

# TEBEOOS

## HISTORIETAS PARA CHICAS

Manuel Barrero    Eva Sanjuán  
José María Conget    Paula Sepúlveda  
María E. Gutiérrez    Isabelle Touton  
José J. Rodríguez    Marika Vila  
Prólogo de Ana Merino



**ACT**  
ediciones

PCO. 71073

741.5  
teb



# TEBEOS. HISTORIETAS PARA CHICAS

## MEMORIA DE LA HISTORIETA 3

Este libro es un bien público, nadie tiene derecho a subrayarlo o anotarlo. Quién lo deteriore, estará obligado a reemplazarlo por uno nuevo

ASOCIACIÓN CULTURAL TEBEOSFERA

## SUMARIO

PRÓLOGO.....	9
Ana Merino	
TEBEOS PARA MUCHACHAS DURANTE EL FRANQUISMO. LOS CUADERNOS DE HADAS Y ROMANCE. EL CASO DE TORAY.....	15
Manuel Barrero	
FLORITA, PARADIGMA DEL TEBEO FEMENINO.....	107
José María Conget	
CLARO DE LUNA: SER MUJER EN LA ESPAÑA DEL DESARROLLISMO..	165
José Joaquín Rodríguez y Paula Sepúlveda	
ROMANTICISMO Y AVENTURA EN BLANCA (1961-1962): LO FEMENINO COMO DIFERENCIA ESTETIZADA .....	221
María Eugenia Gutiérrez	
COLECCIÓN HEROÍNAS: UN INTENTO DE HACER PROTAGONISTAS DE LA AVENTURA A LAS MUJERES .....	255
Isabelle Touton	
GINA Y JANA. CHICAS DE HOY EN DÍA .....	275
Eva Sanjuán	
REFLEXIÓN SOBRE LA DESAPARICIÓN DEL CÓMIC FEMENINO .....	315
Marika Vila	
CATÁLOGO DE TEBEOS PARA CHICAS EN EL SIGLO XX.....	329
Manuel Barrero y equipo de Tebeosfera	
LOS AUTORES.....	371



**ROMANTICISMO Y AVENTURA EN *BLANCA*  
(1961-1962): LO FEMENINO COMO  
DIFERENCIA ESTETIZADA**

M<sup>a</sup> EUGENIA GUTIÉRREZ JIMÉNEZ

La revista juvenil femenina *BLANCA* (1961-1962) fue lanzada al mercado por la editorial Bruguera en paralelo al éxito de la revista *Sissi* (1958-1963), en la que predominaban las historias de cuentos de princesas con finales felices. En *BLANCA*, aunque el desenlace de las historias es similar a las que se narran en *Sissi*, las lectoras potenciales son jóvenes urbanas y de clase media que demandan historias más cercanas a sus intereses, como el cine y la música. Este es el principal reto de las revistas juveniles femeninas a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta: la adaptación a los gustos, anhelos y percepciones de unas chicas jóvenes que se asoman a un mundo condicionado por la importación de modelos extranjeros que poco o nada tiene que ver con la realidad que vivieron sus madres durante la Guerra Civil y la posguerra española. Ese nuevo mundo se concreta en ser o parecer ser *modernas* sin romper con el *modelo de feminidad franquista*, pues de ellas se seguía esperando que fuesen principalmente madres de hijos defensores de la patria y católicos.



Portada del número 0 de *BLANCA* que se regaló con el número 155 de la revista *Sissi* (13 de febrero de 1961)

El periodo que abarca la publicación de *BLANCA*, de 1961 a 1962, coincide con un tiempo de transición no exento de tensiones: el lanzamiento del plan de estabilización económica en 1957<sup>1</sup> tenía como objetivo pasar del proyecto autárquico a una economía de libre mercado. Pero hasta 1959 la alta inflación conllevó, entre otras consecuencias, la congelación de los salarios y la devaluación de la peseta; no obstante, se permitió la entrada de capital extranjero para las inversiones, antes controladas en su totalidad por el Estado franquista. El crecimiento económico no se inició hasta el año 1962. En este tiempo se sucedieron protestas estudiantiles (1956), se aprobó la reforma del Código Civil (1958), modificándose los artículos que sometían a las

mujeres a sus maridos mediante la obligación de dejar sus trabajos una vez casadas y a la consideración como menores de edad —que imposibilitaba la realización como personas autónomas de cualquier trámite administrativo y/o legal—, y la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer (1961), que reconocía la igualdad jurídica entre mujeres y hombres; así como el Concilio Vaticano II (1962-1965), que propuso una renovación moral y adaptación de la fe a los nuevos tiempos, finalizando el periodo con las huelgas industriales.

En paralelo al contexto de cambios económicos, políticos y sociales se inicia la expansión exterior de Bruguera (1958-1969). La agencia de la editorial, Creaciones Editoriales, respaldada por Luis Llorente en Reino

<sup>1</sup> En este año, la Falange Española pierde capacidad de influencia en el Gobierno en favor de la familia de "tecnócratas" del Opus Dei.

Unido, promocionó a los dibujantes españoles mediante intercambios con editoriales británicas. De esta mediación nació la colaboración entre la ilustradora Purita Campos y el guionista británico Phillip Douglas, ambos artífices de la serie *Patty's World*, traducida en español como *Esther y su mundo*, publicada en las páginas de la revista *Lily* (1970-1985) a partir de 1974. Asimismo, empiezan a funcionar otras empresas "amigas" de la editorial, como Belgraf (dedicada a las artes gráficas), la distribuidora de libros y revistas Libresa (1959) o la agencia de publicidad Nueva Línea (1962), además de iniciarse su expansión por Latinoamérica, abriendo una delegación en Argentina (Guiral, 2010: 104-108)<sup>2</sup>.

Estos indicios de apertura están en el origen de la diversificación del mercado del tebeo. Además de los álbumes de cromos y las novelas sobre personajes históricos como *Ben-Hur* (1959), Bruguera produce las actualizaciones de viejas historietas como la colección de *PULGARCITO* (1921, *El Gato Negro*; reaparece como revista en 1946 con Bruguera), llegando su tirada a los 80.000 ejemplares en 1963 (Guiral, 2010: 117). Desde 1947, la editorial barcelonesa se incorpora también al mercado del cuadernillo de aventuras juveniles con éxito, alcanzando la cima con colecciones como *EL CAPITÁN TRUENO* (1956) o *EL JABATO* (1958). En 1962 salieron al mercado los Minilibros de Bruguera, con *SERIE OESTE* o *COLECCIÓN HÉROES*, compuesta por novelas protagonizadas por personajes del cine y la televisión (Guiral, 2010: 104). A todo ello se suma el inicio de una competencia fuerte con la comercialización de los *comic books*, «traducidos de empresas norteamericanas como DC Comics», por la mexicana Editorial Novaro (Guiral, 2010: 113; Martín, 2000: 126).

La diversificación del mercado en los años cincuenta se traduce en un cambio en la concepción del tebeo, que pasa de ser un instrumento pedagógico y/o un complemento a la formación formal de la juventud a ser un producto comercial de entretenimiento y ocio banal. Este cambio se concretó en el lanzamiento de *Sissi* (1958) por Bruguera. Antes de *Sissi*,

<sup>2</sup> En 1963, Bruguera tenía «478 trabajadores en nómina» (Guiral, 2010: 104).



Tres exitosas revistas de Bruguera en los comienzos de los años sesenta del siglo XX.

la revista *FLORITA* (1949-1961)<sup>3</sup>, en sus inicios editada por Clíper, ensayó la búsqueda de la adecuación de los contenidos a las necesidades reales de las chicas jóvenes<sup>4</sup>. Pero hasta la publicación de *Sissi* no se produjo el tránsito hacia otro modelo de tebeo. Según el estudio de Rodríguez Moreno, con *Sissi* comienza «un nuevo estilo de revista juvenil» para jóvenes:

... las secciones [antes] dedicadas a la religión y las biografías de corte pedagógico [...] dan paso a biografías de famosos [...] sobre todo extranjeros [como James Dean o Brigitte Bardot]; secciones dedicadas al cine

<sup>3</sup> *FLORITA* fue publicada en 1949 por Ediciones Clíper, empresa vinculada al editor Germán Plaza, y desde 1959 hasta 1961 sería editada por Hispano Americana de Ediciones. Antonio Martín destaca que *FLORITA* alcanzó tiradas de 100.000 ejemplares (2000: 144).

