

De la novela rosa a la comedia romántica: *Mi marido es usted* (1938), de Mercedes Ballesteros, y el guion de *Volver a soñar* (1942), de Claudio de la Torre y José López Rubio

From the romance novel to the romantic comedy: *Mi marido es usted* (1938), by Mercedes Ballesteros, and the screenplay *Volver a soñar* (1942), by Claudio de la Torre and José López Rubio

ALBERTO GARCÍA-AGUILAR

Universidad de La Laguna

agarciaa@ull.edu.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6641-1190>

Recibido: 03.06.2022. Aceptado: 20.11.2022.

Cómo citar: García-Aguilar, Alberto (2023). “De la novela rosa a la comedia romántica: *Mi marido es usted* (1938), de Mercedes Ballesteros, y el guion de *Volver a soñar* (1942), de Claudio de la Torre y José López Rubio”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 33: 97-118.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia/33.2023.97-118>

Resumen: Los autores españoles Claudio de la Torre y José López Rubio presentaron a la censura, en 1942, el guion cinematográfico de *Volver a soñar*. En él adaptaron la novela rosa *Mi marido es usted* (1938), de Mercedes Ballesteros, aunque la censura no autorizó el rodaje. En *Volver a soñar* los autores no solo mantienen las rupturas con el rol femenino tradicional en el comportamiento de varios personajes femeninos. También ofrecen una visión crítica del colonialismo español en Guinea inusual en el cine de los años cuarenta e inexistente en la novela. Por eso, en este artículo se intenta analizar el guion para determinar la posición que ocupa en la trayectoria guionística de Claudio de la Torre y José López Rubio, cómo la censura lo rechazó y las diferencias que presenta respecto a la novela. Para ello, se ha recurrido a los expedientes de censura y al manuscrito del guion que se conserva en el Archivo General de la Administración.

Palabras clave: literatura y cine, novela rosa, comedia romántica, franquismo, España.

Abstract: The Spanish authors Claudio de la Torre and José López Rubio submitted to the censorship, in 1942, the film screenplay *Volver a soñar*. In it they adapted the romance novel *Mi marido es usted* (1938), by Mercedes Ballesteros, although the censorship did not authorize the shooting. In *Volver a soñar* the authors not only maintain the breaks with the traditional female role in the behavior of several female characters. They also offer a critical vision of the Spanish

colonialism in Guinea that is unusual in the cinema of the 1940s and non-existent in the novel. For this reason, in this article we try to analyze the screenplay to determine the position it occupies in the screenwriting career of Claudio de la Torre and José López Rubio, how the censorship rejected it and the differences it presents with the novel. To develop this analysis, the censorship files and the typescript of the screenplay that are kept in the Archivo General de la Administración have been studied

Keywords: literature and cinema, romance novel, romantic comedy, Francoism, Spain.

INTRODUCCIÓN

Tanto Claudio de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1895-Madrid, 1973) como José López Rubio (Motril, 1903-Madrid, 1996) destacaron como dramaturgos, pero sus facetas como guionistas de cine han pasado desapercibidas en los estudios sobre sus obras. La escritura cinematográfica de ambos autores no ha recibido la atención académica que merece, salvo en algunos trabajos de investigación. Entre ellos se encuentran el de Ríos Carratalá (2003: 85-91), que ha dedicado un capítulo a la carrera guionística de López Rubio, y los de Ramírez Guedes (1995) y Aguilar y Cabrerizo (2013), que se refieren a varios guiones de Claudio de la Torre al analizar su trayectoria en el cine. Pero el guion de *Volver a soñar*, el único que firmaron juntos, no se menciona en las publicaciones sobre la labor literaria o cinematográfica de ellos. Medina Peralta (1991: 740) y Reverón Alfonso (2007: 224) sí aluden a él, aunque lo incluyen, por error, entre los que dirigió Claudio de la Torre. No obstante, el proyecto no se llevó a cabo.

En *Volver a soñar* se adapta la novela rosa *Mi marido es usted* (1938), que Mercedes Ballesteros¹ (Madrid, 1913-1995), esposa de Claudio de la Torre, publicó bajo el pseudónimo de Sylvia Visconti². La colaboración entre él y López Rubio en este texto se enmarca en su intenso trabajo como directores y guionistas en la primera mitad de los años cuarenta. Si bien ambos habían comenzado en el extranjero su trayectoria en la industria audiovisual durante los años treinta, no desarrollaron sus carreras como cineastas hasta la década de 1940, ya en España. A partir de la obra de Ballesteros, concibieron un guion que,

¹ Coello Hernández (2022), en su edición de la obra de teatro *Una mujer desconocida*, ha estudiado con detenimiento la trayectoria creativa de Ballesteros.

² En el *Boletín Oficial del Estado* del 24 de mayo de 1955, en el que se recogen los libros inscritos en el Registro General de la Propiedad Intelectual entre 1945 y 1946, se confirma que el pseudónimo de Sylvia Visconti corresponde a Mercedes Ballesteros (*Boletín Oficial del Estado*, 1955: 117).

mediante una trama romántica, presenta una imagen de Guinea que rompía con la visión idílica de esta colonia española.

Sin embargo, la censura no autorizó su rodaje y el proyecto quedó abandonado. A pesar del indudable interés del guion, que aún a dos dramaturgos relevantes en la España de la primera mitad del siglo XX, no existen estudios sobre él. Por ese motivo, se justifica un análisis detenido del texto para comprender con mayor detalle la trayectoria de Claudio de la Torre y de José López Rubio como escritores cinematográficos. Para ello, en primer lugar, se ofrecerá un recorrido por la carrera de ambos como guionistas. En segundo lugar, se explicará el origen de este proyecto y su estrecho vínculo con la faceta como novelista de Mercedes Ballesteros. En tercer lugar, se determinará cómo la censura frustró la posibilidad del rodaje del guion. En cuarto lugar, se establecerán las principales diferencias y similitudes entre la novela *Mi marido es usted* y *Volver a soñar*. Además de la manera en que se presenta a los personajes femeninos, que subvierten algunos aspectos del rol tradicional de la mujer, se prestará especial atención a la imagen que se ofrece de Guinea en ambos textos. Con esta estructura, se intentará situar la escritura del guion en la trayectoria como cineastas de Claudio de la Torre y de López Rubio y, a su vez, examinar el proceso de adaptación por el que pasó la novela hasta dar lugar a *Volver a soñar*.

