son una suma de ejemplos, cuya eficacia moralizadora se refuerza por el carácter iterativo que también caracteriza la estructura interna de los cuentos: todos se cierran resumiendo la enseñanza que debe extraerse del relato, concerniente, excepto en el caso señalado, a la mujer.

La repetición constituye un recurso eficiente y necesario para evitar el desvío de la norma. La corporeización de estas prácticas reguladoras se propiciaba mediante la recreación en los relatos de un entorno emocional que buscaba la empatía de las lectoras. Para favorecerla, las historias se desarrollaban dentro de unas coordenadas espacio-temporales reconocibles y próximas. Asimismo, como señalaba Agustín de Foxá en el prólogo a *Eva y la vida*, se apoyaban en un estilo “diáfano, con las palabras de ahora, las palabras de la calle [...], sin vocablos arcaizantes, sin falsas marquesas” (1943, XI). Todo ello definía, en palabras de Melchor Fernández Almagro, “el arte literario de Julia Maura, tan exacto, en relación con el mundo en que vivimos” (1943). Se trataba, por tanto, de un estilo realista que buscaba recrear la cotidianeidad de las lectoras con el fin de conectar con ellas e inculcarles un ideal de mujer. La eficacia de los relatos como tecnología de género frente a los manuales de conducta señalados, u otras formas textuales como los

discursos políticos o los reportajes de las revistas femeninas, radicaba en la experiencia corporal que suscitaban, favorecida tanto por la carga afectiva del relato mismo como por la predisposición anímica de las lectoras. Por otra parte, podían llegar a un público bastante amplio y variado, particularmente aquellos que se publicaron también en *Y*, que alcanzó tiradas de hasta 18 000 ejemplares<sup>9</sup>.

Sin embargo, ese aparente ideal femenino no era unívoco. Por una parte, como se ha mencionado, las mujeres de Falange se apropiaron del discurso del movimiento sobre la mujer para reelaborarlo. Por otra parte, la propia naturaleza de la repetición de un modelo favorece que en cada reproducción pueda existir una ligera diferencia, una pequeña fisura que evidencie su artificialidad. Finalmente, se trata de representaciones corporales que buscaban la verosimilitud derivada de la experiencia. En este sentido, las obras seleccionadas de Julia Maura permiten observar tanto el ideal de mujer de la Sección Femenina, como las resistencias corporales a la norma. Esta diferencia puede explicar que solo una parte de sus obras seriadas se incluyeran en *Y*. De hecho, Marichu de la Mora, prima de Julia Maura, que había controlado el Servicio de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina entre 1937 y 1939, y dirigió la propia revista *Y*, afirmaba en la breve reseña sobre *Eva y la vida* recogida en esta publicación:

Los lectores de *Y* conocen la firma de Julia Maura unida a aquellos episodios encantadores de *Lola*, que durante varios meses vieron la luz en nuestras páginas. Sin embargo, del poco tiempo transcurrido, es grande el camino adelantado por la joven autora. Sus personajes han pasado de ser agradables esbozos a retratos hechos y derechos de cuerpo entero. Y aquí queremos hacer una advertencia a nuestras lectoras: *Eva y la vida* no es un libro blanco, ni rosa, ni azul; no es el libro para poner en manos de la muchachita de quince años. No es un libro para “chicas”, es un libro para mujeres, o para hombres, que saben que la vida no es siempre en tonos “pastel”. La autora, por otra parte,

---

<sup>9</sup> De acuerdo con el *Anuario de la Prensa Española*, vol. II, 1945–1946, p. 490, citado en Cenarro (2017, 95).

no engaña a nadie. De Eva, después de aquel episodio del Paraíso, se puede esperar cualquier cosa, y en cuanto a “la vida”, no es difícil averiguar que no es siempre un cuento de hadas. Y aquí está lo que podríamos llamar la moraleja de estos cuentos. (1943, 50)

Efectivamente, como se analiza más adelante, los cuentos de *Eva y la vida*, pese a inscribirse claramente en el discurso hegemónico, como evidencia la pluma de Agustín de Foxá en el prólogo del libro, representan también los conflictos y las resistencias corporales para adecuarse a la norma, lo que los distanciaba de los intereses de la revista *Y*. Posiblemente, ese fuera también el motivo por el que se descartaron parte de los relatos de *¡Quién supiera escribir!*. Casos muy diferentes fueron *Lola*, novela blanca que escondía un manual de conducta destinado a esas “chicas” adolescentes que mencionaba de la Mora, o los cuatro relatos seleccionados de *¡Quién supiera escribir!*, que se ajustaban al modelo de mujer de la Sección Femenina.

### 3 Mujeres al servicio de la nación

El tema central que compartía el conjunto de los discursos hegemónicos sobre la mujer era el de la maternidad. Su resignificación como misión nacional se propagó tanto desde el discurso imperialista de Falange como por el católico (Blasco Herránz 2014, 56). Para el régimen, la madre jugaba un doble papel crucial: el de la procreación, de la que dependía el necesario crecimiento demográfico del país (Cayuela 2014, 107) tras las bajas originadas por la guerra y dada la gran mortalidad infantil de los años cuarenta (Bernabéu-Mestre *et al.* 2006, 192–193); y el de la educación de las nuevas generaciones de acuerdo con los valores políticos, sociales y morales de la dictadura. Obviamente, este discurso propiciaba también reforzar la reclusión de la mujer en la esfera doméstica y recuperar los valores tradicionales del ángel del hogar. Sin embargo, la doble misión nacional que implicaba la maternidad también “erigió a la familia en uno de los pilares” del Estado (Blasco Herránz 2014, 54).

La Sección Femenina, para contrarrestar parcialmente esa marginación y no perder plenamente la relevancia que habían adquirido las mujeres en el espacio público durante las dos décadas anteriores, aprovechó la politización de las cualidades femeninas y reforzó el valor público del trabajo de la mujer dentro del hogar (Labanyi 2002; Morant 2012; Blasco Herránz 2014; Cenarro 2017). Como había destacado Primo de Rivera, su naturaleza abnegada las convertía en perfectas servidoras del Estado, y esa cualidad se trasladaba al espacio doméstico, que, a su vez, dejaba de ser exclusivamente privado, ya que sobre él se sostenía la nación, definida por el propio fundador de Falange como “reunión de familias” (Morant 2012, 117). De este modo, desde su condición subalterna, estas mujeres alcanzaron “a measure of empowerment” (Labanyi 2002, 76), aprovechando las contradicciones del discurso dominante.