<sup>4</sup> Josune Muñoz, fundadora del proyecto feminista Skolastika, en su ponencia "Breve historia del cómic femenino español: Autoras, obras y prejuicios", presentada en el coloquio Mujer y Literatura en la Universidad de San Petersburgo en 2011, destacaba que en estos años se toman muchos personajes femeninos importados de Estados Unidos a través de King Features Syndicate, los cuales ayudaron a normalizar la imagen de una mujer «menos doméstica», incluso «contraria al ideal franquista». Uno de los ejemplos representativos fue Mopsy, de la norteamericana Gladys Parker.

y a la moda; consejos amorosos donde ya se habla abiertamente de relaciones de pareja [antes los personajes se presentaban como asexuales] y otras secciones que dan más importancia al entretenimiento que a la formación espiritual y patriótica (2016: 248).

La publicación de la revista *BLANCA*, apenas considerada en la reconstrucción de la historia del cómic femenino en España, coincide en el tiempo con el éxito de *Sissi*, hecho que lleva a valorar la aparición de *BLANCA* como un *ensayo intermedio* en la consolidación de un modelo que acabaría representando *Lily* en 1970<sup>5</sup>, considerada esta última como la «evolución final de la revista juvenil femenina» durante la dictadura franquista (Rodríguez Moreno, 2016: 252). Por consiguiente, se hace necesario analizar el contenido editorial de *BLANCA* en un momento en que, como asevera Antonio Martín, el tebeo como producto popular, de consumo rápido y lectura fácil, se había convertido en «un elemento más de la cultura popular de masas» (2000: 126). Sin embargo, en los sesenta tendría que adaptarse a la competencia procedente de otros medios de comunicación de masas, como el cine o la televisión, además de lidiar con la aplicación de una censura más profesionalizada, debido al temor que despertaba «la posibilidad de que la puesta en marcha de una apertura política, tal como las circunstancias parecían aconsejar, llevara a la desnaturalización y, finalmente, a la desintegración del Estado franquista» (Fuentes y Fernández Sebastián, 2010: 294).

Por ello, este estudio aproximativo sobre la significación cultural de la revista *BLANCA* contempla dos objetivos: primero, valorar las representaciones de las jóvenes a través de los modos de comportamiento de los personajes protagonistas de cada número. Y segundo, identificar cómo la pertenencia a la comunidad de lectoras de *BLANCA* puede fomentar actitudes que reproducen o contravienen la estrategia centrada en la *diferencia estetizada*, esto es, aparentar ser *modernas*, dada la necesidad del *régimen dic-*

<sup>5</sup> Según los datos ofrecidos por Purita Campos en una entrevista concedida a la revista *JOT DOWN* en 2017, «se vendían trescientos mil ejemplares de la revista *Lily*». Rodríguez Eguren ofrece una cifra mayor: «Bruguera llegó a lanzar 400.000 ejemplares semanales» de las aventuras de *ESTHER Y SU MUNDO*, «llegando a vender más que Mortadelo y Filemón» (2015: 189).

tatorial de que las jóvenes se asemejen a las occidentales, pero intentando que nada cambie en el interior de las mujeres, las matrices reproductoras del orden social<sup>6</sup>.

### UNA REVISTA PARA JÓVENES DE CLASE MEDIA, URBANAS Y EDUCADAS

*BLANCA*, una revista juvenil femenina de periodicidad semanal, se compone de un número cero, entregado como obsequio junto con el número 155 de *Sissi* el 13 de noviembre de 1961; de 91 números ordinarios, publicados entre el 20 de febrero de 1961 (número 1) y el 12 de noviembre de 1962 (número 91), y dos números extraordinarios: uno aparece en julio de 1961, un "extra de verano", y otro en diciembre, un "almanaque para 1962". Los dos números extras no forman parte de la muestra analizada.

En cuanto a sus características formales, cada número consta de 20 páginas, con unas dimensiones de 26x18 cm, y el precio por ejemplar es 2,50 ptas. A partir del número 80 (27-VIII-1962), pasa a costar 3 ptas. La portada, siempre en color, presenta las historias de vida de jóvenes, de clase media y urbanas, representadas con aires de estrella hollywoodiense y con un carácter soñador, la mayoría de las veces identificado con la ingenuidad, que se ve reconducido por los cambios que la llegada del amor produce en ellas. Su director es Jaime Castell Abellá, quien también dirigiese en sus inicios la exitosa revista *PULGARCITO*. Entre las ilustradoras de las portadas e historietas interiores se hallan nombres de mujeres que han recibido escasa atención hasta ahora: Purita Campos, Carmen Barbará o M<sup>a</sup> Ángeles Batlle. Entre las guionistas aparecen Alicia Romero y Elsa Martín.

En relación a la estructura de su contenido, se pueden distinguir seis bloques: la primera sección es la historieta de una chica joven, siempre

<sup>6</sup> Un ejemplo evidente se observa en los murales callejeros que transmitieron el mensaje propagandístico oficial en el marco del plebiscito de 1966: «Madre española: tus hijos no pueden votar. Tú sí. Vota por la paz», promoviendo la identificación de la paz social con la continuidad de la dictadura. Eduardo Galeano recoge estos mensajes en su *Nosotros decimos no. Crónicas, 1963-1988* (1989).



La primera historieta de la revista comenzaba a desarrollarse desde la portada, como en esta del número 1 dibujada por Trini Tinturá.

presentada en portada, que se desarrolla en las nueve primeras páginas de cada número. El lenguaje de las viñetas es dinámico, cinematográfico, y el modo en que hablan sus protagonistas es coloquial, además de influenciado por expresiones propias del mundo de la música<sup>7</sup>. La segunda sección es un reportaje ilustrado con fotografías en blanco y negro en una doble página donde se narran las biografías de estrellas cinematográficas o grupos musicales, entre quienes destacan Cliff Richard, Ramón Calduch, Raúl del Castillo, el Dúo Dinámico, Elvis Presley o las hermanas Serrano.

El tercer bloque es clave para crear y fomentar una relación de fidelización entre la comunidad de lectoras y la editorial. El espacio desde donde se elabora el *nosotras* se titula *Nuestro rincón*. Destinado al encuentro entre lectoras de *BLANCA*, y superando el concepto de consultorio senti-

<sup>7</sup> La joven protagonista de la historieta del número cero, Clara, percibe que Gustavo, su enamorado, no le presta demasiada atención y piensa para sí: «Tampoco hoy habrá cambio de disco».





Sección biográfica del número 18 ocupando el pliego central (19 de junio de 1961).

mental, se les invita a manifestar sugerencias, «mantener correspondencia en otro idioma con chicas que, como tú, lo estén estudiando» e incluso «promover intercambios entre las lectoras que les guste la música moderna y la poesía romántica, para hallar la letra de la canción de Paul Anka o los versos de Rubén Darío o Bécquer». Las lectoras que escriben a la editorial obtienen sus respuestas en esta misma sección, y la reproducción de sus misivas va acompañada de sus retratos fotográficos. De este modo, la visibilidad de su *yo* se convierte en un medio de reconocimiento.

Esta sección se completa con la de *Escribe a tus favoritos*, en la que la editorial facilita las direcciones postales de los actores y las actrices del momento, como Dorothy Malone (Hollywood), John Forsythe (EE UU), Silvana Pampanini (Italia) o Ingrid Bergman (EE UU). Junto a este espacio se encuentran las microbiografías: textos breves con notas biográficas de las personas famosas y de sus trayectorias artísticas, como la de Jimmy Fontana

o Kathryn Grayson. En ocasiones este espacio se reduce a la fotonoticia.