Para su análisis, se ha empleado la única copia del guion que se ha localizado hasta el momento. Se trata de un mecanuscrito de 145 páginas que se halla en el Archivo General de la Administración (AGA), en Alcalá de Henares, en la caja 21/05950. Para el estudio de la novela se ha recurrido a la primera edición, de 1938. Los expedientes de censura de *Volver a soñar* y de *Mi marido es usted* también se conservan en el AGA. Asimismo, para profundizar en el análisis de estas obras, se han consultado las siguientes hemerotecas digitales: la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. A partir de la información obtenida en estos archivos, se espera ofrecer datos suficientes para comprender la evolución de este texto cinematográfico.

1. CLAUDIO DE LA TORRE Y JOSÉ LÓPEZ RUBIO COMO GUIONISTAS: SUS TRAYECTORIAS EN EL CINE

Los inicios de Claudio de la Torre y José López Rubio en el cine se desarrollaron en el extranjero, aunque en países diferentes. Según

Quintanilla (1957: 19), De la Torre, tras el estreno en Madrid de su obra vanguardista *Tic-tac* el 3 de octubre de 1930 en el Teatro Infanta Beatriz, llamó la atención de ejecutivos de la productora Paramount presentes allí aquel día. Así, el escritor ingresó en los estudios que esa compañía poseía en Joinville-le-Pont, cerca de París, en 1931. Al principio, se encargó de supervisar la sección en español. Como a comienzos de los años treinta aún no se había implementado el doblaje, se rodaban versiones multilingües de una misma película. También en estos estudios De la Torre dirigió en francés su primera película, que se ha perdido: *Pour vivre heureux* (1931). Asimismo, cuando los estudios franceses de Paramount incorporaron el doblaje a mediados de 1932, el escritor se convirtió en el supervisor del que se realizaba en español.

Según declaró De la Torre en una entrevista, se quedó en Paramount hasta 1935 y, ya en 1936, regresó a España (“Claudio de la Torre”, 1943: s.p.). Sin embargo, no retomó su actividad como cineasta hasta después de la Guerra Civil. En 1939 escribió el guion de la película *Rápíteme usted*, que dirigió Julio de Flechner y que se estrenó en 1940. En este texto, que firmó con el pseudónimo de Alberto Alar, propuso una comedia romántica en la que, a su vez, se parodiaba el género policiaco. Con todo, De la Torre dirigió su primera película en español en 1940. Se trata de *Primer amor*, en la que adaptó la novela *Aguas primaverales* (1872), del autor ruso Ivan Turgueniev. A este largometraje siguieron otros dos: *La Blanca Paloma* (1942), un filme folclórico en el que se adapta *La Virgen del Rocío ya entró en Triana...* (1929), de Alejandro Pérez-Lugín; y *Misterio en la marisma*, que contó con un guion original de Claudio de la Torre donde se desarrolla una trama policiaca en un lujoso cortijo de Sevilla.

Además de estas películas, el escritor también dirigió varios cortometrajes. En 1941 realizó *Chufllillas*, *Pregonos de embrujo* y *Manolo Reyes*. Los tres pertenecían a la serie *Canciones*, que produjo Saturnino Ulargui con su compañía UFISA. Conformaba un conjunto de nueve cortometrajes musicales que se concibieron para el lucimiento de Maruja Tomás y de Miguel Molina, quienes interpretaban los papeles protagonistas. Del mismo modo, en 1944, De la Torre dirigió el cortometraje *Creando riqueza*, en el que se exaltaba la industria textil en España. Gracias al carácter propagandístico de este filme, que se ha

perdido, el cortometraje obtuvo la calificación de “película de interés nacional”³.

José López Rubio, por su parte, empezó su carrera cinematográfica en Hollywood. Ahí acudieron también otros dramaturgos cómicos del primer tercio del siglo XX, como Enrique Jardiel Poncela y Edgar Neville. El escritor, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, explicó que llegó a esa ciudad en 1930 después de que Neville le consiguiera un contrato en la productora Metro-Goldwyn-Mayer (López Rubio, 1983: 31). Su labor como guionista consistió, en realidad, en adaptar al español los diálogos de las versiones hispanas de diversas películas. En los cinco años que López Rubio permaneció en Hollywood, según García de Dueñas (1993: 152), colaboró en veinticuatro películas. Hernández Girbal (1992: 124) menciona varias de ellas, como *La mujer X* (1931) y *El proceso de Mary Dugan* (1931). Además de trabajar en Metro-Goldwyn-Mayer, el escritor también colaboró con la productora Fox como adaptador de diálogos (García de Dueñas, 1993: 154).

López Rubio inició su carrera como director en España tras la Guerra Civil. Realizó seis largometrajes: *La malquerida* (1940), *Pepe Conde* (1941), *Sucedió en Damasco* (1943), *Eugenia de Montijo* (1944), *El crimen de Pepe Conde* (1946) y *Alhucemas* (1948). Al igual que De la Torre, concentró su actividad como cineasta en los años cuarenta. Junto con estas películas, también dirigió tres cortometrajes, estrenados en 1941, que pertenecían a la serie *Canciones: La petenera, Rosa de África* y *A la lima al limón*. Salvo el último, que protagonizó Miguel Ligeró, los otros dos contaron con Miguel de Molina en el papel principal. Dado que tanto López Rubio como De la Torre participaron como directores en este proyecto cinematográfico, existe la posibilidad de que su posterior colaboración en *Volver a soñar* surgiera de esta coincidencia.

Aunque el guion no se rodó, De la Torre intentó en 1946 llevar al cine otra novela rosa de Mercedes Ballesteros: *Me acuerdo de Arturo* (Madrid, 1945), que la autora publicó bajo el pseudónimo de Sylvia Visconti en Gráficas Uguina. En el AGA, en la caja 36/04683, bajo la signatura 70-46, se halla el expediente de rodaje. En él, figuran De la Torre y Ballesteros como guionistas, aunque no se conserva el guion. Asimismo, se nombra a De la Torre como director. Pero, a pesar de que

³ Así figura en una resolución fechada el 3 de mayo de 1945 que se conserva en el expediente de rodaje que se halla en el AGA, en la caja 36/04672, bajo la signatura 293-44.

el rodaje se autorizase el 6 de abril de 1946, no consta que se grabara nada. De este modo, *Me acuerdo de Arturo* se sumó a los proyectos frustrados de Claudio de la Torre. Así se demuestra que, aunque el de *Volver a soñar* tampoco fructificara, se interesó en que algunas de las novelas de Ballesteros llegaran a la pantalla.

