

EL COMPROMISO IDEOLÓGICO Y POLÍTICO EN LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA DE SILVIA MISTRAL

PATRICIA BARRERA VELASCO

Universidad Complutense de Madrid
pbarrera@ucm.es

RESUMEN: En este artículo se aborda la dedicación de Silvia Mistral a la crítica cinematográfica, ámbito en el que destacó dentro del ejercicio de su labor periodística, en revistas como *Popular Film*, *Films Selectos*, *Proyector* o *Nuevo Cinema* —de la que fue también secretaria—, donde fue responsable de numerosas crónicas cinematográficas y reportajes sobre el mundo del celuloide y sus protagonistas. La figura de esta escritora ha sido merecedora de la atención de los críticos, que se han centrado fundamentalmente en las obras que publicó en el exilio, en México, pero falta todavía destacar su papel como pionera de la crítica de cine. Este trabajo pone una primera piedra en este sentido y contribuye a dar valor a un autora polifacética y comprometida política y socialmente.

PALABRAS CLAVE: Silvia Mistral, crítica cinematográfica, exilio republicano, mujeres y cine.

IDEOLOGICAL AND POLITICAL COMMITMENT IN SILVIA MISTRAL'S
FILM CRITICISM

ABSTRACT: This article aims to address Silvia Mistral's film criticism, field where she stood out writing many cinematographic columns and articles about the cinema world and its protagonists in magazines like *Popular Film*, *Films Selectos*, *Proyector* or *Nuevo Cinema* —where she also served as secretary—. This writer has already got the attention of the academic critics, who have mainly examined the works she wrote in her Mexican exile, but it is still necessary to deal with her role as a pioneer in the film criticism field. This paper is a first approach to it and contributes to value this author as a versatile, and politically, and socially committed writer.

KEYWORDS: Silvia Mistral, Film Criticism, Republican Exile, Women and Cinema.

La figura de Silvia Mistral, pseudónimo tras el que se esconde la polifacética escritora Hortensia Blanch Pita (1914-2004), ha sido ya objeto de atención por parte de la crítica académica. Son varios los estudios que se han ocupado de esta interesante escritora, sobre todo en los últimos años, sobre su faceta de mujer e intelectual exiliada¹. A lo que todavía no se ha prestado atención, más allá de una exigua mención, es a su faceta como crítica de cine y redactora de novelas cinematográficas, pues, en relación a ello, tan solo puede encontrarse en la bibliografía —monográfica o de conjunto— la referencia a estas dedicaciones, pero no un análisis de estos textos en particular.

¹ Pueden verse, entre otros, los estudios de Díez Puertas (2001); Colmeiro (2009b); Domínguez Prats (2012); Jato (2015); León Vegas/ García Muñoz/ Blanco Fajardo (2016); Plaza (2016); Hernández-Fernández (2019) o Calviño Tur (2019), que se añaden a los demás citados a lo largo de este trabajo.

Conocer en profundidad el calado de la crítica cinematográfica de Mistral resulta enormemente difícil, puesto que no se conservan todos los números de las publicaciones con las que colaboró en bibliotecas o instituciones públicas. Por ello, debe considerarse este trabajo como el inicio de una investigación de proyección futura, que se verá completada a medida que se vayan encontrando más textos firmados por la autora. En este sentido, planteamos aquí un estudio de partida, en el que ya se puede observar el carácter polivalente y comprometido social y políticamente de esta narradora y periodista.

Si, por las razones expuestas, ya resulta complejo abordar su faceta como pionera de la crítica filmica, más complicado es llegar a conocer su labor como noveladora de argumentos de películas², pues estas se publicaban casi siempre de forma anónima.

Antes de analizar la aportación de Mistral a la crítica cinematográfica resulta necesario exponer brevemente su semblanza biográfica, dado que sigue siendo todavía una autora poco conocida. Al conocer algunos de los datos clave de su vida podremos comprobar, además, cómo esta se halla muy en consonancia con su escritura.

Hortensia Blanch Pita nació en La Habana en 1914, de madre gallega y padre catalán. Parte de su infancia la pasó en Villalba (Lugo), a donde llegó a inicios de los años veinte. Cinco años más tarde volvió a Cuba y después se instaló en Barcelona al inicio de la II República.