La cuarta sección comprende la publicación de la historia de *May Dunning*, una de las primeras series de éxito realizadas por la dibujante de tebeos Purita Campos. Las entregas ocupan tres páginas y suponen la trasposición de un contexto extranjero al relato protagonizado por la joven May, quien transmite en sus acciones los valores de tolerancia y bondad ante realidades como la segregación racial y la pobreza estructural. Un ejemplo de ello se observa en el acto de salvar la vida al pequeño Bill, un “niño de color”. En una viñeta explicativa de la quinta entrega, las lectoras leen el contexto sociocultural en que se ubica: «Poco antes de la Guerra de Secesión de los Estados Unidos y en algunos estados del sur del país, grupos de exaltados tomaban represalias contra los blancos que no consideraban a los negros como esclavos» (nº 5, p. 16). En general, la familia Dunning era transmisora de aires de modernidad en el contexto español.

La empatía de las lectoras con May facilita la comprensión de ese *otro mundo desconocido* y otorga verosimilitud a sus acciones vistas desde el virtuosismo de una chica *de bien*. Con respecto al equipo creativo, desde el número cero hasta la entrega ocho los guiones fueron elaborados por Alberto Cuevas. A partir del nueve, Alicia Romero se encargaría de escribirlos. Del mismo modo, Purita Campos realizó los dibujos de la serie hasta el



La historia de May Dunning comenzó siendo dibujada por Purita Campos, con los guiones de Alicia Romero (nº 24, 31 de julio de 1961).

número 30. A partir del 31 se encargó A. Cardé, con un estilo similar al de su predecesora.

El quinto bloque temático está comprendido por espacios para el entretenimiento y el humor gráfico. La sección *Dime cómo escribes y te diré quién eres* se centra en la elaboración de retratos grafológicos que descubren los aspectos más desconocidos del carácter de las lectoras. Los estudios son realizados por Alejo Durand, del Instituto de Investigaciones Grafológicas de París. El espacio suele completarse con la tira cómica *La perrita Linda*. A partir de enero de 1962, lo cómico se sustituye por los anuncios de otros productos de Bruguera destinados al público femenino, tales como la serie *El dilema de Jill*, de Hana Sarver, que se ofreció en el número 60 de la colección *DALIA*, o bien la colección de cromos «a todo color» y «de actualidad» sobre la película *POLLYANNA* (1960), basada en la novela de Eleanor H. Porter, cuyo editor en España fue desde 1958 el sello Bruguera, así como las aventuras de la azafata de vuelo Sylvia de la colección *MARABÚ*. En 1962, la autopromoción de la editorial está presente en la sección de las microbiografías.

**EL MUNDO es de los JÓVENES**

Renato Baccaro terminó en París la realización de su película "Marrí in alto" (Marrí en alto) que al mismo tiempo rodó con Edda Castellana. Después, durante una estancia en París, volvió a Francia a dirigir otro cortometraje que protagonizó junto a Anita Ekberg.

Einar Donatien, famoso por su trabajo en los programas de televisión "Fotografías de Einar" (¿Qué sabe lo que me pasa cuando?) y "¿Dónde va cuando eres tan sólo una niña, para trabajar en la película de la M. G. M., titulada "Girl's town".

Una nueva y desconocida joven francesa ha llegado a la Marca del Cine: Nicole Maurer, que se trasladó recientemente a los estudios de la Metro Goldwyn Mayer y ha sido asignada para trabajar junto al famoso Robert Taylor.

Robert Wagner, que ha estado ausente de los Estados Unidos durante un año y medio, aproximadamente, ha rodado recientemente "Sol o Crooked Ship". Robert se aparece en sus actuaciones y trabaja con mucha más ardor que antes, tratando de recuperar el tiempo perdido. Su próxima película será "The Longest Day".

Paolo Carlini ha sido contratado por una productora americana para protagonizar una película que se rodará en Nueva York, y que narra la historia de un italiano en América.

**B. B. VUELVE A SER MORENA**  
Como en sus anteriores, Brigitte Bardot aparece ahora con el cabello de color castaño en la película que interpreta al lado de Marcello Mastroianni. La foto recoge uno de los momentos de dicha cinta, cuyo título es "Viva viva" (Viva privado).

(Foto Dalmato)

**La chica de la semana** por SILSA MARTIN

En el momento he aparecido una nueva estrella. Una estrella que en los medios cinematográficos y todo el mundo conoce como C. C. Su nombre completo es Claudia Cardinale y no podemos decir si es francesa, italiana o italiana. Lo que sí podemos asegurar es que es una muchacha sensuosa, con respecto de estudios, que se aprende a hablar al italiano, bastante bien muy poco. Era, sin duda, fue una gran dificultad para hablar en el cine. Para explicarnos el por qué de la letra aquí refiero que sea: "El que se habla italiano, él es la estrella". Claudia Cardinale estudió, y aprendió. Hoy Claudia el bello idioma como si todo su vida hubiese vivido en Roma, y a los estudios de cine, ha interpretado ya varias películas. En España la hemos visto en "La media naranja" y "Soy una mujer". Además de sus estudios cinematográficos, Claudia Cardinale juega al golf, al tenis, cultiva flores y cría gallos. La han ofrecido contratos para películas que ella ha rechazado rotundamente. "Los voladores de la noche" me han gustado. Prefiere jugar a fútbol, a que al día C. C. o jugar por los resultados, es insuperable.

**Polito "TIPO DURO"**

—¿Ese día o otro momento con mucho desconocido? Porque mi hermano siempre dice que está a punto de caer!

Sección de variedades del número 30 (11 de septiembre de 1961).

ejemplos de lo excepcional / normal, ya que representan los anhelos y sueños del común de las jóvenes que se miran en los espejos de la fama, el lujo y la belleza, evocando en el plano de la imaginación esa otra vida que desearían tener y a la que podrían acceder o bien siendo artistas, o bien "pescando" a un marido famoso. La página se completa con la sección realizada por Elsa Martín: *El chico de la semana*, en la que se exaltan las virtudes y acciones del chico ideal, o bien *La chica de la semana*, destacando en este caso las actitudes normales de jóvenes famosas, es decir, excepcionales. Predomina en número el espacio dedicado a los chicos. La viñeta humorística de F. Ibáñez *Polito, tipo duro* cierra la página, dando paso en la siguiente a la popular tira cómica de Segura *Piluca, niña moderna*.

Por último, cada número se cierra con una contraportada en color dedicada a una mujer *extraordinaria*. El espacio se asemeja a los actuales géneros de la semblanza o del perfil. Entre las mujeres destacadas hallamos los nombres de Debbie Reynolds, Marisol, Ava Gardner («la actriz más guapa de Hollywood»), María del Pilar Lebrero («simpática aviadora española»), Natalie (la «niña prodigio»), Claudia Cardinale o Mónica Vitti (la actriz «del momento» en el cine italiano). El virtuosismo de las chicas *de bien* se convertiría en estos años en el modo eufemístico de encubrir el mensaje moralizante.

**Elsa Martinelli**  
*en el cenit de la fama*

La estrella italiana le ha ayudado eficazmente en su camino hacia la fama.

La pequeña Cristina se está acostumbrando a ser fotografiada por los periodistas y se refugia, como en los brazos de su hermana mayor.

El propio Kirk Douglas, un descubridor, pudo imaginar que aquella presencia a quien dio un corto papel junto a él en "Facto de honor", iba a convertirse tan rápidamente en una de las estrellas más populares y buscadas de la cinematografía actual. Pero Elsa trajo lo sensacionalmente desde el primer momento en sus películas: interpretó, entre las que destacan "Dama de honor", "Manzanilla", "Una, dos, tres", "Y más de amor", "Cosa la Kml" y "Un amor en Roma". Su boda en 1957 con el conde Franzo Martelli, con el que tiene una hija de tres años, Cristina, no interrumpió su carrera artística, aunque accidentada. Actualmente reside junto a John Wayne en un film que llevará por título "Honor", y que en Italia alguna costurera a su nuevo caballo en su ya larga carrera de triunfos.