2. EL GUION DE *VOLVER A SOÑAR* Y SU RODAJE FRUSTRADO: EL EXPEDIENTE DE CENSURA

El expediente de censura previa del guion de *Volver a soñar* se conserva en el AGA, bajo la signatura 705-42, en la caja 36/04555. En un informe fechado el 16 de marzo de 1942 se autoriza el texto con una tachadura en la página 46 y otra en la 49. Aunque en el documento no se precisa qué partes se suprimieron, en el manuscrito del guion sí se advierten dos tachaduras en esas páginas. La primera consiste en la supresión del comentario del personaje de Javier, que califica como “esposa ideal” a una joven a la que el protagonista se refiere como “insignificante y tonta”. Por tanto, el censor elimina alusiones misóginas. Con la segunda tachadura, sin embargo, se suprime una expresión erótica: el beso entre Magdalena y su pareja.

La solicitud del permiso de rodaje, que se conserva en este expediente, se fechó el 7 de marzo de 1942. Sin embargo, en ella se ha escrito a lápiz la siguiente frase: “Denegado 5-5-1943”. Aunque en la solicitud no se explican las causas de esta decisión, sí se justifica en un informe manuscrito, sin fecha y sin firma. En él se enumeran cuatro motivos del rechazo del proyecto. En primer lugar, en el guion acontece una boda por poderes, a pesar de que la autorización del novio se revoca. En segundo lugar, existe una evidente aversión de la esposa hacia su marido, pero ambos mantienen relaciones íntimas en la noche de bodas. En tercer lugar, la ceremonia se celebra porque se ha ocultado que el novio ha expresado por correo su deseo de no casarse. En cuarto lugar, la historia no contiene ninguna moraleja.

A pesar de este rechazo, el guion se había aprobado antes de la escritura de ese informe, como figura en la solicitud del permiso de rodaje. De igual modo, en el periódico *El Adelanto* (Salamanca, 1883-2013) se anunció que el Sindicato Nacional del Espectáculo había entregado financiación para varias películas, entre las que se halla *Volver a soñar* (“Espectáculos”, 1942: 4). Por tanto, si esta institución oficial aportó dinero para el proyecto, se deduce que se había confirmado su

próximo rodaje. Pero el informe desfavorable frustró que los trámites avanzaran.

El expediente también confirma la autoría de Claudio de la Torre y de López Rubio en el guion. En un certificado grapado a una resolución del 7 de marzo de 1942, ambos figuran como guionistas y se explicita que, en *Volver a soñar*, adaptan la novela *Mi marido es usted*, de Sylvia Visconti. En la solicitud del permiso de rodaje se nombra a López Rubio como colaborador de Claudio de la Torre. De este dato se deduce que la idea del proyecto la propuso De la Torre. Pero, en la portada del guion, no se establecen diferencias entre ellos. Se presenta a los dos como adaptadores y dialoguistas.

En la solicitud del permiso de rodaje solo se menciona a la actriz Mary Carrillo entre los intérpretes. Pero, en la revista *Primer Plano* (Madrid, 1940-1963), se anunció que en *Volver a soñar* también actuarían Jesús Tordesillas y Julio Peña ("*Primer Plano* presenta", 1941: s.p.). No obstante, en la noticia se alude al proyecto con el título de *Vivir de nuevo*. Además, las informaciones sobre el puesto de director dan lugar a algunas contradicciones. En *Primer Plano* y en la revista *Cámara* (Madrid, 1941-1952) se nombró a Claudio de la Torre como el encargado de dirigir la película ("*Primer Plano* presenta", 1941: s.p.; "Informaciones de corto metraje", 1942: s.p.; "Película animada", 1942: s.p.). En cambio, en la solicitud del permiso de rodaje se menciona a Max Menfeld en ese puesto, aunque el apellido se ha escrito con erratas. En realidad, corresponde al cineasta austríaco Max Neufeld (1887-1967). Él dirigió en España dos largometrajes: *Madrid de mis sueños* (1942) e *Idilio en Mallorca* (1943). Cabrerizo (2007: 120-121) explica que Saturnino Ulargui ayudó a que Neufeld huyera de Italia cuando en ese país crecía el antisemitismo. Para ello, le ofreció varios contratos, entre los que se encontraba el de *Volver a soñar*. Por tanto, cabe la posibilidad de que Neufeld solo figurara como director en el expediente de censura para justificar su ingreso en España, pero que De la Torre se encargara de la dirección del filme.

3. LA NARRATIVA ROSA EN "LA NOVELA IDEAL": SYLVIA VISCONTI, PSEUDÓNIMO DE MERCEDES BALLESTEROS Y AUTORA DE *MI MARIDO ES USTED*

La elección de la novela *Mi marido es usted* para crear, a partir de ella, un proyecto cinematográfico responde al éxito de las comedias

románticas a comienzos de los años cuarenta. La obra se publicó en la colección “La Novela Ideal”, que Ballesteros fundó en marzo de 1938, en Las Palmas de Gran Canaria, con varios familiares: su esposo Claudio; la escritora Josefina de la Torre, hermana de él; la madre de los dos, Francisca Millares, que ocupaba el cargo de presidenta; Bernardo de la Torre Millares, hermano de Claudio; y Concepción Barceló de la Torre. Como explica Garcerá (2020: 11-13), que ha estudiado el origen y los objetivos de “La Novela Ideal”, esta empresa editorial surgió como un negocio con el que superar la complicada situación económica que la familia De la Torre sufrió durante la Guerra Civil española. En 1939 la editorial trasladó a Madrid su actividad, que terminó en 1944 tras la publicación de 51 números.

Eguidazu (2020: 388), en su estudio sobre la historia de la narrativa popular en España, explica que la novela por entregas, que había imperado durante el primer tercio del siglo XX, entró en declive en los años treinta. A partir de entonces predominaron las colecciones que, como “La Novela Ideal” o la “Biblioteca Oro” (Barcelona, 1940-1956), de la Editorial Molino, ofrecían narraciones completas en sus diferentes números. Así, “La Novela Ideal” se especializó en novelas policíacas y, sobre todo, rosas. Con ello, este proyecto editorial desarrolló una actividad similar a la de otras colecciones españolas que se centraron en novelas de este subgénero. Entre las primeras destaca “La Novela Rosa” (Barcelona, 1924-1937; Madrid, 1939-1948), de la Editorial Juventud. Asimismo, durante los años cuarenta, surgieron, entre otras, la “Colección Violeta” (Barcelona, 1941-1948), de la Editorial Molino; la “Colección Primavera” (Barcelona, 1942-1946), de la Editorial Vives; y la “Biblioteca Loto” (Barcelona, 1944-1945), de la Editorial Berenguer⁴. En general, se distribuían en quioscos y poseían una extensión aproximada de cien páginas. De esta manera, se ofertaba un ocio asequible que se leía con rapidez.