Josebe Martínez ofrece un breve comentario biográfico sobre Mistral, basándose en una entrevista que le realizó en México en 1995 y en varias entrevistas llevadas a cabo por Enriqueta Tuñón en los años 1988 y 1989 para el “Archivo de la Palabra. Refugiados españoles”, del

² Se conocen como novelas cinematográficas los argumentos de películas género de gran esplendor durante los años del cine mudo- que se publicaban acompañadas de fotografías publicitarias de los filmes. En España, aparecieron tanto en la prensa como en las colecciones de novela breve. De tema específicamente filmico existieron en el primer tercio del siglo XX alrededor de cien colecciones. A ello se ha dedicado la tesis doctoral de Patricia Barrera, titulada *Las novelas cinematográficas en Blanco y Negro (1919-1936): Contextualización histórica y teórica* (2017), y otros trabajos.

Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Así habla Mistral:

Los catalanes que habían emigrado a Cuba casi todos tenían una base anarquista. Mi padre era albañil. Durante el tiempo que vivimos en Cuba mi padre desempeñó diversos trabajos de albañilería; mi madre cuidaba de nosotros. Así vivimos bien, los trabajos de mi padre le permitieron hacer algún dinero. Viví en Cuba hasta 1931. Ese año, el 14 de abril, mi padre nos dijo “Ya hay República en España, ya debemos regresar” y así lo hicimos. Volvimos a Galicia, tierra de mi madre, y estuvimos allí algún tiempo, unos meses, después mi padre, y todos, pensamos que sería mejor ir a Cataluña, que tendríamos mejores oportunidades, y nos mudamos a Barcelona. (Mistral, *apud* Martínez, 2007: 170)

Sobre la vida de la familia de Mistral en los años de la II República explican Josebe Martínez y Pilar Domínguez Prats, en sus respectivos trabajos, que estuvo fundamentalmente centrada en la preocupación por su sustento, pues su situación era delicada, lo que obligó a la futura escritora a trabajar en diferentes lugares a la vez, a la par que alternaba sus tareas laborales con el estudio en una academia nocturna, razón que le llevaba a considerarse a sí misma “autodidacta a mil por mil”. Pudo compaginar su empleo como ayudante de laboratorio en una fábrica de tabacos, donde empezó con dieciséis años, con la redacción de novelas cinematográficas para una imprenta y su colaboración en varias publicaciones dedicadas al cine (Martínez, 2007; Domínguez Prats, 1992).

En ese momento, como recuerda Martínez, sus intereses se repartían entre el necesario trabajo y su afición a la literatura, que se produjo por iniciativa propia, es decir, “es ella la que va a bibliotecas, la que busca libros, y presta atención a todo lo que se dice sobre novedades literarias”. Este interés “puede enmarcarse perfectamente en el ambiente republicano, reflejo del medio cultural de la época, claramente auspiciado durante la República desde el mismo gobierno” (Martínez, 2007: 172). No pensaba todavía en política. Como indica Domínguez Prats (1992: 37), “se mantuvo bastante aislada del movimiento sindical hasta que la radicalización de posturas a consecuencia del inicio de la guerra [civil] le hicieron optar por la CNT”. Cuenta la propia Silvia Mistral:

[...] en la cosa política pues yo siempre he sido liberal. Ahora, yo no pertenecía a ningún sindicato. En la fábrica donde trabajaba yo casi todos los elementos eran de la CNT; en el despacho eran casi todos de la UGT y dos personas de la CNT [...]. Contra el carácter de mi padre, yo no quería ser lo mismo que mi padre era. Me negué siempre, antes de la rebelión, o sea, durante la República... Pero indudablemente yo era republicana, indudablemente yo era liberal, pero yo no tenía aspiraciones políticas, ninguna.

Llegó el momento en que era casi obligatorio estar en un sindicato. No tenía yo una idea muy clara, pero solo había en realidad dos sindicatos para los obreros y los empleados... uno de esencia libertaria [CNT] y otro de tendencia socialista [UGT]... La primera visita que hice fue a la asamblea de UGT y la verdad mi conclusión fue que todo me parecía muy dirigido desde arriba... Y luego fui a una asamblea de la CNT en San Andrés [su barrio, barrio obrero]³. Allí todo parecía muy caótico a primera vista, todo el mundo hablaba, todo el mundo opinaba, la mesa directiva planteaba los problemas para que la gente votara a favor o en contra, y me pareció que había más libertad de criterio... Entonces, entre uno y otro elegí la CNT [...]. (Mistral, *apud* Martínez, 2007: 171)

Además de en el terreno político, Mistral se mostró también muy activa en el periodismo a través de su colaboración en diversas publicaciones. Durante la guerra escribió reportajes y críticas filmicas, así como crónicas de guerra y cuentos, en la revista *Umbral*, perteneciente a la CNT, y cuya vida se extendió entre 1937 y 1939, en su edición barcelonesa. Domínguez Prats (1992: 83) destaca el carácter político de estas contribuciones de la escritora. Publicó también en *Solidaridad Obrera*, fue locutora en Radio Oficial Republicana e impartió conferencias en el Casal de la Cultura de Barcelona.