MARIA NURIA TORAN

Con Annelle Sibyberg en el film... Y morir se quiere.

Contraportada del número 38 (6 de noviembre de 1961).

## EL MODELO DE FEMINIDAD: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIZACIÓN

Desde 1939, cuando se consolida la dictadura franquista, el rol de la mujer fue objeto de la intervención estatal a través de la Iglesia católica y la Sección Femenina de la Falange Española Tradicionalista, concebida esta última durante los años cuarenta como un «vehículo que el régimen de Franco utilizaba para llevar a cabo sus políticas relativas a las mujeres» (Ofer, 2006: 220). De hecho, el Estado franquista se configuró a partir de una política de género centrada «en la construcción de asimetrías entre hombres y mujeres mediante estatutos simbólicos» (Di Febo, 2003: 19). Esto es, a través de la división de roles por razón del sexo.

En los estudios sobre la represión franquista hacia las mujeres se hace evidente que el «discurso contrarrevolucionario de la feminidad franquista se fundamentó en la falacia de creer que hubo vencedoras y vencidas» (Peinado Rodríguez, 2018: 351). Sin embargo, como argumentase Pura Sánchez en *Individuas de dudosa moral* (2009), la represión física y simbólica, que tenía como objeto (re)situar a las mujeres «en su lugar natural»: el hogar, para que ocupasen los roles «propios de su sexo» (madres y esposas), también alcanzó a las mujeres de los vencedores, homogeneizando a unas y a otras bajo la condición de subalternas.

En un segundo orden, el régimen dictatorial también se dotaría de una política ofensiva centrada en el uso de la cultura popular como medio para la reproducción y/o construcción del modelo de feminidad. La Ley de Prensa de 1938 consideró el periódico como un «órgano decisivo [...] en la creación de la conciencia colectiva». Por ello, no solo se extendió la censura previa a todas las publicaciones<sup>8</sup>, también se promovió la creación de revistas infantiles en la década de los cuarenta, como *CHICOS* (1938-1950) y *MIS CHICAS* (1941-1950), de iniciativa estatal y dirigidas por Consuelo Gil Roësset, editora y colaboradora de la prensa del bando sublevado en la

<sup>8</sup> Hasta el Real Decreto-ley 24/1977 no se pone fin a la censura reglada. La conocida como "Ley Fraga", aprobada el 15 de junio de 1966, suprimió la censura previa en su artículo 2, «salvo en los estados de excepción y de guerra», y estableciendo «severos límites al ejercicio de la libertad de imprenta», como el respeto a la verdad y la moral, los principios del Movimiento Nacional o las instituciones y las personas públicas en su acción política y administrativa (Fuentes y Fernández Sebastián, 2010: 297). De hecho, se practicaría la censura *a posteriori*.

Guerra Civil. La diferenciación por sexos marcaba desde edades tempranas la construcción simbólica del yo dependiendo del género, mostrándose en estos productos "inofensivos" los comportamientos, las actitudes y los intereses con los que los niños y las niñas, por separado, debían socializarse. Asimismo, según defendía fray Justo Pérez de Urbel, director de la revista juvenil falangista *Flechas y Pelayos* (1938-1949), estos semanarios se concibieron como un "complemento" a la educación que se recibía en las escuelas.

A mediados de los años cincuenta, en el contexto de apertura, «resurge una inesperada preocupación moral y psicológica por la prensa infantil [...] que dará lugar a una acción estatal de control cada vez más sistemática» (Martín, 2000: 127). En junio de 1955 se aprueba una normativa específica para las publicaciones infantiles y juveniles que debe guiar a la Junta Asesora de la Prensa Infantil, creada en enero de 1952, en el ejercicio de la vigilancia sobre las revistas y, en concreto, los tebeos, convertidos por entonces en máximos representantes de la cultura popular de masas. En el prefacio se hace constar que:

la trascendencia individual y social de las impresiones, hábitos y conceptos que [...] inculcan en las conciencias de los niños y adolescentes las publicaciones dedicadas a ellos, reclaman una ordenación legal que garantice la recta orientación religiosa, moral, política y cultural de las mismas (citado en Guiral, 2010: 113).

Sin embargo, no es hasta septiembre de 1963, tras la llegada de Manuel Fraga al Ministerio de Información y Turismo, cuando se estructura de forma inflexible la censura sobre tales productos, decretando el Reglamento de la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles del Consejo Nacional de Prensa. El laicismo, las escenas terroríficas, la exaltación de "reacciones antisociales" o el humor excesivamente "cerebral" se seguían penalizando en la medida en que perturbasen el *candor* propio de los niños y las niñas. Cabe plantear si el reglamento de 1963 no fue una reacción ante los cambios que desde finales de los cincuenta se estaban produciendo en el interior del Estado franquista y, en parte, auspiciados por los referentes importados del exterior.



Dibujo de Satur Falguera en una de las convencionales historietas románticas de la revista (número 40, 20 de noviembre de 1961).

Este es el contexto en el que se sitúa la revista *BLANCA*, aparecida en 1961. En ese mismo año, como se mencionaba más arriba, se aprobó la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer, que sería enmendada en 1966, por iniciativa de la Sección Femenina de la Falange Española, que desde la segunda mitad de los años cincuenta había reorientado su actividad como grupo *defensor* de las mujeres. Así, en la revista *Teresa*, órgano oficial de la organización de las mujeres falangistas desde 1954 hasta 1977, se creó la sección titulada *Las mujeres quieren trabajar* en 1954, mucho antes de que las transformaciones en el área económica empezaran a demandar la inclusión y aceptación de las mujeres como potenciales trabajadoras y consumidoras. La modificación de los artículos del Código Civil en 1958 sería fruto de las presiones de la Sección Femenina.

Estas acciones convierten a las mujeres de la Sección Femenina en activistas, un papel que muchos investigadores han reducido a una *contradicción* permitida por su estatus de organización privilegiada por el régimen

franquista. Por el contrario, Inbal Ofer ofrece una explicación más compleja. Consideradas como artífices de una *identidad femenina moderna*, la investigadora apunta que las mujeres falangistas de la Sección Femenina redefinieron los límites de lo femenino y lo masculino para así hacer que sus acciones sociales encajasen en la cosmovisión del Estado franquista sin ser consideradas peligrosas. Sin cuestionar la diferenciación por sexos, dotaron al humanitarismo de un valor universal, de tal modo que se permitiese «a lo femenino encarnar cierta fuerza real»: ellas eran «inteligentes, activas y valientes gracias a su humanidad». De modo que el carácter humanitario se manifiesta en actitudes «libres de connotaciones de género», legitimando «su activismo público sin ir en detrimento de su feminidad» (Ofer, 2006: 237).

La segunda operación resemantizadora fue hacer uso de las diferencias de clases sociales. Ofer, asumiendo la tesis de la historiadora francesa Marie Aline Barrachina en su artículo ya clásico “Ideal de la mujer falangista. Ideal falangista de la mujer” (1991), afirma que las mujeres de la Sección Femenina toman consciencia de su pertenencia a la jerarquía del Estado y usan su estatus de privilegiadas para generar un discurso de la feminidad que pretende acortar las distancias entre el modo de vida de ellas y el ideal falangista de la mujer que representa la mayoría de las mujeres destinadas a criar y cuidar de la «nueva generación de hombres» franquistas, cuando realmente siguen reproduciendo una visión orgánica de la sociedad (Ofer, 2017: 126). Para justificar que ellas hayan accedido a unos estudios universitarios o aspirado a una trayectoria profesional y al activismo, se amparan en el concepto de “maternidad espiritual”, esto es, el desempeño del cuidado y acogimiento de otras mujeres, otros jóvenes e hijos no biológicos que les iguala al resto de mujeres, sin que su concepción suponga avances en la igualdad. Se refuerza de esta forma la naturalización de que: « las mujeres como grupo tenían una tendencia inherente a preocuparse por el bienestar de otros abría el camino a la participación de las mujeres en todos los ámbitos de la vida —en el lugar de trabajo y la comunidad y como hijas activas y productivas de la patria—» (2017: 144).