Ballesteros usó el pseudónimo de Sylvia Visconti en las doce narraciones rosas que publicó en “La Novela Ideal”⁵, mientras que con el de Rocq Morris firmó las policíacas. Con estas obras, Ballesteros destacó como la autora más prolífica de “La Novela Ideal”. No obstante, la

⁴ Tarancón Gimeno (2001) ha realizado un extenso catálogo de la novela popular española en el que recoge las colecciones de novela rosa que ha localizado en las décadas de 1930, 1940, 1950 y 1960.

⁵ Soler Gallo (2017; 2021) ha analizado la novela *Una mujer de veinte años* (1939).

colección también contó con textos de otros escritores. Josefina de la Torre, conocida por su obra lírica, publicó, bajo el pseudónimo de Laura de Cominges, diez libros, tanto del subgénero policiaco como, sobre todo, del rosa⁶. Entre otros autores que colaboraron en “La Novela Ideal” con obras de este subgénero se encuentran Consuelo Sáenz de la Calzada, Esperanza Neyra, Cristina Clavijo⁷, Elsa Valdemor, Carola Soler, Pilar de Molina, P. Flores Arnaud, Carmela Ríos, Federico Júlvez Herrero, Pilar Tavera y Antonio Arias Piedra. Se trataba de una literatura que se concebía como una forma de escapismo frente a la situación de penuria generalizada que imperaba en los años cuarenta. Estas narraciones presentan historias de amor que, en general, se desarrollan en ambientes vinculados a la riqueza. Por ello, como señala Amorós (1968: 36), apenas se leen en las novelas rosas alusiones al contexto social, histórico o económico, pues las referencias a la realidad disminuirían el efecto de evasión que los lectores buscaban en estos libros.

Del mismo modo, para favorecer ese escapismo, estas novelas, como ha estudiado López (1995: 33), presentan tres fantasías con las que se idealiza el idilio amoroso. En primer lugar, la protagonista destaca no solo por sus virtudes morales, sino también por su notable atractivo. En segundo lugar, el hombre del que ella se enamora, además de poseer un físico seductor, combina en su personalidad la virilidad y la ternura. En tercer lugar, en el desenlace se produce la feliz unión de la pareja, que, tras diversas dificultades, se expresa su amor. Este final, casi siempre, supone el matrimonio de los novios, el anuncio de una boda próxima o el reencuentro de los dos después de haber permanecido separados durante un tiempo.

Gracias a estos rasgos, las novelas rosas se convirtieron en el material literario adecuado para crear comedias románticas en el cine. Como señala Pérez Bowie (2004: 65), este tipo de narrativa, al huir de representaciones conflictivas de la realidad, suscitó el interés de los productores. El éxito del subgénero en el mercado editorial, que se reflejó en la proliferación de publicaciones de novelas rosas, propició que la industria audiovisual las eligiera para rodar adaptaciones cinematográficas. Entre otras, las narraciones de Luisa María Linares

⁶ Soler Gallo (2016) también ha estudiado la novela rosa *La rival de Julieta* (1940), de Josefina de la Torre. En su artículo expone varios rasgos que conforman este subgénero.

⁷ Según Charlo (2005: 122), el pseudónimo corresponde a la escritora Mercedes Castelló Cabezón.

dieron lugar a varias películas, más que las de cualquier otro autor de novela rosa. Las adaptaciones de las obras de Linares incluyen los filmes *Un marido de ida y vuelta* (Gonzalo Delgrás, 1942), *Tuvo la culpa Adán* (Juan de Orduña, 1944), *La vida empieza a medianoche* (Juan de Orduña, 1944) y *Mi enemigo y yo* (Ramón Quadreny, 1944), entre otras.

En este contexto, *Mi marido es usted* suponía una obra adecuada para crear una película. En la obra se cuenta la historia de amor entre María Berta, una joven huérfana, y Juan Carlos, que trabaja durante varios periodos en Guinea. Gracias a la hermana de él, Magdalena, se concierta una boda por poderes entre ellos, pero Juan Carlos escribe desde esa región africana para anularla. Aunque se casan, María Berta descubre que él ha contraído matrimonio por intereses económicos. Por eso, oculta a su esposo que ha sido padre, de lo que él se entera por casualidad cerca del final.

La publicación de *Mi marido es usted* correspondió a la tercera entrega de “La Novela Ideal”. Se anunció al final del número anterior, *Idilio bajo el terror* (1938), y se trató de la primera obra que Ballesteros firmó como Sylvia Visconti. En esa nota editorial se promocionó como una historia de amor con una trama interesante e ingeniosa (en Cominges, 1938b: 126). De igual modo, en el número siguiente, *El enigma de los ojos grises* (1938), se invitó a los lectores a que acudieran a la novela de Visconti. Aunque se promocionó el libro con palabras similares, se añadió que se dirigía a un público amplio gracias al tema universal que trataba: “Con *Mi marido es usted* nos dirigimos, sobre todo, a la juventud, pero a esa juventud [...] que abarca desde los 15 a los 80 años” (en Cominges, 1938a: 2). En prensa, en el periódico *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria, 1936-1963), la obra se publicitó el 16 de enero de 1939. La novela se presentó ahí como una narración amena, dirigida a un público variado y con un enredo ingenioso que suscitaba el interés de los lectores por conocer el desenlace (“Publicaciones”, 1939: 3). Con ello, se exaltaba el carácter popular del texto y su objetivo de proporcionar un rato de ocio.