La ficción constituía uno de los medios más adecuados para recrear esa esfera doméstica concebida como base del Estado y para reivindicar la centralidad de la figura femenina como garante de su buen funcionamiento. De los cuatro relatos de *¡Quién supiera escribir!* publicados en *Y*, dos de ellos están protagonizados por dos abnegadas madres de familia<sup>10</sup>. Como evidencia el trabajo de sus maridos, sus quehaceres familiares y su físico, ambos personajes representan dos clases sociales diferentes. Frente a los Usera, que viven “en la mejor casa del pueblo” (Maura 1945, 14)<sup>11</sup>, donde el esposo dirige el banco local, y la esposa, siempre muy arreglada, de aspecto juvenil y sonriente, se ocupa fundamentalmente del cuidado de su hijo enfermo, motivo por el que viaja con frecuencia a Madrid, la familia Otaño, por el contrario, está compuesta por un matrimonio más modesto, con dos hijos. El marido es administrador de una finca y la esposa es una

---

<sup>10</sup> En otros trabajos dedicados a los relatos de *Y* escritos por mujeres he comentado, aunque con menor detenimiento, los cuentos de Julia Maura publicados en la revista que se analizan aquí (Bardavío 2019; 2020).

<sup>11</sup> Cito a partir del libro, pero el relato se recogió previamente en *Y*, 90, julio 1945.

hacendosa mujer gitana que trabaja siempre en su casa hasta altas horas de la noche. Sin embargo, las diferencias entre ellas no afectan a su capacidad de control del espacio doméstico. El poder de la mujer no solo radica en su capacidad de gestión del hogar, sino en su dominio de la afectividad. Explotar esta forma de control muestra nuevamente cómo aprovecharon estas escritoras las posibilidades que ofrecía el discurso dominante para reivindicar a la mujer desde su condición subalterna. Tradicionalmente, la condición maternal femenina había servido al orden patriarcal para sostener su concepción de la mujer como más próxima a la naturaleza, a lo instintivo y lo sentimental, mientras el hombre encarnaba lo cultural, lo civilizado y lo racional. De este modo, se justificaba naturalmente el dominio masculino.

Los relatos de Maura, al situarse en el espacio doméstico, invierten ese dominio. Ambos maridos, pese a su eficiencia en el espacio público, muestran dificultades para gestionar las emociones dentro del hogar, y solo la intervención de sus esposas evitará la quiebra de la estabilidad familiar, pilar del funcionamiento social. El contraste entre lo público y lo privado se construye de forma clara en el caso de Tomás Oñate. Este hombre, que, a ojos de su vecina Rosario, la protagonista de la historia marco, es “todo un señor [...], formal, trabajador y de buenas costumbres” (Maura 1945, 50)<sup>12</sup>, dentro de su hogar se revela como un hombre que se siente “humillado” por un trabajo que considera muy por debajo de su “inteligencia superior” (Maura 1945, 56)<sup>13</sup>, amargado, colérico y profundamente celoso de su propio hijo, al que su mente acomplejada culpó desde su nacimiento de robarle el cariño de su esposa Isabel. Frente a él se alza Isabel: “una mujer fuerte, nacida para proteger, y no para ser protegida. Para sostener, para amparar. Igual que un manantial de agua generosa, fue creada para dar, y no para recibir” (Maura 1945,

---

<sup>12</sup> “¡Quién supiera escribir! Cap. III”, *Y*, 90, julio, 1945, pp. 31–33 y 46.

<sup>13</sup> “¡Quién supiera escribir! Cap. IV”, *Y*, 91, agosto, 1945, pp. 31–33 y 45–46. Las citas que siguen pertenecen a este mismo capítulo.

64). Su inteligencia emocional le permite comprender y comunicarse con todos los miembros de su familia solo con la mirada, sabe cuándo hablar y callar y se sacrifica por todos ellos para mantener el buen funcionamiento del hogar. El relato se centra en una cena familiar en la que los celos de Tomás estallan ante las alabanzas de la madre sobre los logros del hijo. Después, para castigar tanto a sus hijos como a su mujer, les comunica que ha decidido enviar a Cristóbal a un internado con el fin de alejarlo de la sobreprotección de su madre y convertirlo en “un hombre” (Maura 1945, 67). Isabel, que encarna los valores femeninos de la abnegación y el servicio, logra tanto contener el agrio enfrentamiento entre padre e hijo y recuperar el control, como después contenerse ante la desproporcionada reacción de Cristóbal de cortarse las pestañas para afirmar su masculinidad. La configuración del ideal femenino se inserta en un clima emocional construido con sumo cuidado a través de la recreación de los silencios, en los que el narrador describe los cruces de miradas mientras reproduce el pensamiento de los personajes en estilo indirecto e indirecto libre.

El relato centrado en la familia Usera también aúna la tensión emocional con la representación de un modelo ideal de mujer. Está protagonizado por una madre y esposa abnegada que es capaz de dominar sus propias emociones y controlar las de su marido ante la trágica noticia de la segura muerte de su hijo de veinte años: “En el dolor, en el verdadero dolor, hondo, desgarrador, cruel, la mujer es quien sostiene al hombre. Porque ella sabe sufrir mejor y le enseña... Dos lágrimas silenciosas resbalan por las mejillas varoniles, y es la mano de la esposa la que las seca” (Maura 1945, 193)<sup>14</sup>. Restaurado el equilibrio gracias a la fortaleza de María, el matrimonio, tal como ella ha planeado, evita el sufrimiento del joven y le infunde energía asegurándole que su enfermedad está

---

<sup>14</sup> “¡Quién supiera escribir! Cap. VI”, *Y*, 95–96, noviembre-diciembre, 1945, 31–33 y 47. Las citas que siguen pertenecen a este mismo capítulo, que cerraba la novela en *Y*. En la versión completa era, en cambio, el capítulo IX de *X*.

remitiendo. El final del relato, en esa suerte de moraleja característica de los cuentos de Maura, recupera la imagen del marido “que ya no se domina: las lágrimas corren abundantes por sus mejillas”, mientras María, “como siempre”, trata de “mitigar su pena”, que ella “llevará para siempre” (1945, 203). La relevancia concedida al plano emocional cuestiona indirectamente el dominio masculino, puesto que es la fortaleza sentimental de la mujer la que lo sostiene. El sacrificio femenino por el varón es una contribución de la mujer a la esfera pública, un servicio al buen funcionamiento del conjunto del Estado.