Este fue el modo de justificar el desempeño de un trabajo o del activismo en función de la pertenencia a una clase y/o jerarquía, incluso

la neutralización de la existencia de *otra* dentro del *nosotras*, así como su uso ideológico para imposibilitar el cambio político. Por todo lo anterior, la investigadora Ofer concluye que el modelo de feminidad de las mujeres falangistas se origina en la tensión entre «una vocación femenina “tradicional” y la encarnación de la modernidad» que, por otro lado, solo practican unas pocas privilegiadas, como las militantes de la Sección Femenina de la Falange (2017: 126).

Por consiguiente, y sabiendo que *BLANCA* iba dirigida a chicas jóvenes, de clase media, con estudios universitarios e idiomas, cabe valorar la estrategia seguida por Bruguera en un doble sentido: en primer lugar, ¿pudo haber asumido una fórmula intermedia entre la feminidad tradicional y la modernidad en la medida en que esa estrategia le permitía mantenerse en el mercado del tebeo femenino con *SISSI* y *BLANCA*, así como competir con *FLORITA*? En segundo lugar, ¿la adaptación de la feminidad falangista a la matriz popular del tebeo hizo que Bruguera contribuyese a hacer extensible a las nuevas generaciones de jóvenes de clase media y urbanas un modo de ser distintas, basado en aparentar ser modernas en comparación con sus madres, en la medida en que tal fórmula se creyó *inofensiva*? Estas son dos de las preguntas que atraviesan el análisis del contenido de *BLANCA*.

### LA DIFERENCIA ESTETIZADA EN TIEMPOS DE APERTURA

La revista juvenil femenina *BLANCA*, como se comentara en la introducción, no ha sido considerada en el análisis del desarrollo de las revistas femeninas, siendo *BLANCA* la fórmula editorial anterior a la consolidación del modelo con la salida al mercado de *LILY* (1970). Centrada en una etapa de crecimiento intermedia: la juventud, en *BLANCA* no se trata el matrimonio, aunque se proyecta en el horizonte vital de las jóvenes protagonistas como un sobreentendido. Por el contrario, se escenifica el amor como paso *natural* hacia el matrimonio. La elección del nombre de la cabecera podría guardar relación, por tanto, con el sentido figurado de la inocencia o la virginidad, así como a su pérdida como rasgo propio de esta etapa de crecimiento o madurez.

Los diez primeros números de *BLANCA* son muy sintomáticos de las virtualidades del amor, sentimiento que, al tiempo que aturde y transforma, también redirige la conducta hacia el camino que socialmente se proyecta como el único válido para ellas: el matrimonio. En la historieta de arranque del número 3, titulada “Agente secreto X-Juanita”, la protagonista, que aparece leyendo en un cuarto propio, aunque con un niño Jesús presidiendo su cama, es juzgada por una voz narradora que, en este caso, representa la colectividad: «Todo el mundo decía que a Juanita se le iban a volver los sesos agua, como a Don Quijote, de tanto leer». El problema de Juanita era su obsesión por la lectura, que podría conllevar la locura, como sucediese con el ingenioso hidalgo. Es más, no le gustaban las novelas de amor, Juanita leía una novela detectivesca: *El caso del espía atómico*, tal como pueden atisbar las lectoras. Las aventuras, *naturalizadas* como propias del universo masculino<sup>9</sup>, se habían convertido en parte de los deseos más irrefrenables para Juanita, a quien le atraía tanto la profesión de agente secreto, que llegó a imaginar que ella era una espía, y su tendero, un gánster.



Viñeta de “Agente secreto X-Juanita”. Guion de Elsa Matin y dibujos de Juan Llorca (número 3, 6 de marzo de 1961).

Por tanto, la imaginación aparece reprobada por el entorno social, ya que la aleja de la realidad, de los intereses propios de su edad. Has-

<sup>9</sup> Las aventuras predominan en *LILY* a través de la historia de Caty, por ejemplo, «una chica que usa un disfraz mágico de gato para resolver crímenes [...] pero no porque esta sea su vocación, sino porque su padre es un torpe detective privado al que ella cuida tanto dentro como fuera del hogar» (Rodríguez Moreno, 2016: 252).



Comienzo de "Bel y la tempestad"  
(número 5, 20 de marzo de 1961)

ta el punto de que su pretendiente o novio, Ricardo, le amonesta: «Lo que debes hacer es aplicarte más a la confección de tu ajuar». Ella se rebela: «Si crees que voy a convertirme, como casi todas las mujeres, en una máquina de zurcir calcetines de mi marido, estás equivocado», anuncia Juanita, para proseguir: «debo cumplir con un destino más importante». «Y ¿el amor?», pregunta Ricardo. Ella responde: «¡El amor! ¡Paparruchas! ¡Hay otras cosas más interesantes en la vida!». Ricardo persiste en disuadirla y monta una trama con la ayuda de sus amigos para que Juanita se sienta en peligro. Finalmente, Ricardo la salva, y ella abandona el deseo de ser espía. La historia de vida acaba cuando Juanita admite que quiere ser solo "la novia de" Ricardo. El mensaje es claro: cualquier otro camino distinto al concebido socialmente como *propio* es tratado como un "capricho de juventud".

En otras historietas se reprocha la *mala educación* de determinadas jovencitas de clase media. El número 5, la titulada "Bel y la tempestad"<sup>10</sup>, nos presenta a una joven malcriada y desobediente, Bel, que es obligada por su tío Steve a estudiar durante las mañanas del verano por haber suspendido algunas materias en la universidad. ¿Cuántas lectoras de *BLANCA* accedían a la universidad en aquellos años? «En 1960 había en España [...] tres millones de personas que supiesen leer y escribir y una población que superaba ampliamente los quince millones», según De Gabriel (1997:

<sup>10</sup> En este caso, el guion es de Alicia Romero y los dibujos, de M<sup>a</sup> Ángeles Batlle.

201). De ese total de la población alfabetizada (a partir de los diez años o más), los hombres representaban 2.303.918 y las mujeres, 675.508, siendo el número de alfabetizados superior al de alfabetizadas, a pesar de que la población masculina seguía siendo inferior a la femenina en el censo de 1960 (De Gabriel, 1997: 212). Pilar Domínguez y M<sup>a</sup> Carmen García Nieto apuntaron que entre 1950 y 1970, «las mujeres pasaron de conformar el 35% del alumnado de bachillerato a ser el 45%» (1991: 647). En 1960 debía rondar el 30%<sup>11</sup>, siendo los estudios superiores un privilegio al alcance de unas pocas mujeres.

Bel debía ser una de ellas, aunque no sabía valorarlo, pues ella, por encima de todo, amaba su libertad: «¿Para qué necesito estudiar, si soy rica?». Pero su hermana gemela, Judy, pensaba de forma antagónica: «¿Es que crees que ser rica puede eximirnos de representar un papel digno en la vida?». Claramente, la hermana de Bel es consciente de su situación de privilegio y de la responsabilidad que ese estatus social conlleva. Bel, defendiendo su libertad, sufre un accidente, como el título de la historia anunciara, y es salvada por Perry, un chico «pobre e hijo de un humilde minero» a quien ella rechazaba antes de ser salvada por él.