Como recuerda Josebe Martínez (2007: 173), “a pesar de la guerra, nunca dejó de colaborar con la intelectualidad anarquista hasta el final mismo del conflicto”. Ella misma afirma que “estaba comprometida por todas partes, tanto como escritora como por empleada fabril” (*ibi-*

³ La aclaración se debe a Josebe Martínez.

dem). Su dedicación periodística continuará también en su exilio mexicano, con su participación en revistas como *Arte y Plata* y *El Exhibidor*, en las que escribirá artículos relacionados con el mundo del cine, y en *Aventura*, donde publicará cuentos y crónicas.

Mistral era muy consciente del papel que cumplió la guerra en su desarrollo como escritora. Ella misma lo recordaba en una entrevista:

En una carta desde el frente un amigo me decía: “Aprovecha ahora la ocasión, porque nunca se va a presentar otra igual. Él quería decir que estando los hombres en el frente me iba a ser más fácil publicar porque se necesitaba a alguien que hiciera los periódicos y escribiera”. [...] En la guerra la mujer dijo “es mi hora” y perdió parte de su timidez para manifestarse social y políticamente. (Mistral, *apud* Domínguez Prats, 1992: 68)

La escritora inicia desde muy joven esa mencionada manifestación social, política y literaria —su iniciación en la escritura— en el suplemento literario de *Las Noticias* en 1931 donde, como asegura Colmeiro, llegó a escribir “hasta 200 colaboraciones, sin recibir ninguna remuneración”. A ello, le seguiría su participación en las publicaciones arriba mencionadas, entre 1933 y 1936, así como en importantes revistas cinematográficas del momento, como *Popular Film*, *Proyector*, *Films Selectos* y *Nuevo Cinema*, de la que ocupó el cargo de secretaria. También, en *El Día Gráfico*, escribiría crónicas literarias (Colmeiro, 2009a: 14).

Una de las facetas periodísticas más interesantes de Mistral tiene que ver con su trabajo en la productora Paramount, para la que escribió argumentos de películas, siguiendo los pasos de otra periodista excepcional, María Luz Morales, de la que diversos investigadores se han ocupado en varios estudios, algunos de los cuales ponen el acento en su papel pionero como profesional de la crítica cinematográfica en España. Morales trabajó en la sección filmica de varias publicaciones y en el departamento literario de la Paramount, cuyo órgano portavoz, la *Revista Paramount*, llegó a dirigir. Al inicio de la Guerra Civil, Mistral iba a ser la responsable de esa sección, sucediendo a María Luz Morales, sin embargo, como indica Josebe Martínez (2007: 175), “su ascenso a jefa de publicidad en la

agencia de la Paramount, en Barcelona, se frustró cuando estalló la guerra y las empresas norteamericanas dejaron de enviar películas a España; a pesar de lo cual siguió trabajando en la productora”.

José Colmeiro, en su introducción a la obra más conocida de Mistral, *Éxodo. Diario de una refugiada española*, destaca su importancia como figura pública y se lamenta de lo desapercibida que ha pasado su obra literaria y periodística, pues en su momento no contó con la ayuda que a otras mujeres intelectuales y artistas les supuso su pertenencia a una clase social elevada o el matrimonio con reputados escritores e intelectuales. Todo ello, unido al hecho de que la autora pasara pocos años de su vida adulta en España y a la escasa circulación de su obra, ha contribuido a que su figura haya sido poco conocida en nuestro país (Colmeiro, 2009a: 8-9).