El discurso de la Sección Femenina, como la literatura de Maura, fomentó esta particular fortaleza, considerada natural en la mujer, aunque requiriese una gran seguridad personal. El dominio de la sentimentalidad, por tanto, se sostenía en la confianza en una misma. Uno de los objetivos que parece perseguir *Lola* en su particular afán ejemplarizante es fomentar esta cualidad en las jóvenes lectoras. Su protagonista se caracteriza por tener “arraigadas, dentro de ella, dos cosas contra las que la envidia y la superstición se estrellarán siempre, porque no pueden nada contra ellas. Seguridad absoluta en sí misma y confianza en la vida” (Maura 1941c, 56). Esta virtud contrasta con el temor que infundían los manuales religiosos de conducta para jóvenes. Así, por ejemplo, el del padre Riaño recomendaba a las chicas que buscaran la vigilancia y protección de la madre y de un confesor ante los peligros que las acechaban en el tránsito entre la protección familiar y la vida adulta del matrimonio (1943, 60–62). En este sentido, condenaba abiertamente los noviazgos que permitían que los jóvenes salieran solos, porque suponían una tentación innecesaria que ponía en peligro a la mujer (Riaño Campo 1943, 172–173); nuevamente la religiosidad de las muchachas y la vigilancia de los padres resultaban imprescindibles para contrarrestar la amenaza. Lola, sin embargo, no responde a ese modelo. La novela narra su relación con Tito desde el inicio hasta su matrimonio. En todo momento salen solos a bailes, al cine, de excursión, y nunca se

plantea una situación indecorosa porque Lola es una joven segura y controla la relación. Es cierto que Tito es quien escoge a Lola como pareja, pero, sentada la premisa de la subalternidad femenina, el relato se centra en la construcción de la joven y en reforzar su dominio en la intimidad de la pareja. Incluso el padre de Lola admira la seguridad de su hija, y la considera una “muchachita buena, seria y profundamente femenina” por su control de la relación con Tito. Es más, el padre “para todo lo que no está mal hecho, la deja libertad absoluta”, porque confía en ella (Maura 1940e, 29). Ni siquiera la figura de la madre se construye como consejera de la joven. En el episodio destinado a mostrar su relación, la madre se configura como la encarnación de un modelo ya caduco de mujer. Frente a la “muchacha moderna” y “decidida”, la madre en su juventud era “tímida”, “insegura”, se sentía “insignificante” (Maura 1940g, 29). Su fragilidad, de hecho, despierta el instinto protector de Lola, y se produce así una inversión de papeles entre ellas que refuerza y consolida el modelo femenino propuesto en la novela (Bardavío 2020):

Sonriendo, [Lola] levanta la cabeza y la mira. Su madre, tan pequeña, tan delgadita, con su mirar de niña, le parece mucho más frágil, mucho más desamparada en la vida que ella.

– Dame un beso, mamá...

Se abrazan. Pero es Lola la que estrecha en sus brazos a su madre con un ademán de protección. (Maura 1940g, 29)

La seguridad de Lola deriva de su autoestima física. Como ella misma le dice a su madre: “Las niñas presumen. Las niñas deben mirarse al espejo para arreglarse lo mejor posible. A las niñas se les hace ver lo que tienen de bueno. Para conseguir lo que se quiere hay que tener seguridad en una misma y en la vida” (Maura 1940g, 29). La aparente frivolidad de las palabras de Lola se disipa si se tiene en cuenta la relevancia que tuvo el cuerpo para las mujeres de Falange. Partiendo del discurso hegemónico falangista, la Sección

Femenina realizó una operación doble con la mujer: la nacionalización del cuerpo y la corporeización de la nación (Iglesias 2017, 159). La primera consistía en la consideración de la maternidad como misión nacional, que ya se ha mencionado. La segunda implicaba que el propio cuerpo de las mujeres encarnaba la nación. Si en el imaginario nacional las figuras femeninas de Isabel la Católica o Santa Teresa, o incluso la asociación entre la madre patria y las madres de España fueron representaciones simbólicas habituales (Blasco Herránz 2014, 64–70), en el discurso de la Sección Femenina, inspirado en el modelo nazi, el cuerpo de la mujer de carne y hueso era una representación de España. Esta concepción corporal proporcionaba a la mujer otra función pública y le permitía, además, una recuperación parcial del control de su cuerpo. El cuidado y la exhibición física se convertían así en una suerte de empoderamiento. La mujer hermosa o elegante no era un mero complemento para el lucimiento masculino, sino que encarnaba por sí misma la nación, igual que el varón. La muestra más característica de esta corporeización de la nación fueron las Demostraciones Nacionales de Cultura Física y los espectáculos de Coros y Danzas de la Sección Femenina (Casero 2000). También lo fue el empeño de la institución por hacerse con el control de la educación física de las niñas en los colegios, lo que le generó roces con la Iglesia, que se oponía tanto a la impartición de gimnasia femenina, como a las exhibiciones deportivas mencionadas (Richmond 2004, 61–71; Ofer 2006). Esta tensión nacía de una concepción corporal diferente.

El discurso religioso no condenaba el adorno femenino, siempre que fuera decoroso. Es más, también lo estimulaba porque:

la mujer ha sido puesta para ejercitar cerca del hombre una influencia salvadora, imponiéndole para ello la fuerza soberana de sus atractivos. [...] vosotras [...] no ignoráis que vuestros adornos y vestidos son la tela de araña que tejéis en torno a los hombres para obtener de ellos la satisfacción de vuestras almas. (Riaño Campo 1943, 65)

Por tanto, la mujer debía poner su cuerpo al servicio del hombre, primero para conquistarlo, y después para adornarlo. Sin embargo, su exhibicionismo tenía claras limitaciones, como indica el padre Riaño citando a San Pablo: “no traspasen en sus vestidos ni en su ser los límites sagrados que marcan el decoro y la santa honestidad” (1943, 66). Las ideas citadas, procedentes de la *Formación católica de la joven*, contrastan radicalmente con el siguiente pasaje de *Lola*:

Satisfecha de su propio físico, por ahora no teme a ninguna. [...] Segura de su aspecto y de su traje se marcha lentamente hacia el agua, poniéndose el gorro de baño. Todos los ojos la siguen. Con sus dieciocho años y su cuerpo espléndido, ligeramente dorado ya, Lola parece una figura de revista [...]. Por más que sus amigas la miran de arriba abajo varias veces, sin perder detalle no pueden criticar nada. Los hombres la contemplan con admiración silenciosa. (Maura 1940 f: 29)