De actitudes "caprichosas" también trata la historietita titulada "Falsa reportera", del número 1, que narra la aventura de Cintia Adams para conseguir un marido famoso, y la del número 9, "¡Guapas, abstenerse!", en la que Laura Lowett busca una dama de compañía "fea" que no le levante los pretendientes. La primera, Cintia Adams, no soporta que Agnes se vaya a casar con la estrella televisiva Fred Walker. Según Cintia, poseída por la envidia, su amiga Agnes es vulgar para gustar a un famoso: «no sabe vestirse ni alternar. Es una muchacha con el espíritu de nuestras abuelas. Solo es feliz haciendo tartas de manzana y bordando pañuelitos de encaje». Se burla de su amiga comparando su estética y sus *hobbies* con los de su abuela. Así, Cintia es dibujada como una jovencita caprichosa y engreída con muchas «tonterías en la cabeza», capaz de hacerse pasar por una periodista para «pescar» a una estrella como marido, sin percatarse de que su «mirlo

<sup>11</sup> Los datos que se recogen en la Gaceta de Derecho Social, núm. 33, de febrero de 1974, destacan que en el curso 1971-1972, «tan solo el 10,8% del alumnado de formación profesional de Madrid estaba constituido por mujeres».



GUIÓN: ALICIA ROMERO  
DIBUJOS: TRINIDAD TINTURE

Página final de la historieta "¡Guapas, abstenerse!" (número 9, 17 de abril de 1961).

blanco» es el pretendiente "de carne y hueso" que siempre estuvo a su lado y que tantas veces rechazó.

En el segundo caso, la conducta reprobable de Laura Lowett es referida por su madre, aquí enunciada como la voz de la sensatez: «...no es la belleza lo que despierta el interés de los muchachos [...] sino el trato dulce y sencillo». Laura se mira al espejo, obsesionada con ser la más bella, para así ser "la elegida" por los nuevos pretendientes. Sin embargo, Charlie, el nuevo pretendiente, se acaba enamorando de Leyla Barton, su nueva dama de compañía, aun aparentando ser una señora de cuarenta años. Leyla tenía realmente dieciocho años, pero había optado por disfrazarse de señora mayor para conseguir el trabajo. Tal como vaticinó la madre de Laura, Charlie valoraba ante todo la inteligencia y el sentido del humor. Luego, se sintió atraído por Leyla, con independencia de su aspecto. En ambos casos, el amor redirige la conducta o bien premia a la chica más virtuosa por su sensibilidad y esfuerzo.

Asimismo, el amor platónico está presente desde el número 0, que se iniciaba con "'Penalty' al corazón", una metáfora en este caso particular aplicable a la evocación de un romance inesperado<sup>12</sup>. La protagonista, Clara, se enamora de Gustavo, el hermano de su amiga Carmen, sin haberlo pretendido. De hecho, Clara sueña con la llegada a su vida de un príncipe que le salve de los pretendientes "aburridos", de quienes siempre había huido. En este punto, admite estar aturdida, y confiesa que ni siquiera ella entiende lo que le sucede. Intenta acercarse a Gustavo y confesarle su amor, pero este no habla de otra cosa que no sea de fútbol. Clara parece resignarse, y Gustavo interpreta su silencio como "comprensión" o interés por "su mundo". En paralelo, Carmen, amiga de Clara y hermana de Gustavo, se queja a su padre porque Gustavo no parece percibir la intención de Clara, a lo que el padre contesta: «Ella se hará escuchar...». Y eso fue lo que sucedió: Clara supo meter un gol en el corazón de Gustavo, y el amor triunfó entre ambos.

En esta primera historia se demarcan las pautas de comportamiento, dictadas por la dicotomía de género, que se repetirán en todas las vidas

<sup>12</sup> La primera historieta del número 34, "Sueño de amor", evoca el mito del amor romántico, así como la del número 51, que lleva por título "Una chica romántica".

narradas de las jovencitas: en su apariencia, todas se asemejan a las grandes estrellas de cine, incluso sus hogares de clase media mezclan un halo de modernidad con los símbolos de la hegemonía católica. No obstante, sus horizontes vitales se proyectan semejantes al de sus madres, pues son ellas quienes esperan ser salvadas por sus novios o pretendientes, son ellas quienes han de saber de qué forma y cuándo hacerse escuchar y comprender por ellos, mostrándose así el predominio de relaciones emocionales asimétricas. La repetición de dichas pautas lleva a pensar que el yo femenino aparece referido como *otredad*, puesto que la construcción de sí mismas por parte de las chicas se configura en torno a los deseos de un hipotético varón. Esta fue una de las conclusiones inferidas por Muñoz Ruiz en su análisis de las revistas para mujeres en el franquismo. De modo que la autora argumenta que considerar a las mujeres como protagonistas de la prensa en este periodo puede inducir al error, ya que «el verdadero protagonista en la prensa femenina es el varón, aunque no aparezca de forma explícita, puesto que todos los consejos y la mayoría de los artículos son para que las mujeres acomoden su comportamiento» al del varón soñado (2003: 102).

En segundo lugar, además de censurarse la carencia de belleza externa (el título en portada del número 37 no deja lugar a la duda: “Feúcha”) o la *debilidad* de espíritu (el número 13 arranca con “Una débil muchachita”), así como la ingenuidad, con títulos tan explícitos como “La ingenua” (en el número 42) o “Demasiado ingenua” (número 55), el estado de ánimo de las chicas protagonistas es intuido por las lectoras a través del uso del monólogo interior, pues los dibujos de las viñetas se muestran mudos e insuficientes en la traducción del sufrimiento que conlleva sentirse incomprendidas o diferentes. En algunos casos, la voz narradora expresa el padecimiento de un “extraño mal”, identificado con la melancolía, como sentía Magdalena, de dieciséis años (número 4). Su padre tenía su propio diagnóstico: puesto que es solo una chiquilla, ella «no sabe lo que quiere». Es más, se subrayan pensamientos que tienden a cosificar al sujeto referido: ante la interpelación paterna, Magdalena «obedeció como una muñeca sin voluntad». Este universo emocional recuerda al “malestar que no tenía nombre” y que afectaba principalmente a las mujeres de clase media estadounidense en los años cincuenta principalmente, quienes tenían dere-



Significativos títulos de historietas en los números 13, 37 y 42 de la revista.

chos políticos y podían acceder a la universidad. Betty Friedan interpretó este malestar como *la mística de la feminidad*—libro de título homónimo publicado en 1963 en EEUU—, sustentado en la imagen de “lo esencialmente femenino” que las revistas para mujeres de la época vendían como una “horma moral” cómoda para todas. En efecto, una estrategia similar se percibe mediante la “diferencia estetizada” que permite a las jóvenes de clase media, en primer lugar, diferenciarse tanto de sus madres y abuelas como de otras coetáneas de diferentes clases sociales, y en segundo lugar, esa diferenciación se proyecta públicamente mediante el disfrute de los beneficios de la apertura económica y jurídica, que incluso les permite ser activistas de sí mismas en la medida en que sus actos no supongan un cuestionamiento ni de la estructura social dada ni del reparto de roles que la sustenta.

Por último, son escasas las historietas que muestran a las jóvenes desempeñando trabajos extradomésticos, aun cuando la aprobación de la ley de 1961 lo permitiese. Hay datos que muestran la resistencia: «Considerando el total de la población activa en 1960, las mujeres representan el 18,2%». En 1965 comprenden «el 24,5%» (Muñoz Ruiz, 2003: 108). El número 13, anteriormente mencionado<sup>13</sup>, comienza con una historia protagonizada por

<sup>13</sup> El guion es de Elsa Martín y los dibujos de Francisco Ortega, marido de Purita Campos.