El expediente de censura de *Mi marido es usted* se halla en el AGA, en la caja 21/06897, bajo la signatura 3-688, aunque corresponde a la segunda edición de la obra (no se ha localizado el de la primera). En él se conserva la solicitud de autorización, que Bernardo de la Torre Millares, como editor, firmó el 22 de mayo de 1942. En el documento se indica que la obra se publicaría en “La Novela Ideal” con una tirada de cuatro mil ejemplares y que constaría de 120 páginas. En una pequeña tarjeta

azul de cartón, que se empleaba en la censura de libros, se señala que *Mi marido es usted* se presentó el 22 de mayo de 1942 y se autorizó el 9 de junio de ese año. Sin embargo, en un informe sin fecha, y con una firma manuscrita ilegible, se afirma que el texto posee un valor literario “endebles”. De hecho, se califica como una obra “insulsa”. En cambio, en otro informe, fechado el 7 de junio de 1942, el texto se describe así: “novela rosa de argumento original, entretenida y no mal escrita”. Los documentos que contiene el expediente revelan que, si bien los censores no la consideraron una narración notable, tampoco encontraron nada que suprimir o modificar. Por tanto, no advirtieron nada que contraviniera los códigos morales de las instituciones franquistas.

4. TRANSDUCCIONES LITERARIAS Y CINEMATOGRÁFICAS: DE LA NOVELA AL GUION

4.1. Modelos femeninos: de la madre soltera a la *femme fatale*

Con el proyecto cinematográfico de *Volver a soñar* Claudio de la Torre y José López Rubio trataron, en vano, de aprovechar la popularidad de las novelas rosas durante los años cuarenta. Para ello, respetaron la trama de *Mi marido es usted*, aunque introdujeron algunos cambios significativos. Acaso varios de ellos contribuyeran al rechazo de la censura. En la novela, Juan Carlos acepta su boda con María Berta, aunque con la esperanza de que su estatus como esposo le dé acceso a la fortuna de la protagonista. De esta forma, se solucionarían los problemas económicos de Magdalena, la hermana de él, que ha despilfarrado cantidades importantes de dinero en fiestas. La ruptura posterior entre María Berta y Juan Carlos se debe a que ella descubre los verdaderos intereses de él. Sin embargo, en el guion, Juan Carlos envía una carta desde Guinea para detener la boda. Como se celebra por poderes, Magdalena, sin informar a nadie del contenido de la misiva, la rompe para que siga adelante, como, en efecto, ocurre. Este engaño provocó que, en el expediente de censura del *Volver a soñar*, se aludiera a la falta de autorización del novio como uno de los motivos para rechazar el proyecto. Un matrimonio que ha surgido a causa de la mentira de uno de los personajes resultaba inapropiado para la moral censora de los años cuarenta.

A la boda fraudulenta se suma, según el expediente de censura, la ausencia de una moraleja. En *Mi marido es usted*, en cambio, tras el

reencuentro feliz entre Juan Carlos y María Berta, se añade un epílogo en el que se aclara el futuro de los personajes varios años después. Juan Carlos ha tenido otra hija con María Berta, quien, además, está embarazada. Así, se muestra a los lectores cómo la felicidad de la pareja protagonista radica en un matrimonio sin rencores. Acaso la supresión de esta parte del argumento en *Volver a soñar* supuso que el censor considerara que la reconciliación entre los protagonistas no bastaba para paliar la frivolidad del matrimonio que se aprecia en el texto.

Aunque no se menciona en el informe de censura del guion ni de la novela, María Berta representa en ambas obras una mujer que rompe con los modelos femeninos tradicionales. Su decisión de abandonar a su marido y criar a su hijo como madre soltera suscita reparos en su entorno. Para ello, aprovecha que, por error, se publica en la prensa que ella ha muerto en un accidente de coche para que Juan Carlos no contacte más con ella. Así, no perturbará su vida como madre soltera. No obstante, su tío Gustavo, que la acoge en su vivienda en Alemania, le advierte de un posible escándalo. Pero la respuesta de María Berta revela su carácter independiente y su rechazo a las convenciones sociales:

¿Un hijo sin padre? Sí, es muy doloroso. Pero peor es darle un padre indigno. [...] ¡Qué me importa que para los hombres no sea un hijo legítimo! ¡Ante Dios lo es y esto me basta! ¡No tendrá padre mi hijo, pero tendrá una madre que vele por él y que lo defienda! (Visconti, 1938: 53-54).

El arquetipo de la madre soltera apenas existe en las películas españolas de los años cuarenta. Entre las que lo incluyen se halla *Audiencia pública* (1946), que dirigió Florián Rey. En ella, una mujer que vive en la pobreza entrega su bebé a la beneficencia para evitar el escándalo de criarlo sola. Por eso, *Volver a soñar* se encuentra entre los primeros proyectos cinematográficos del franquismo en representar a una madre soltera. Al igual que en la novela, en el guion María Berta reivindica su independencia y su decisión de alejarse del marido: “Mi hijo es mío, únicamente mío, ¿no entiendes? Él y yo nos bastaremos para ser felices”. Desde ese momento, procura que Juan Carlos nunca se entere de que se convertirá en padre.

También Magdalena rompe con las convenciones que se espera de una mujer en los años cuarenta. En *Mi marido es usted* se observa cómo lleva una vida frívola y se preocupa, sobre todo, por comenzar noviazgos

con jóvenes acaudalados. De hecho, despilfarra dinero en compras y en fiestas hasta endeudarse. Por ello, la boda entre su hermano y María Berta solucionaría sus problemas financieros y saldaría sus deudas. Magdalena muestra esta misma actitud en *Volver a soñar*. Entre los planos 83 y 88 del guion se observa cómo ella vende un collar a un usurero para obtener dinero con el que comprar trajes, firmar pagarés y marcharse de fiesta. Además, tanto en la novela como en el guion, su comportamiento se aproxima al del arquetipo de la *femme fatale*, pues seduce a hombres ricos para aprovecharse de su fortuna.

Sin embargo, en el desenlace de *Mi marido es usted* se muestra su transformación. Después de haber arruinado a su esposo millonario, con quien se casó por dinero, lleva una existencia sencilla con él y sus dos hijos en una casa de campo. Con ello, Magdalena se convierte en un modelo de conducta. A pesar de sus errores, que han llegado hasta el punto de concertar por interés económico una boda entre Juan Carlos y María Berta, comprende que su felicidad radica en un estilo de vida frugal y en el matrimonio. Ya alejada de sus ambiciones económicas, se centra en el cuidado de sus hijos. Así, ha pasado de comportarse como una *femme fatale* a convertirse en una madre que disfruta del ámbito doméstico.