La escena ejemplifica lo que el discurso religioso tildaba de “hirviente promiscuidad” en lo “baños públicos” donde “las audacias de ciertas bañistas, indecorosamente ‘vestidas’ [...] constituiría un verdadero escándalo público y una ofensa profunda al decoro social y a la moral cristiana” (Salicrú 1947, 43–44). Sin embargo, en el relato no se condena en absoluto la actitud de Lola. La joven exhibe su cuerpo sin pudor y con orgullo. Se recrea en su caminar lento hacia el agua en el que despierta el deseo de todos, incluido el lector o lectora. No busca agradar a un hombre en particular, solo mostrarse. Fomentar que la mujer se reapropiara de su cuerpo y se hiciera valer a través de él resultaba admisible dentro del discurso androcéntrico, puesto que reivindicaba atributos considerados femeninos. La intelectualidad, por el contrario, era una cualidad masculina, de modo que la mujer caracterizada por esa virtud se definía como varonil. Ninguna de las protagonistas de Julia Maura es una intelectual; sin embargo, prácticamente todas son hermosas. Es más, la única que alardea de poseer una “cultura

profunda y extensa, muy superior a lo que es corriente en una mujer” (Maura 1945, 10)<sup>15</sup> es Rosario, la protagonista del cuento marco de *¡Quién supiera escribir!*, que decide ser escritora para llenar su vida. Irónicamente, su falta de sensibilidad para apreciar lo que sucede en las casas de su pueblo le impide encontrar historias que contar y permite al narrador la inclusión del resto de los relatos<sup>16</sup>. El final de la historia de Rosario no se incluyó en la revista *Y*, precisamente porque, como se analiza más adelante, encarnaba un modelo negativo de mujer.

Solo una de las protagonistas de Maura no encaja en el canon de belleza femenino sobre el que sustentaban la seguridad personal. Se trata de Amalia, de *¡Quién supiera escribir!*:

La señorita Amalia no es todavía vieja por su edad, porque sólo tiene cincuenta y tres años. Pero es ya vieja por el espíritu, porque ya no la quedan ilusiones. Hace mucho que renunció a la parte mejor de la vida. No la querrá nadie. Nunca se casará. Jamás tendrá hijos. Pero esta sentencia, que parece cruel e injusta a la mayor parte de las mujeres que la sufren, Amalia la considera casi natural. Nunca fue feliz y no nació guapa. Ni siquiera los diecisiete y los dieciocho años, que hubieran debido prestarle por lo menos ese encanto que no niegan a casi nadie, fueron generosos con ella. Carece en absoluto de atractivo y lo sabe. Pero tampoco es desgraciada. Acepta su destino, y su propia vida ha llegado a serla indiferente. La resignación sincera es un modo como otro cualquiera de alcanzar la felicidad. Suponiendo que la felicidad consista en la paz del espíritu. Al fin y al cabo, muchos paraísos se limitan a ofrecer el no sufrir como supremo goce.

---

<sup>15</sup> “¡Quién supiera escribir! Cap. I”, *Y*, 87–88, abril-mayo, 1945, 47–49 y 61.

<sup>16</sup> En la reseña que dedicó a la obra, Fernández Almagro ya destacó la “ironía, dotes de observación [...], rapidez y eficacia en el toque descriptivo” de la autora, frente al “*bovarismo* literario” de Rosario, que muestra “congoja y sonrisa, patetismo y burla” (1946).

Además, la señorita Amalia no ha sido una paria completa. El Destino no la desheredó del todo. Existe un recuerdo, una ilusión, una quimera, un cariño, que la acompaña siempre. (Maura 1945, 84–85)<sup>17</sup>

Pese a las ligeras reivindicaciones del valor público de la mujer respecto al modelo normativo que se han descrito, esta extensa cita revela la completa naturalización de la subalternidad femenina. El discurso de las mujeres del entorno de Falange nunca discutió su condición de segundo sexo. La plenitud femenina, tanto en el ámbito privado como en el público, requería la presencia masculina. La mujer soltera solo podía optar por la resignación, valor cristiano que, sin embargo, no parece aprobar del todo la voz narradora. Amalia encarna a una solterona que, no obstante, podría no haberlo sido, de ahí que no sea “una paria completa”: en su juventud sintió el amor por un hombre. A pesar de lo que parece implicar la cita, la insistencia en su falta de belleza no fue la causa de no encontrar el amor, sino de perderlo por carecer de seguridad en sí misma, lo que refuerza de nuevo la trascendencia de esa cualidad en la mujer ante las lectoras.

Sin embargo, lo relevante de este relato es que permite observar las limitaciones de ese intento de reapropiación del cuerpo por parte de las mujeres de Falange. La mujer carecía de toda potestad sobre su sexualidad, no solo por la heteronormatividad impuesta, sino por prohibírsele cualquier tipo relación sexual fuera del matrimonio. Siendo joven Amalia, trabajaba en unos almacenes en Madrid y un buen día fue a comprar un regalo para un compañero de trabajo. Al entrar en un establecimiento de ropa y complementos para hombre, el dependiente la atiende como si fuera una mujer casada:

¡Pasar por una señora casada, aunque sólo sea por una vez! [...] ¡La señora! Amalia saborea la palabra. El empleado envuelve la corbata en un papel de seda y entrega el

---

<sup>17</sup> “¡Quién supiera escribir!! Cap. V”, *Y*, 92–94, septiembre-noviembre, 1945, 29–31 y 46–47.

paquete a Amalia. Pero ésta no se decide a marcharse de allí. No quiere perder tan pronto su nuevo y agradable estado. (Maura 1945, 89)

La tienda de hombre transforma a Amalia en una mujer casada, codificación del deseo sublimado para la soltera. Para perpetuar su nueva condición, no solo frecuenta el establecimiento, sino que, en palabras de Walter Benjamin, “sucumbe al *sex appeal* de lo inorgánico” (2013, 42): compra innumerables objetos masculinos que, trasladados al espacio doméstico, le permiten experimentar la sexualidad prohibida:

Por la noche extiende con cuidado sobre su cama el pijama de popelín. Y tiene pudores, timideces y sonrojos de recién casada. La prenda masculina, al lado de su propio camisón, la ayuda a imaginarse que se ha casado de verdad. Puede continuar dentro de su cuarto el sueño maravilloso de la tienda. Al fin y al cabo, casarse es la máxima aspiración femenina, y es natural que la mujer que no lo logra sufra por ello como de una mutilación. (Maura 1945, 94)

El erotismo del pijama, en el que se suman tanto el tipo de prenda íntima como la suavidad del tejido, excitan sexualmente a Amalia, que, durante un momento, disfruta la plenitud de su cuerpo. Por eso la falta de un marido se conceptualiza como una mutilación. El cuerpo de la mujer está incompleto sin un hombre porque su sexualidad se mantiene reprimida. Las constantes visitas a la tienda propician también que Amalia mantenga una breve relación platónica con el dependiente, que finalmente debe romper porque su inseguridad le impide desvelar su condición de soltera. Sin embargo, Amalia vivió su experiencia de amor pleno mediante su relación con esos objetos que la convirtieron por un momento en “recién casada”.