Comienzo de "Una débil muchachita" en el número 13,

una chica que ha optado por trabajar. Se trata de Mitzi, una joven que vive en Ámsterdam y que acaba de finalizar su formación. La escena comienza con una profesora que despide el curso recordando a sus alumnas la responsabilidad de su oficio: «recordarles lo mucho que la sociedad espera de ustedes». Ellas responden de forma unánime: «Sabremos cumplir nuestro deber». Al salir del centro universitario, un grupo de chicos divisa a las estudiantes. Ellos exclaman «¡Mira qué bomboncitos! ¡La de en medio parece un fideo!». El insulto iba dirigido a Mitzi, quien siente rabia cada vez que alguien la llama "fideo". La voz narradora destaca, sin embargo, otras cualidades: «...era tan delgadita, sus ojos eran de un azul tan claro y su cutis tan sonrosado, que sus amigos la comparaban con un ángel». La angelical Mitzi es definida por oposición al joven Karl, admirado entre sus iguales por su fuerza. Karl fue la persona que profirió el insulto a Mitzi. En el siguiente acto, Mitzi se enfrenta a su primer día de trabajo. Su madre está disgustada por su elección: ella decidió formar parte del cuerpo neerlandés de policía femenino. Para su madre, no es un trabajo «tranquilizador», pues debe realizar guardias nocturnas. Durante su primera guardia, ella y su compañera se percatan de que un grupo de chicos está montando una algarabía en un bar a altas horas de la madrugada. Ellas intervienen, y Karl se burla de nuevo de Mitzi, ahora autoridad, llamándola «gusanito» y «fideño». Ella detiene a Karl usando su fuerza y se marcha a casa al

terminar la guardia, pero no parece tranquila a causa de lo sucedido esa noche: «A pesar de todo, Mitzi sentía un malestar, como un remordimiento de conciencia, que no acababa de comprender», indica la voz narradora. El aturdimiento anuncia la llegada del amor en sueños. Ella sueña que alguien la persigue, cae a un precipicio y es salvada por un joven que se asemeja a Karl. A la mañana siguiente, vuelve a ver a Karl en la comisaría y se produce el siguiente diálogo:

— Me pilló usted desprevenido.

— Lo que ocurre [...] es que las mujeres utilizamos mejor la inteligencia que los hombres.

— ¿Cree usted que todo lo que puede hacer un hombre puede hacerlo también una mujer?

— Exactamente.

Pero la voz narradora anuncia el derrumbe de las convicciones transgresoras y su vuelta a la norma: «Mitzi no estaba muy convencida de ello». De este modo, el amor no solo tiene la potencia de unir polos opuestos, sino que reconduce hacia la norma social toda vida que pudiera rozar la heterodoxia. *BLANCA* se convierte así en el espejo/reflejo del horizonte vital que espera a las jóvenes urbanas y de clase media en la década de los sesenta, evitando así que la apertura socioeconómica se pudiese concebir como un camino probable hacia la salida de la *horma moral*.

## LA COMUNIDAD DE LECTORAS DE *BLANCA*

Contra todo pronóstico, ellas, las protagonistas de las historias y las lectoras de *BLANCA*, leen. La sociedad y sus padres observan la lectura como reflejo del acceso a una cultura que "embellece" su estatus de privilegiadas, pero, sin embargo, censuran ese acto cuando se convierte en una obsesión que probablemente conlleve una desviación de los intereses propios de las chicas jóvenes. Por ello, no solo Cintia Adams aparece leyendo las páginas de una revista en la que se cuentan los últimos sucesos relacionados con



Fragmento de la historieta "Pequeña", dibujada por Jorge Badía y guionizada por Alicia Romero.

Jimmy Trent, o se representa a Laura Lowett leyendo la edición matutina de un periódico donde ha insertado el anuncio para conseguir una dama de compañía, sino que, al mismo tiempo, los diálogos reproducen los prejuicios sobre los efectos de la lectura en las mujeres: sus padres, principalmente (ya que las madres no tienen demasiada voz), se quejan de la obsesión de sus hijas por la lectura de "noveluchas"; o en el caso de Juanita, que soñaba con ser espía, se teme que se vuelva loca, dada su pasión por las novelas detectivescas. Por el contrario, Ana, la protagonista del inicio del número 8, que lleva por título "Pequeña", se deleita tanto con las novelas románticas que ha llegado a pensar: «¡Yo tenía que haber nacido en otra época! Esta es una era tan prosaica... ¡Y yo en el fondo soy una romántica!».

Descubrimos, así, que la lectura en las chicas es censurada por su apelación a la imaginación, lo que puede conllevar la abstracción de la realidad, o bien es considerada una tendencia infantil que retrasa el paso de las "chiquilladas" a la madurez. No obstante, el espacio titulado "Nuestro rincón", generador del *nosotras*, parece contravenir las normas por las que velan los progenitores de las jóvenes, pues se las anima a tomar la palabra, sugerir nuevas ideas o satisfacer sus intereses mediante el intercambio con otras lectoras. En el número 3 se hace pública la pregunta de Pepita,

que vive lejos del centro de su pueblo y está preocupada por no llegar a tiempo al quiosco para comprar un ejemplar. En el número 5 se constata que son escuchadas por la editorial: una lectora propone que se publique la biografía de Sacha Distel, y en el número 8 apareció la microbiografía de este famoso cantante extranjero.

Entre otras muchas cartas de suscriptoras, sobresalen la de Manola, que pide las letras de las canciones "Perfidia" y "Yo vendo unos ojos negros"; la de otra suscriptora que pide las direcciones de los artistas Rock Hudson y Paul Anka, y la de Paloma, que reconoce estar «gruesa» y solicita ejercicios de gimnasia para adelgazar. La relación de fidelización es tal que Juana solicita a la editorial que contraste una posible noticia falsa: «Desearía me dijeran si es verdad que Richard Widmark ha fallecido, y, de no ser así, me gustaría pusieran su dirección, junto con la de Frank Sinatra y Carmen Sevilla, en la sección *Escribe a tus favoritos*». Por consiguiente, tal como apuntara el historiador francés Roger Chartier, todos los productos culturales, como la revista *BLANCA*, son «a la vez, aculturadas y aculturantes» y, con frecuencia, entendidas y manejadas «por sus lectores populares sin respeto por las intenciones que han dirigido su producción o su distribución», hecho que hace posible que las lectoras «vuelquen en el registro de lo imaginario lo que les había sido dado» en la revista como útil, «o que, inversamente, tomen como descripciones de la realidad las ficciones que les son propuestas» (1995: 127 y 133).

La imposibilidad de determinar la diversidad de las apropiaciones practicadas por las lectoras sobre el contenido de la revista lleva a conjeturar con la posibilidad de que ellas, chicas jóvenes de clase media, pudieran convertirse en agentes activistas de sí mismas y llegar a contravenir la norma moral en su fuero interno, aunque solo fuese mediante la imaginación y desde su pensamiento. Purita Campos, una de las dibujantes de mayor éxito en las décadas de los setenta y los ochenta en España<sup>14</sup>, recuerda los

<sup>14</sup> Aun habiendo dibujado muchas de las portadas de *Sissi* y *BLANCA*, además de más de tres mil páginas de *ESTHER Y SU MUNDO*, cómic que se vendió durante dieciocho años, Rodríguez Eguren la concibe como «una de las víctimas más claramente reconocibles del machismo establecido» en España (2015: 189). Sus obras eran distribuidas en Canadá y Australia, además de por el Reino Unido, y han sido traducidas a cuatro idiomas. En 2010 le otorgaron la medalla de oro al mérito en la Bellas Artes 2009.

diferentes modos de adquisición de estas revistas en la medida en que fueses niño o niña:

Los tebeos a los niños se los compraban sus padres. En concreto, el padre. El padre era quien decidía al final lo que se leía en casa y, claro, el padre no compraba *ESTHER Y SU MUNDO* a las niñas. Las niñas se lo tenían que comprar con su dinero, con su paga, o se lo tenía que comprar la madre, que no era una cosa tan habitual (*JOT DOWN*, 2017).

En definitiva, la iniciativa de salir a comprar el número semanal de *BLANCA*, o convencer a la madre para que así lo hiciese, denota que su condición de lectoras les pudo ayudar a reconocerse como agentes de su propia vida. Ellas sienten, ellas deciden, aunque solo se trate de la adquisición de un objeto cultural. En un segundo orden, Purita Campos también plantea una realidad todavía indiciaria: la posibilidad de que los chicos consumiesen estas revistas juveniles destinadas a las chicas como forma de acceso a ese "otro mundo": el de las chicas. Recuérdese que *FLORITA* apareció en un primer momento como anexo a *EL COYOTE*, una publicación para chicos. La dinámica inversa pudo suceder con *ESTHER Y SU MUNDO*: la revista, introducida en el hogar por las hermanas, se convierte en objeto de curiosidad para el hermano. Sobre estas posibilidades solo se ha hallado un testimonio, por ahora insuficiente para inferir interpretaciones más generales. En el número 13, dentro del espacio *Nuestro rincón*, se lee la carta de un chico que hace la siguiente petición:

José, simpático muchacho madrileño, nos escribe diciendo: «Mis estudios no me permiten alternar con muchachos de mi edad, y les agradeceré que publiquen mi carta en "Nuestro rincón", porque deseo formar una pandilla de amigas y amigos que se encuentren en situación similar a la mía. Por si desean verme, mi foto fue publicada en el SUPLEMENTO DE NOVELAS GRÁFICAS *SISSI*».