En *Volver a soñar*, en cambio, se ha suprimido la parte final del argumento de la novela en la que se narra que Magdalena vive con su marido y sus hijos. De esta manera, se le niega al personaje su transformación en un buen modelo femenino para la moral franquista de los años cuarenta. Al acabar el guion, solo ha mostrado sus rasgos negativos y su entorno siente rechazo hacia ella. Así le recrimina Juan Carlos la manera en la que ha preparado la boda entre él y María Berta: “Le diré que eres tú la que nos has engañado a los dos: que con tu ligereza, con tu inconsciencia, con tus enredos has conseguido al fin hacernos desgraciados...”. Por tanto, al derroche de dinero se suma su falta de escrúpulos. Acaso la ausencia de la evolución moral de Magdalena contribuyera a que el censor no autorizara el rodaje del texto.

En *Mi marido es usted* se menciona que la amistad entre ella y María Berta surgió porque ambas fueron compañeras en el colegio. Magdalena no solo no disfruta de un origen aristocrático, como su amiga, sino que tampoco comparte su carácter. Desde siempre existieron entre las dos diferencias notables: “Todo lo que en la una era dulzura, languidez, aristocracia, en la otra era desenvoltura, picardía, atrevimiento” (Visconti, 1938: 6). Incluso se cuenta que la madre de María Berta, antes

de morir, le había recomendado que se apartara de Magdalena, quien siempre había mostrado una actitud atrevida y hasta maliciosa.

Las disimilitudes entre las personalidades de ambas también existen en el guion, pero en *Volver a soñar* su amistad surge durante la estancia de ambas en un pensionado para señoritas llamado “San José de Nazareth [sic]”. Los cincuenta planos iniciales del texto reflejan la convivencia de las jóvenes en esa residencia. Además de interactuar con otras muchachas, hablan de chicos y, sobre todo, de Juan Carlos. Magdalena insiste en que él siente interés por María Berta. En *Mi marido es usted*, sin embargo, no se alude al pensionado de señoritas ni a la convivencia entre ambas amigas. Al incluir en el guion escenas en las que se observa la relación de las dos en el pensionado, se muestra cómo, desde el inicio de su amistad, Magdalena se interesaba en que María Berta se emparejara con Juan Carlos. Con ello, se revela la tendencia natural de Magdalena a la malicia.

4. 2. Guinea en el cine español de los años cuarenta: la colonia africana en *Volver a soñar*

La ausencia de referencias temporales explícitas impide determinar en qué año sucede la historia de *Mi marido es usted* y de *Volver a soñar*. Al no aludir a un periodo determinado, se evitan comentarios sobre problemas socioeconómicos y, por tanto, se favorece la evasión del público. No obstante, en el guion sí se advierte una imagen crítica de la vida en la colonia española de Guinea. En *Mi marido es usted* solo se menciona que Juan Carlos trabaja en esa región (1938: 9). Aunque regresa en varias ocasiones a África, nunca se describen los paisajes de la zona. En cambio, en *Volver a soñar* varias escenas suceden ahí. Se trata de una de las diferencias más notables entre la novela y el guion. Con ello, De la Torre y López Rubio intentaron que en su texto se representara un espacio colonial que apenas se había mostrado en el cine español. La inclusión de territorios periféricos en las películas había suscitado cierto interés a comienzos de los años cuarenta, como demuestra un artículo que, con el título de “Nuevos paisajes para el cinema nacional”, publicó el periodista Juan Pablo Salinas en *Primer Plano*. En él, el autor lamentaba que casi no se hubiera presentado en el cine español Marruecos, Canarias o Guinea, a pesar de sus posibilidades fílmicas (Salinas, 1943: s.p.).

Volver a soñar se hubiera convertido en una de las primeras películas españolas de ficción en mostrar espacios guineanos. No obstante, en los años cuarenta existieron otros filmes con una acción que ocurría en esta colonia. *Afan-Evu* –también conocida como *El bosque maldito*–, que dirigió José Neches, se estrenó en el cine Gran Vía de Madrid en diciembre de 1945, aunque se ha perdido. En la noticia que se publicó en *Primer Plano* sobre la fiesta de gala para celebrar el estreno se presentó el filme como un “magnífico documento” que “recoge las inquietudes de nuestros colonizadores en Guinea” (“Fiesta de gala”, 1945: s.p.). Asimismo, Neches, en un artículo sobre el rodaje de *Afan-Evu*, afirmó que con este filme pretendía que el público español conociera la realidad de esa región (Ortiz, 1945: s.p.). Para ello, el argumento, del que se encargó Wenceslao Fernández Flórez, se centraba en una tribu guineana y en una trama amorosa entre colonos.

Aunque la película se ha perdido, se conservan dos guiones menucanuscritos de ella: uno, con el título de *Mafan-Ebu (Gran Bosque Maldito)* y firmado por Wenceslao Fernández Flórez, se halla en el AGA en la caja 21/05943; el otro, con el mismo título y sin firma, se conserva en la Filmoteca Española bajo la signatura G-3650. Sempere (2020: 174-175) ha estudiado algunas de las diferencias entre ellos. Como señala esta investigadora, el guion que se encuentra en la Filmoteca Española corresponde a un largometraje documental, mientras que el del AGA se ha concebido para un filme de ficción. De estas disimilitudes se concluye que, como explica Sempere (2020: 175), existió un proyecto para una película documental sobre Guinea, aunque, al final, se optara por un largometraje de ficción.

El guion de la Filmoteca Española, de sesenta páginas, comienza con la llegada del explorador vasco Manuel Iradier a Guinea, que asienta la futura gestión española de la zona. En el texto no solo se exalta la aventura de Iradier y sus contactos con los indígenas, sino que también se presentan diversas costumbres de ese pueblo. Entre ellas, se mencionan bailes, las condenas a las mujeres adúlteras o la tala de árboles. El guion del AGA, de 190 páginas, no se ha escrito para un documental, aunque sí se advierte en él el objetivo de representar con cierta fidelidad la vida de los colonos en Guinea. Por ello, en la portada del manuscrito se indica que se ha contado como asesores con Juan Bonelli, Gobernador General de los Territorios Españoles del Golfo de Guinea; Pedro Fuster, ingeniero jefe del Servicio Forestal; Jaime Nosti, ingeniero jefe del Servicio Agronómico; y Luis Trujeda, teniente de la Guardia Colonial. Del mismo

modo, el título de *Afan-Evu* —o *Mafan-Ebu*, como figura en el texto— revela la intención de mostrar un mundo desconocido al público español. Sin embargo, en el expediente de censura cinematográfica del filme, que se halla en el AGA en la caja 36/03244, bajo la signatura 5746, con el título de *El bosque maldito*, se conserva una carta que aclara por qué se descartó el nombre inicial del proyecto. El director general de la productora Hispano-Mexicana Films, en una misiva fechada el 28 de octubre de 1947, solicitó cambiar el título de *Afan-Evu* por el de *El bosque maldito*. Justificaba su petición porque resultaba complicado memorizar ese nombre extranjero que, a su vez, dificultaría la comercialización del filme. En una carta fechada el 30 de octubre de 1947 la censura autorizó el cambio.