El conjunto de los relatos de Julia Maura incluidos en la revista *Y* reforzaba el discurso sobre la mujer de la Sección Femenina. La ficción contribuiría, además, a la intra-acción durante la experiencia lectora favoreciendo la corporeización de comportamientos, reforzados asimismo por el conjunto de los reportajes, artículos y

anuncios que rodeaban los cuentos. La reiteración de performances ayudaría a la fijación de conductas y a la naturalización de creencias entre las lectoras.

#### 4 Resistencias corporales

Sin embargo, como ya se ha señalado, la repetición siempre puede producir ligeras diferencias que permiten observar las fisuras del modelo construido. El conjunto de los relatos que no se recogieron en *Y*<sup>18</sup>, pese a reiterar la normatividad del discurso hegemónico, ofrecían representaciones femeninas controvertidas. Por un lado, en muchos de ellos se recurría a la representación de contramodelos para fijar la norma. El ideal se construye frente a una alteridad, que debe definirse y catalogarse para poderse marginar y condenar como encarnación de lo abyecto. Tan solo una de las elaboraciones de Julia Maura representa una encarnación de lo categorizado como abyecto en el contexto franquista. Se trata de la protagonista de “Perfidia”, una mujer “roja”, muy hermosa y manipuladora, que durante la Guerra Civil empujó a su frágil esposo a apoyar a los republicanos y, cuando los sublevados tomaron Badajoz, se pasó a su bando y delató a su marido para conseguir tanto exculparse como que lo fusilaran y quedarse con su dinero. La singularidad del relato radica además en su forma: se trata de una epístola escrita por un hombre, que resulta ser la segunda víctima de la “pérfida roja”, aunque en esta ocasión logra salvarse a tiempo. Frente al resto de los cuentos de *Eva y la vida*, dominados por un narrador omnisciente fácilmente identificable con la voz de la autora, la construcción de este particular personaje femenino recae en un narrador masculino que, además, participa

---

<sup>18</sup> Como ya se ha indicado, fueron los diez relatos de *Eva y la vida*, y de *¡Quién supiera escribir!* se incluyeron concretamente en *Y* los capítulos uno a tres del relato marco, pero se dejó fuera el final de la historia, centrada en la relación matrimonial de la protagonista y recogida en el capítulo final de la novela, y tampoco se incluyeron las tres historias de los capítulos seis, siete y ocho. El séptimo, que no trataremos en este artículo, porque no incorpora ningún personaje femenino, también resulta conflictivo inserto en el discurso ideológico de la época.

directamente de los hechos relatados. El formato epistolar es un recurso que refuerza la verosimilitud y ceder la narración a un hombre dentro del discurso patriarcal dominante podría interpretarse como un intento de reforzar la autoridad del relato. Sin embargo, esa cesión también supone un distanciamiento respecto a la representación femenina, bien para desvincularse del modelo negativo, bien para eludir la responsabilidad de su elaboración.

Otros contramodelos femeninos parecen creados para marcar los límites de lo aceptable. Así, en “Desamparo”, el exceso de seguridad basado en la autoestima física de una madre de familia convierte a la mujer en vanidosa y provoca que desatienda su misión fundamental: el cuidado de los hijos y el esposo. Cuando quiere darse cuenta de su error, se encontrará desamparada. Lo interesante de este tipo de construcciones es que, pese a reforzar lo normativo, ofrecen alternativas femeninas tan verosímiles como los ejemplos ideales. Lucía, la protagonista de “Desamparo”, no es ni abnegada, ni servicial, ni maternal, no apoya a su esposo, ni se interesa por él, es una completa narcisista, y el acercamiento final a su familia no responde a que se despierte su supuesta naturaleza femenina, sino a que la vejez debilita su fuente de autoestima. Este comportamiento alternativo cuestionaba indirectamente que existiera una esencia femenina sobre la que se sostenían la mayoría de los discursos sobre la mujer.

El relato de la casa de la telefonista del pueblo de Rosario en *¡Quién supiera escribir!* ofrece otro caso de mala madre. Se trata de una anciana que no deja que su hija, ya una mujer madura, se case con su novio, por miedo a que la abandone. La madre, en buena medida, obstaculiza el adecuado funcionamiento social porque, si sigue retrasando el matrimonio, es probable que no puedan tener descendencia. El contraste se establece en el relato mismo a través de la abnegada hija, que, pese al egoísmo de su madre, la cuida con afecto, y es capaz de dominar la desesperación de su novio. Sin embargo, el sacrificio

de la telefonista evidencia que la abnegación y el servicio constituyen una forma de represión y control del cuerpo de la mujer. Los contramodelos demuestran la artificialidad de los esencialismos sobre la feminidad, la inexistencia de una naturaleza femenina, una esencia pura, ahistórica, constante, y las limitaciones que esa creencia proyecta sobre la mujer. Por tanto, aunque los relatos refuerzan el discurso hegemónico, sientan las bases para su subversión, y los resultados son imprevisibles en la intra-acción durante la experiencia lectora.

La novela *¡Quién supiera escribir!*, en todo caso, se cierra reforzando con rotundidad la subalternidad femenina con la conclusión de su relato marco, elaborado nuevamente sobre un contramodelo. Rosario actúa de forma soberbia frente a su marido, se considera más inteligente que él y desatiende su rol doméstico por dedicarse a escribir, aunque, como la voz narradora reitera en cada capítulo, carezca de dotes para ello. Precisamente hablando de Rosario, afirma: “La superioridad femenina es el defecto que más hiere a los hombres. Si la mujer que es superior por naturaleza no hace alarde de ello y admira a los hombres más que a sí misma, se lo perdonan y hasta lo olvidan” (Maura 1945, 207). La declaración confirma la aceptación aparentemente sin fisuras de la subalternidad de la mujer, por lo que resulta coherente que el marido de Rosario la abandone al final de la novela. Como en el caso de Lucía, olvidar su condición de segundo sexo se penaliza.