De modo que esta petición obliga a repensar la validez de la hipótesis de Muñoz Ruiz como una forma de valorar la eficacia de la estrategia editorial de la *diferencia estetizada* en *BLANCA*, donde las distintas apariencias de ellas, sus comportamientos y sus anhelos las construyen y determinan en torno al deseo de satisfacción del varón. Por tanto, esta estrategia

se percibe como una decisión útil para sobrevivir en tiempos de apertura, puesto que no solo no se cuestiona la política de género del Estado franquista, sino que la reproduce y otorga un nuevo sentido: la neutralización política de todo conato de transgresión en los comportamientos de las chicas jóvenes.

## CONCLUSIONES

La revista juvenil *BLANCA* (1961-1962) comprende un referente importante en la reconstrucción de la historia del cómic femenino en el tránsito al tardofranquismo, ya que fue lanzada por la editorial Bruguera en una encrucijada sociopolítica: por un lado, a partir de 1962 se empezaban a percibir los efectos de la apertura económica, y por otro lado, en aquel mismo año entraría en vigor la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer, que reconocía la igualdad social y jurídica entre las mujeres y los hombres. Estos cambios fueron contrarrestados con una legislación restrictiva y una profesionalización de la censura que vigiló celosamente los contenidos de las publicaciones infantiles y las juveniles, dada la diversificación del mercado de productos populares como los tebeos y los intercambios con Reino Unido y Estados Unidos.

En tales circunstancias —con el lanzamiento de *BLANCA* como revista juvenil femenina entre el éxito de *SISSI* y la futura popularidad de *LILY*—, se entiende que Bruguera buscó un modo de aproximarse a los modelos de comportamientos y anhelos más reales de las chicas jóvenes, urbanas y con estudios universitarios configurando una fórmula editorial intermedia llamada la *diferencia estetizada*, basada en hacer creer a las jovencitas que son *modernas*, es decir, distintas a sus madres y abuelas. No solo por su espectacular apariencia, semejante a la que portan las estrellas de cine y televisión, con hogares modernos y cada vez más tecnificados, sino porque se les permite consumir un mayor contenido de acción, aunque este se combina con la reproducción incesante del mito del amor romántico. Sin

embargo, su horizonte de valor deparaba el mismo destino que el de sus madres: ser esposas y madres, a pesar de que en las revistas como *BLANCA* la condición de lectoras les hiciese creer que son agentes activas de sí mismas. No obstante, tal condición no podía aplicarse más allá de su imaginación. Con esta estrategia, Bruguera siguió siendo una empresa fuerte en el mercado del cómic femenino y contribuyó a la neutralización política que los cambios socioeconómicos pudieran conllevar. En conclusión, la estrategia de la *diferencia estetizada* sirvió para hacer creer a las nuevas generaciones de jóvenes que eran diferentes a sus predecesoras sin que fuesen necesarios cambios en la estructura reproductora de la vida.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRACHINA, M. A. (1991). "Ideal de la Mujer Falangista. Ideal Falangista de la Mujer". En VV. AA., *Las mujeres y la guerra civil española* [recoge los contenidos de las Jornadas de Estudios Monográficos de 1989 en Salamanca]. Madrid, Ministerio de Trabajo e Inmigración e Instituto de la Mujer, pp. 211-217.
- CHARTIER, R. (1995). *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- DE GABRIEL, N. (1997). Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España (1860-1991). *Revista Complutense de Educación*, vol. 8, núm. 1. Madrid, Servicio de Publicaciones, pp. 199-231.
- DI FEBBO, G. (2003). "Nuevo Estado, nacionalcatolicismo y género". En Nielfa Cristóbal, Gloria (ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política y cultura*. Madrid, Editorial Complutense, pp.19-44.
- DOMÍNGUEZ PRATS, P., y GARCÍA-NIETO PARÍS, M.C. (1991): "Franquismo: represión y letargo de la conciencia feminista, 1939-1977", en Anderson, Bonnie S., y Zinsser, Judith P., *Historia de las mujeres: una historia propia*, vol. II. Barcelona, Crítica, pp. 640-648.
- FRIEDAN, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid, Cátedra.
- FUENTES, J. F., y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. (2010). *Historia del periodismo español. Prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*. Madrid, Síntesis.
- GALEANO, E. (1989). *Nosotros decimos no. Crónicas, 1963-1988*. Madrid, Siglo XXI.
- GUIRAL, A. (2010). *100 años de Bruguera: de El Gato Negro a Ediciones B*. Barcelona, B.
- MARTÍN, A. (2000). *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona, Glénat España.
- MUÑOZ RUIZ, M. C. (2003). "Las revistas para mujeres durante el franquismo: Difusión de modelos de comportamiento femenino". En Nielfa Cristóbal, Gloria (ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 95-114.
- OFER, I. (2017). "Teresa, ¿revista para todas las mujeres? Género, clase y espacios de la vida cotidiana en el discurso de la Sección Femenina (1960-1970)". *Historia y Política*, núm. 37, pp. 121-146. DOI: <https://doi.org/10.18042/hp.37.05>.
- OFER, I. (2006). "La legislación de género de la Sección Femenina de la FET. Acortando distancias entre la política de élite y la de masas". *Historia y Política*, núm. 15, pp. 219-240.
- PEINADO RODRÍGUEZ, M. (2018). "Mujerucas transgresoras: La 'moralidad femenina' como herramienta condenatoria franquista". *Historia y comunicación social*, núm. 23 (2), pp. 339-353. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/HICS.62261>.
- RODRÍGUEZ EGUREN, S. C. (2015). *Mujeres españolas de tebeo: análisis del cómic hecho por mujeres a través de su dibujo, historias, personajes y narrativa*. Tesis doctoral. Dirigida por María del Mar Marcos Molano. Universidad Complutense de Madrid.
- RODRÍGUEZ MORENO, J. J. (2016). "La imposición de los valores católicos patriarcales a través de la censura en las revistas juveniles femeninas de la España

franquista (1941-1977)". En Montesinos Sánchez, Nieves, y Souto Galván, Beatriz (coords.), *Laicidad y creencias. Feminismo/s*, núm. 28, pp. 235-268. DOI: 10.14198/fem.2016.28.10.

– SÁNCHEZ, P. (2009). *Individuas de dudosa moral. La represión de las mujeres en Andalucía (1936-1958)*. Barcelona: Crítica.

## REFERENCIAS WEB

– "BLANCA, REVISTA JUVENIL FEMENINA (1961-1962)". *TEBOSFERA*: [https://www.tebosfera.com/publicaciones/blanca\\_1961\\_bruguera.html](https://www.tebosfera.com/publicaciones/blanca_1961_bruguera.html) [consultado el 9-X-2018].

– *JOT DOWN* (febrero, 2017). Entrevista a Purita Campos. Realizada por Fran G. Matute. "Estar en Bruguera era extenuante, te pagaban muy poco y te hacían trabajar mucho": <https://www.jotdown.es/2017/02/purita-campos-estar-bruguera-extenuante-te-pagaban-poco-te-hacian-trabajar-mucho/> [consultado el 10-X-2018].



**COLECCIÓN HEROÍNAS:  
UN INTENTO DE HACER  
PROTAGONISTAS DE LA  
AVENTURA A LAS MUJERES**