En este guion se ofrece una visión idílica de Guinea y se insiste en cómo la metrópolis ha mejorado la vida ahí. Al comienzo, cuando el protagonista se acerca en barco a ese territorio, un oficial exalta los esfuerzos del pueblo español por crear una civilización nueva en la zona:

Puedo asegurarle que los españoles trabajamos mucho y bien en estas regiones, aunque en la Península sean innumerables los que como Vd. no lo sepan. Las mejoras que se han logrado en un periodo relativamente breve son asombrosas. A eso se refiere el respeto de que yo le hablaba.

Al final, a pesar de las reticencias del protagonista, que teme las enfermedades del trópico, los numerosos insectos y las incomodidades que no sufre en la ciudad, piensa en quedarse en Guinea. Por ello, el desenlace supone una invitación para que los espectadores de la película se interesen por la colonia, comprendan que forma parte de España y la visiten.

De modo similar, en la película *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946) se insiste en la soberanía española sobre Guinea, aunque, a su vez, se exalta el fervor religioso y el difícil trabajo de los misioneros que acuden ahí. Gracias a ello, el jefe de la Sección de Cinematografía propuso al director general de Cinematografía y Teatro que la película se calificara de “interés nacional”. Así consta en una carta, fechada el 18 de febrero de 1946, que se halla en el expediente de censura de rodaje de la película, que se conserva en el AGA, en la caja 36/04677, bajo la signatura 90-45 bis. El documento revela el deseo de las instituciones cinematográficas de reflejar en películas españolas los paisajes y las costumbres de las colonias.

El argumento de *Misión blanca* gira en torno a un joven sacerdote que llega como misionero a Guinea, donde un religioso anciano le recibe y le cuenta la historia de otro misionero que había ido ahí unos cinco años antes. Pero, en realidad, la trama sirve para destacar la presencia española –y, sobre todo, de misioneros– en Guinea y exaltar tanto su pertenencia al país como su condición de colonia. De esta manera, la labor religiosa se convierte en una forma de manifestar el vínculo español con el continente africano.

En *Volver a soñar*, en cambio, no se presenta Guinea desde una perspectiva idílica ni se defiende su adhesión a España. Al contrario, las penurias de Juan Carlos en ese territorio suponen un acercamiento a varios de los problemas que existen ahí. Dado que el guion tiende a un lenguaje objetivo, que evite ambigüedades y facilite el rodaje, apenas se leen en él descripciones. Pero sí se alude a las humildes condiciones en las que Juan Carlos vive en Guinea. Él comparte con otro compañero un pequeño bungalow, que solo se ha amueblado con dos camas de campaña, mosquiteros y una mesa de dibujante.

Después de haberse enterado de la (falsa) muerte de María Berta, Juan Carlos regresa a Guinea para superar su tristeza. Sin embargo, en este viaje se esfuerza por ayudar a los habitantes de las aldeas más necesitadas. En una escena, él se halla en una choza de “aspecto mísero” para curar con medicinas a un trabajador negro que ha caído enfermo. Así, a pesar de que no se incluyen en el texto descripciones extensas, se evidencia que Juan Carlos se encuentra en una zona pobre. De hecho, él también se enferma después de esta labor y, en otra escena, se acuesta en su bungalow “sudoroso y agitado por la fiebre”. Para recuperarse, el médico que le visita le recomienda abandonar la colonia e ingresar en un sanatorio.

Con estas escenas, en las que se aprecia la miseria de Guinea, las duras condiciones en las que ahí viven los indígenas y las enfermedades que sufren, se ofrece una imagen de la región opuesta a la que se advierte en *Afan-Evu* o en *Misión blanca*. En *Volver a soñar* no se alude a la soberanía española sobre la colonia ni al esfuerzo de los exploradores o de los misioneros que se han instalado en ella. Tampoco se explica la historia de Guinea ni sus vínculos con la metrópolis. Por tanto, las escenas que transcurren en ese territorio no responden a objetivos propagandísticos. En realidad, con ellas se muestran las complicadas circunstancias a las que se enfrentan sus habitantes. De este modo, se expresa una crítica velada al colonialismo y a la precaria situación de los

indígenas que no se plantea en *Afan-Evu* o en *Misión blanca*. Así, De la Torre y López Rubio introducen en el guion perspectivas que contradicen la postura franquista de la presencia española en Guinea y que no existen en *Mi marido es usted*. En la novela los viajes a África de Juan Carlos suponen una obligación laboral y, después, una huida de sus preocupaciones. En cambio, en *Volver a soñar* también conforman un atisbo de la pobreza que sufren los habitantes de Guinea.

CONCLUSIONES

La adaptación de *Mi marido es usted* al guion de *Volver a soñar* revela el interés de Claudio de la Torre y de José López Rubio por la comedia romántica. Asimismo, refleja cómo Ballesteros, junto con su marido, vio en el cine una posibilidad de extender el mundo ficcional que creó en sus novelas. Por eso, *Volver a soñar* se suma a *Me acuerdo de Arturo* como un proyecto frustrado de llevar a la pantalla una narración rosa de Sylvia Visconti. Los engaños de los personajes vinculados con sacramentos católicos, como el matrimonio, provocó que el censor no viera valor moral en el texto y, por tanto, no lo autorizara. De igual modo, el comportamiento de María Berta, que vive como una madre soltera, y el de Magdalena, cercano al de una *femme fatale*, tampoco favorecieron que el texto se aprobara.

No obstante, a pesar de que la decisión de María Berta de alejarse de su marido suponía una ruptura con el modelo femenino tradicional, De la Torre y López Rubio la mantuvieron en *Volver a soñar*. Con ello, muestran su deseo de introducir arquetipos modernos de mujeres en los guiones cinematográficos. María Berta, además, abandona a su esposo para reivindicar su independencia y evitar un sufrimiento emocional. No le preocupa el posible escándalo que supondría para ella criar sola a su hijo. Sin embargo, el desenlace indica a los lectores que en el matrimonio se halla la felicidad de los personajes, pues María Berta se reconcilia con Juan Carlos, con quien forma una familia numerosa.