Sin embargo, tanto esta novela como *Eva y la vida* recogen relatos que denuncian la falta de libertad femenina, lo injusto de su subordinación. En otra de las casas del pueblo extremeño de Rosario, viven juntos los hermanos de una familia con sus maridos y mujeres, y entre todos deciden casar a la hermana más pequeña, una inocente adolescente, con un hombre mayor para preservar una herencia. El relato destaca la perversidad de la decisión a través del contraste: primero, se elabora la imagen de la

hermosa e ingenua quinceañera, y después se recrea la escena del grupo de adultos discutiendo agresivamente, hasta que deciden usar a la chica como objeto de intercambio para ganar la lealtad de un hombre. En “Derrota”, de *Eva y la vida*, también se denuncia la imposibilidad de elección para la mujer. Cuenta la historia de una actriz cuya condición de mujer trabajadora, es decir, su presencia en el espacio público, la convierten a ojos de la sociedad en un cuerpo para uso público; vender su trabajo se interpreta como vender su cuerpo. Por eso, su sueño es el matrimonio, un espacio donde pueda sentirse querida, protegida y respetada, y desde el que cumplir su misión como mujer. Sin embargo, cuando se casa, su pasado público resulta inaceptable para la comunidad a la que pertenece el marido. La situación resulta cada vez más insostenible y, cuando decide abandonar su hogar, el esposo se lo impide dándole una paliza. Sin embargo, durante un instante el lector piensa que ha logrado fugarse. En el delirio de la paliza, Sagrario recrea mentalmente con satisfacción la sorpresa de todos ante su marcha y durante un momento es libre. Finalmente se impone la derrota, pero el relato recrea con ese instante la resistencia corporal ante las imposiciones que lo someten, lo limitan, o le impiden actuar como desea.

La imaginación como mecanismo de resiliencia aparece en varios relatos. Como recuerda Judith Butler, cualquier articulación de una prohibición “proporciona la ocasión discursiva para que se den la resistencia, la resignificación y la autosubversión” (2002, 161). No obstante, si se concibe el cuerpo/mente como algo unitario, no dividido, implica que el cuerpo no es solo un objeto discursivo. El cuerpo no solo interesa como resultado, como inscripción de poder, sino particularmente como proceso, como devenir, en el que se producen intra-acciones muy variadas que lo transforman y a las que transforma (Grosz 1994), pero que no borran las experiencias anteriores, sino que permanecen, aunque se alteren. Eso supone observar esas permanencias, las corporeizaciones de experiencias

anteriores de las que derivan también las resistencias. La relativa liberación sexual de la mujer que venía desarrollándose tímidamente desde la Gran Guerra fue un proceso parejo a su reconocimiento como ciudadana de pleno derecho. Durante la Segunda República en España se alcanzaron grados inéditos de igualdad y libertad para las mujeres. El proceso de reapropiación del cuerpo femenino desde la biopolítica franquista y el discurso religioso se basaba, como no podía ser de otro modo, en el control de su sexualidad. De ahí la relevancia de restaurar el modelo decimonónico del ángel del hogar, en el que la sexualidad femenina se limitaba a la reproducción. Ni siquiera el discurso corporal de las mujeres de Falange cuestionaba su subordinación sexual. Sin embargo, en muchos de los relatos de *Eva y la vida* el deseo femenino se encuentra presente.

De hecho, es el tema del relato “Pasión”, que narra la historia de Manuela, una joven de veinte años que, pese a estar enamorada, abandona a Vicente, un militar casado, por no convertirse en su amante y destruir su matrimonio. Manuela, que ha sabido preservar su virginidad,

siente su vida dentro de ella, intensa y posible como una esperanza. Pero al encontrarse a sí misma, por instinto, piensa en el amor, para el que todo su cuerpo parece haber sido creado y al que su alma ha estado siempre prometida. Y en seguida, contra su voluntad, a pesar de su heroica defensa, vuelve a apoderarse de su espíritu la imagen de Vicente.  
(Maura 1943a, 172)

La representación del conflicto interno de Manuela responde a una concepción dividida y jerarquizada de mente y cuerpo en la que se prioriza la primera asociada a lo racional y normativo (“voluntad”, “esperanza”, “heroica defensa”), mientras el deseo se vincula a lo corporal (“instinto”, “cuerpo”, “alma”). Sin embargo, esta dicotomía rotunda se disuelve cuando descubre que su madre estaba embarazada al casarse con su padre. Las encarnaciones de la autoridad resultan ser al mismo tiempo encarnaciones del deseo. Manuela se dirige entonces a casa de Vicente, pero, como cabe esperar de estos cuentos

ejemplarizantes, lo normativo se impone. Sin embargo, la restauración del orden no responde a una decisión de uno de los dos personajes, sino a que Vicente está con otra mujer en su casa. La moraleja del cuento resulta reveladora porque, mientras a Vicente no se le atribuye ninguna responsabilidad, ni se condena su adulterio, es decir, es dueño de su sexualidad, Manuela “no puede sentirse orgullosa de sí misma” ni ha obtenido “satisfacción propia”, de modo que se percibe a sí misma como “a los tontos del circo” y “rompe a reír en alto” (Maura 1945, 184). El cuento, que comienza con esa representación dicotómica de mente *versus* cuerpo, concluye con esa explosión de risa trágica que constituye una manifestación de lo que Elizabeth Grosz denomina “embodied subjectivity” o “psychical corporeality” (1994, 22) en un estado desintegrado, fragmentado, incompleto.

Como se ha indicado más arriba, la imaginación se consolida como mecanismo de resistencia del cuerpo dominado desde fuera. Si en *¡Quién supiera escribir!* Amalia lograba sobrellevar su condición de “solterona” reviviendo su amor de juventud, en *Eva y la vida*, Consolación, la protagonista de “Amor”, ha logrado vivir toda una vida a través de su imaginación. La mujer, ya anciana, ha dedicado todas las tardes de domingo desde su juventud a vivir su amor, porque no solo recrea la experiencia, sino que “sobre este cañamazo borda y borda con la imaginación cosas maravillosas”, de tal modo que “si alguien hoy le contase [...] cómo fue la historia de aquel amor” lo consideraría “una impostura” (Maura 1943a, 125). Consolación experimenta la vida dentro de su cuerpo porque la realidad exterior le impide llevar una vida plena. En su caso, todo su deseo lo proyectó en un hombre concreto, ese “amor” del título, y cuando pasado el tiempo otro hombre la corteja, su cuerpo lo rechaza con “repugnancia, asco” (Maura 1943a, 136). Los cuentos de Maura no ocultan la relevancia de la satisfacción sexual para alcanzar la plenitud corporal, es decir, vital. Le sucede al personaje de la nuera en “Comprensión”,

donde la noticia de la muerte de su amor de juventud le impide vivir su matrimonio felizmente, y a la protagonista de “Pureza”, aparente encarnación del sustantivo, que finalmente elige como pareja al hombre que la atrae sexualmente, y no al que racionalmente parece corresponderle. En los relatos de Maura, el deseo constituye una parte del cuerpo femenino regulado por una normativa social que se acata, pero no se corporeiza; ni siquiera se condena, a diferencia de lo que se hacía desde el discurso religioso.