Aunque nunca se rodara, *Volver a soñar* se halla entre los primeros intentos del franquismo por representar en el cine español de ficción la colonia de Guinea. En *Mi marido es usted* solo se menciona este territorio africano. Pero, en el guion, varias escenas transcurren ahí. De esta manera, los autores no solo exploran zonas infrecuentes en las películas nacionales. También ofrecen una imagen de Guinea que rompe con la visión propagandística que se aprecia en los guiones de *Afan-Evu*

o en la película *Misión blanca*. En estas obras se exalta la presencia española en la colonia y la intensa labor de la metrópolis por civilizar esa región. Sin embargo, en *Volver a soñar* se advierten las duras condiciones de vida de los habitantes de Guinea, que se enfrentan a la pobreza y a la enfermedad con escasos recursos. Por eso, las escenas del guion que suceden en Guinea conforman una crítica velada al colonialismo español.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Santiago y Cabrerizo, Felipe (2013), “En la vida de Claudio y Josefina de la Torre”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 751, pp. 107-132.

Amorós, Andrés (1968), *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus.

Boletín Oficial del Estado (1955 [24 de mayo]), “Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Registro General de la Propiedad Intelectual”. Disponible en: <https://bit.ly/3w4nFpL> (fecha de consulta: 15/03/2022).

Cabrerizo, Felipe (2007), *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.

Charlo, Ramón (2005), *Autores y seudónimos en la novela popular*, Sevilla, Padilla Libros Editores y Libreros.

“Claudio de la Torre. El realizador español que descubrió a Simone Simon” (1943 [14 de marzo]), *Primer Plano*, 126, s. p.

Coello Hernández, Alejandro (2022), “Mercedes Ballesteros, una dramaturga por poco desconocida”, Mercedes Ballesteros, *Una mujer desconocida*, ed. Alejandro Coello Hernández, Madrid, Torremozas, pp. 7-37.

- Cominges, Laura de (1938a), *El enigma de los ojos grises*, Las Palmas de Gran Canaria, La Novela Ideal.
- Cominges, Laura de (1938b), *Idilio bajo el terror*, Las Palmas de Gran Canaria, La Novela Ideal.
- Eguidazu, Fernando (2020), *Una historia de la novela popular española (1850-2000)*, Sevilla, Ediciones Ulises / Editorial CSIC.
- “Espectáculos. Los premios de teatro y música” (1942 [16 de enero]), *El Adelanto*, p. 4.
- “Fiesta de gala en el estreno de *Afán-Evu*” (1945 [23 de diciembre]), *Primer Plano*, 271, s. p.
- Garcerá, Fran (2020), “Josefina de la Torre, novelista”, Josefina de la Torre, *Las novelas de Laura de Cominges*, ed. Fran Garcerá, Tenerife, Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, pp. 5-20.
- García de Dueñas, Jesús (1993), *¡Nos vamos a Hollywood!*, Madrid, Nickel Odeon.
- Hernández Girbal, Florentino (1992), *Los que pasaron por Hollywood*, Madrid, Verdoux.
- “Informaciones de corto metraje” (1942 [15 de marzo]), *Primer Plano*, 74, s. p.
- López Rubio, José (1983), *La otra Generación del 27*, Madrid, Real Academia Española.
- López, Francisca (1995), *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Editorial Pliegos.
- Medina Peralta, María Mercedes (1991), *La obra literaria de Claudio de la Torre*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Ortiz, Augusto (1945 [5 de agosto]), “Durante el rodaje de *Afan-Evu* en la Guinea Española”, *Primer Plano*, 251, s. p.

“Película animada” (1942 [marzo]), *Cámara. Revista Cinematográfica Española*, 6, s. p.

Pérez Bowie, José Antonio (2004), *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica en el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes.

“*Primer Plano* presenta su Noticiario Nacional”, (1941 [7 de diciembre]), *Primer Plano*, 60, s. p.

“Publicaciones. Sylvia Visconti. *Mi marido es usted*”, (1939 [16 de enero]), *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, p. 3.

Quintanilla, José Luis (1957 [13 de enero]), “Los cuatro caminos de Claudio de la Torre. El novelista, el comediógrafo, el director de cine y el director de escena”, *ABC*, pp. 15-16.

Ramírez Guedes, Enrique (1995), “Claudio de la Torre, de París a Madrid: el camino de un cineasta”, *Un mes de cine*, Filmoteca Canaria, 9, p. 3.

Reverón Alfonso, Juan Manuel (2007), *Vida y obra de Claudio de la Torre*, Santa Cruz de Tenerife, Idea.

Ríos Carratalá, Juan A. (2003), *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Salinas, Juan Pablo (1943 [26 de septiembre]), “Nuevos paisajes para el cinema nacional”, *Primer Plano*, 154, s. p.

Sempere, Isabel (2020), “Propaganda colonial: vestigios del primer filme de ficción en la Guinea Española. Recuperación documental en el Archivo General de la Administración y Filmoteca Española”, en Magí Crusells, Beatriz de las Heras y Antonio Pantoja (eds.), *Historia y cine. El primer franquismo (1939-1945). Volumen II*,

Barcelona, Centre d'Investigacions Film-Història, Universitat de Barcelona, pp.164-180.

Soler Gallo, Miguel (2016), “Novela rosa y fantasía amorosa en la España de los años cuarenta: análisis de *La rival de Julieta* de Josefina de la Torre”, *Cuadernos de Aleph*, 8, pp. 128-148.

Soler Gallo, Miguel (2017), “El ideal de masculinidad en la novela romántica falangista: análisis de *Una mujer de veinte años* de Mercedes Ballesteros”, *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 33. Disponible en: <https://bit.ly/3TTTydG> (fecha de consulta: 30/10/2022).

Soler Gallo, Miguel (2021), “La insolencia y la heroicidad de las «señoritas» de la Sección Femenina de Falange en la ficción sentimental: Mercedes Ballesteros, Josefina de la Torre, Carmen de Icaza y Mercedes Formica”, en Teresa Fernández Ulloa y Miguel Soler Gallo (coords.), *La insolentes: desafío e insumisión femenina en las letras y el arte hispanos*, Berlín, Peter Lang, pp. 179-204.

Tarancón Gimeno, Jorge (2001), “Catálogo de la novela popular”, en VV.AA., *La novela popular en España 2*, Madrid, Ediciones Robel, pp. 307-359.

Visconti, Sylvia (1938), *Mi marido es usted*, Las Palmas de Gran Canaria, La Novela Ideal.