Las mujeres de los cuentos de *Eva y la vida* y buena parte de *¡Quién supiera escribir!* constituían a ojos de sus coetáneos “no un ramo de rosas, sino un haz de fecundas espinas” (1943, X), como afirmaba laudatoriamente Foxá en el prólogo de la colección de cuentos. Pese a su ortodoxia, estos relatos se debieron percibir lo suficientemente conflictivos para no incluirse en las revistas oficiales. Hoy nos permiten apreciar no solo la apropiación y reescritura de los discursos sobre la mujer en la línea de la Sección Femenina, sino las resistencias corporales incluso entre aquellas que trataban de consolidar el régimen.

## 5 Conclusión

Los relatos de Julia Maura constituyen un ejemplo de la relevancia de la literatura para la consolidación del proyecto cultural del franquismo, pero también de la multiplicidad de discursos sobre la mujer que convivieron durante los años cuarenta. Esta pluralidad no solo provenía de las distintas fuentes de poder (Falange, Sección Femenina, legislación, Iglesia), sino también de las mujeres mismas, de sus singulares experiencias corporales. De ahí que una revista como *Y* solo incluyera aquellos cuentos de Maura no conflictivos con los ideales de la Sección Femenina, esto es, relatos que reivindicaban la relevancia pública de la mujer sin cuestionar su condición subalterna. Pese a esta significativa diferencia, el discurso femenino de Falange compartía con el conjunto de los

hegemónicos la voluntad de erradicar cualquier vestigio del discurso republicano sobre la mujer en relación con la igualdad de derechos y libertades. Sin embargo, la literatura, y más notablemente aquella como la de Julia Maura, que se inscribe en una estética realista y, por tanto, no se encuentra tan constreñida por esquemas prefijados como la novela rosa, es también un objeto privilegiado en el que observar las resistencias corporales que rechazaban, alteraban, cuestionaban o subvertían los discursos oficiales, y a su vez podían afectar de maneras impredecibles durante la experiencia lectora. La literatura constituye una tecnología de género particularmente efectiva, tanto por su carga emotiva como por la predisposición corporal de los lectores. De ahí la relevancia de analizar la producción literaria de autoras como Julia Maura, que permite continuar profundizando en la complejidad de un periodo tan denso desde un punto de vista discursivo y corporal como la década de los cuarenta en España.

## Bibliografía

- Barad, Karen (2003): “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28, 3, pp. 801–831.
- Bardavío Estevan, Susana (2019): “Ángeles del hogar y chicas raras: la construcción de lo femenino a través de la literatura en el primer franquismo”, en Mónica Moreno Seco, Rafael Fernández-Sirvent, Rosa Ana Gutiérrez Lloret (coords.): *Del siglo XIX al XXI: tendencias y debates*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 846–858.
- Bardavío Estevan, Susana (2020): “¿‘Hormiguitas graciosas y amables’?: Falange, feminidad y cuerpo en los relatos de la revista *Y* (1940–1945)”, *Hispanic Research Journal*, 21.6, en prensa.

- Barrera, Begoña (2019): *La Sección Femenina (1934-1977): Historia de una tutela emocional*. Madrid: Alianza.
- Benjamin, Walter (2013): *Libro de los pasajes*, Rolf Teidemann (ed.). Madrid: Akal.
- Bernabéu-Mestre, Josep, Pablo Caballero Pérez, María Eugenia Galiana Sánchez y Andreu Nolasco Bonmati (2006): “Niveles de vida y salud en la España del primer franquismo: las desigualdades en la mortalidad infantil”. *Revista de Demografía Histórica*, 24/1, pp. 181–201.
- Biggane, Julia (2013): “The Rewards of Female Fascism in Franco’s New State: The Recompensas Y of the Sección Femenina de la Falange, 1939–1945”. *Bulletin of Spanish Studies*, 90, 8, pp. 1313–1337.
- Blasco Herránz, Inmaculada (2014): “Género y nación durante el franquismo”, en S. Michonneau y X. M. Núñez Seixas (eds.): *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 49–71.
- Butler, Judith (2002): *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Caamaño Alegre, Beatriz (2008) “ ‘La vida sonrío a quien le sonrío’: Cristina Guzmán como modelo de feminidad falangista”. *Bulletin of Spanish Studies*, 85, 4, pp. 421–444.
- Casero García, Estrella (2000): *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras.
- Cayuela Sánchez, Salvador (2014): *Por la grandeza de la patria. La biopolítica en la España de Franco (1939–1975)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- Cenarro, Ángela (2010): “Carmen de Icaza: novela rosa y fascismo”, en A. Quiroga Fernández de Soto y M. Á. del Arco Blanco (eds.): *Soldados de Dios y Apóstoles de la Patria. Las derechas españolas en la Europa de entreguerras*. Granada: Comares, pp. 373–396.
- Cenarro, Ángela (2017): “La Falange es un modo de ser (mujer): discursos e identidades de género en las publicaciones de la Sección Femenina (1938–1945)”. *Historia y Política*, 37, pp. 91–120.
- Fernández Almagro, Melchor (1943): “Crítica y noticias de libros. *Eva y la vida*, de Julia Maura”, *ABC*, 31 de marzo, p. 11.
- Fernández Almagro, Melchor (1946): “Crítica y noticias de libros. *¡Quién supiera escribir!*, de Julia Maura”, *ABC*, 10 de febrero, p. 41.
- Foucault, Michelle (2000): *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foxá, Agustín de (1943): “Prólogo”, en Julia Maura, *Eva y la vida*. Madrid: M. Aguilar, pp. IX-XII.
- Gallego, Ferran (2014): *El evangelio fascista: la formación de la cultura política del franquismo (1930–1950)*. Barcelona: Crítica.
- Grosz, Elisabeth (1994): *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Iglesias, Iván (2017): *La modernidad elusiva: Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936–1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Labanyi, Jo (2002): “Resemanticizing Feminine Surrender: Cross-Gender Identifications in the Writings of Spanish Female Fascist Activists”, en Ofelia Ferrán y Kathleen

- M. Glenn (eds.): *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*. New York/London: Routledge, pp. 75–94.
- Labanyi, Jo (2009): “La apropiación estratégica de la entrega femenina: identificaciones transgénéricas en la obra de algunas militantes falangistas femeninas”. *I/C: Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, pp. 489–426.
- Lavail, Christine (2018): “«Lee mucho, camarada, pero lee bien». La Sección Femenina de Falange y la lectura como servicio nacional (1939–1950)”, en Víctor Rodríguez Infiesta, Rebeca Viguera Ruiz (coords.): *Lectura y lectores* (1ª parte). París: PILAR, pp. 59–72.
- Lauretis, Teresa de (2000): *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- Martín Gaité, Carmen (1987): *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Maura, Julia (1940a): “Lola se compra un sombrero”. *Y*, 28, mayo, p. 21.
- Maura, Julia (1940b): “Lola va al baile”. *Y*, 29, junio, p. 22.
- Maura, Julia (1940c): “Lola descubre el amor”. *Y*, 30, julio, p. 22.
- Maura, Julia (1940d): “Lola y Tito”. *Y*, 31, agosto, p. 29.
- Maura, Julia (1940e): “Lola y su padre”. *Y*, 32, septiembre, p. 29.
- Maura, Julia (1940 f): “Lola veranea”. *Y*, 33, octubre, p. 29.
- Maura, Julia (1940g): “Lola y su madre”. *Y*, 34, noviembre, p. 29.
- Maura, Julia (1940h): “Lola y la realidad”. *Y*, 35, diciembre, p. 21.
- Maura, Julia (1941a): “Lola y su vida”. *Y*, 36, enero, p. 32.
- Maura, Julia (1941b): “Lola y el dolor”. *Y*, 37, febrero, p. 30.
- Maura, Julia (1941c): “Lola y la envidia”. *Y*, 38, marzo, p. 46 y 56.
- Maura, Julia (1941d): “Lola tenía razón”. *Y*, 39, abril, p. 22.

- Maura, Julia (1941e): “Lola va a casarse”. *Y*, 40, mayo, p. 43.
- Maura, Julia (1941 f): “Lola se casa”. *Y*, 41, junio, p. 44.
- Maura, Julia (1941g): *Lola*. Madrid: Aldus.
- Maura, Julia (1943a): *Eva y la vida*. Madrid: M. Aguilar.
- Maura, Julia (1943b): *Ventolera*. Madrid: M. Aguilar.
- Maura, Julia (1944): *Como la tierra y el mar*. Madrid: M. Aguilar.
- Maura, Julia (1945): *¡Quién supiera escribir!* Madrid: M. Aguilar.
- Maura, Julia (1947): *La mejor aventura*, por entregas en *Ventanal*. Madrid: M. Aguilar.
- Montejo Gurruchaga, Lucía (2012): “Escritoras falangistas en la revista *Medina*. El séquito literario femenino de José Antonio Primo de Rivera”, en R. Osborne (ed.): *Mujeres bajo sospecha (Memoria y sexualidad, 1930–1980)*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 363–377.
- Mora, Marichu de la (1943): “Noticias de libros. *Eva y la vida*, de Julia Maura”. *Y*, 64, mayo, p. 50.
- 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, pp. 113–141.
- Morcillo Gómez, Aurora (2013): “El género en lo imaginario: ‘El ideal católico femenino’ y estereotipos sexuados bajo el franquismo”, en Mary Nash (ed.): *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Comares, pp. 71–93.
- Morcillo Gómez, Aurora (2015): *En cuerpo y alma. Ser mujer en los tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.

- Nieva de la Paz, Pilar (2001): “La escenificación de los roles sexuales y la censura de género durante el franquismo: el caso de Julia Maura”. *Iberoamericana*, 2, pp. 165–80.
- Nieva de la Paz, Pilar (ed.) (2009): *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Amsterdam/Nueva York: Brill/Rodopi.
- O’Connor, Patricia W. (1992): “Julia Maura: lark in a hostile garden”, en Lou Charnon-Deutsch (ed.): *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*. Madrid: Castalia, pp. 233–245.
- Ofer, Inbal (2006): “ ‘Am I That Body?’ Sección Femenina de la FET and the Struggle for the Institution of Physical Education and Competitive Sports for Women in Franco’s Spain”. *Journal of Social History*, 39, 4, pp. 989–1010.
- Ofer, Inbal (2009): “A ‘New’ Woman for a ‘New’ Spain: The Sección Femenina de la Falange and the Image of the National Syndicalist Woman”. *European History Quarterly*, 39, 4, pp. 583–605.
- Plaza Agudo, Inmaculada (2010): “El cuestionamiento del modelo femenino tradicional en dos comedias de Julia Maura: *Chocolate a la española* (1953) y *Jaque a la juventud* (1965)”. *Anagnórisis: Revista de Investigación Teatral*, 1, pp. 200–232.
- Primo de Rivera, José Antonio (1938): “Lo femenino y la Falange”. *Y*, 1, febrero, p. 3.
- Riaño Campo, Pedro (1943): *Formación católica de la joven (diálogos)*. Bilbao/Madrid: Pía Sociedad de San Pablo.
- Richmond, Kathleen (2004): *Las mujeres en el fascismo español: la Sección Femenina de Falange (1934–1959)*. Madrid: Alianza.
- Roca i Girona, Jordi (1996): *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Salicrú Puigvert, Carlos (1947): *¿Es lícito bailar? Cuestiones candentes acerca de la moralidad pública*. Barcelona: La Hormiga de Oro, 2ª ed. aumentada.
- Santos Sánchez, Diego (2013): “Dramaturgas y censura en el primer Franquismo: Pilar Millán Astray y Julia Maura”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 37, 2, pp. 319–338.
- Saz Campos, Ismael (2003): *España contra España: Los nacionalismos franquistas*. Madrid: Marcial Pons.
- Soler Gallo, Miguel (2016): “El ideal de la mujer de la Sección Femenina de Falange a través de las ilustraciones de la novela rosa de los años cuarenta”, en Teresa Fernández Ulloa y Joanne Schmidt Morazzani (eds.): *Images of Women in Hispanic Culture*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 48–73.
- Soler Gallo, Miguel (2017): “El juego amoroso en la novela rosa española femenina de los años cuarenta”, en Margarida Santos Santos Alpalhão, Carlos Clamote Carreto, Isabel de Barros Días (eds.): *O Jogo do Mondo*. Lisboa: IELT-NOVA FCSH, pp. 433–453.