Afirma Colmeiro, estableciendo parangones metafóricos con su diario *Éxodo*, en relación al olvido de Mistral:

La relativa borradura de la historia de Silvia Mistral tiene su correlato en el propio diario de la autora. Es curioso observar que hay muy escasos datos personales en el texto, y estos son típicamente introducidos de manera tangencial, como minimizando su importancia. Aparte del carácter fragmentario y esquemático del diario, hay muy poco de memoria personal, el lector apenas sabe nada de su nacimiento, su educación, su familia. (2009a: 17)

La narradora vivió la Guerra Civil en primera persona en Barcelona, sintiendo los bombardeos de camino al trabajo, lo que le llevó a perder el miedo a las bombas y, así, visitar el frente de Aragón, donde luchaba su hermano menor, que poco después moriría en la contienda con dieciséis años. Así lo explicaba ella misma:

Recuerdo que una vez, igual me daba que me bombardearan como que no, iba yo por la mitad de la calle con los zapatos en la mano y me gritaban que me cobijara, que me resguardara debajo de los balcones. No, yo lo que quería era llegar pronto, y entonces digo “entre tiran y no tiran, quién sabe por dónde tiran”. (Mistral *apud* Martínez, 2007: 174)

Este tipo de experiencias le serviría para plasmar, como buena cronista, la Guerra Civil y otros acontecimientos bélicos en artículos que publicaría en diversos periódicos, entre ellos, en *La Vanguardia*.

El 24 de enero de 1939 deja España para iniciar su exilio en Francia. Explica Martínez (2007: 177) que “su vida en Francia es un periplo entre campos de concentración y ‘lugares’ dispuestos para internar a refugiadas españolas que semeja mucho más un viaje a los infiernos que un exilio en la civilizada Europa”. Las penurias vividas día a día en un refugio de Provenza, los intentos de repatriación, el mal trato recibido por parte de las mujeres francesas y las críticas de la gente del pueblo nutrirán las páginas de su *Éxodo. Diario de una refugiada española*⁴, que empezó a escribir en Francia y que se publicará en 1940 en México por la editorial Minerva (aunque había salido ya antes por capítulos en la revista *Hoy* con el pseudónimo de Silvia M. Robledo, con ilustraciones del sevillano Francisco Carmona) y será prologado por León Felipe (Colmeiro, 2009a: 14-15).

Como señala Martínez, la editorial Minerva, fundada por Ricardo Mestre marido de Mistral, fue la primera creada por exiliados en México y lleva el mismo nombre del quiosco que este regentara en España antes de exiliarse (2007:170, nota 252). A México llegó Mistral con su esposo —quien había sido director del diario *Catalunya* y comisario cultural en el frente— el 8 de julio de aquel mismo año en el Ipanema y allí vivirá hasta su muerte en 2004. Ella misma recuerda cómo estaban separados en los primeros tiempos:

⁴ Los críticos que se han ocupado de *Éxodo* hacen hincapié en su carácter intimista, personal, autobiográfico, escrito inmediatamente después de su salida de España. Es también una crítica al gobierno francés por el trato dado a los exiliados españoles. Martínez califica la obra como narración de urgencia, de sucesos, pero también de opiniones. Para ella, no es tanto una crónica, sino “una reflexión mediante la cual la autora personaliza un evento histórico traduciéndolo al orden de lo cotidiano. A pesar de narrar lo privado no deja de ser un compromiso con la historia, y hasta cierto punto una responsabilidad pública, desde el punto de vista de la conciencia que se crea como escritora y de su evidente afán literario” (2007: 177).

Ricardo se fue a un albergue para hombres y yo me fui a un albergue para mujeres en la colonia San Rafael... íbamos a un comedor de la calle Lucerna y tanto el cocinero como los camareros eran refugiados. (Mistral *apud* Domínguez Prats, 1992: 146)

Después, pudieron vivir en una pensión hasta que lograron un empleo. Ella encontró trabajo antes que su esposo, a quien esto no hizo mucha gracia:

A Ricardo le entró una gran depresión por el hecho de que yo ganaba dinero antes que él. Al final él se decidió a vender libros a comisión, representando a una pequeña editorial. (Mistral *apud* Domínguez Prats, 1992: 234)

Y sigue diciendo, en relación a cómo afectó a su tarea profesional el ser esposa y madre:

Éramos jóvenes, vinieron los hijos, la formación de la familia..., yo primero tuve la niña, a los cuatro años el niño, y claro, estaba el mantenimiento de la casa, el trabajo... Yo vivía una vida más retraída, siempre escribiendo algo, pero nunca figurando mucho, ni cosas muy importantes. (*ibidem*)

Se puede apreciar, por tanto, la interferencia de su vida personal y de las obligaciones de la vida cotidiana como esposa y madre en su trayectoria literaria. Quizá por ello intelectuales como Silvia Mistral no pudieron siempre centrarse en prácticas escriturales y profesionales de mayor envergadura o que les interesaran verdaderamente, sino que, como bien observa Domínguez Prats (1992: 235), “muchas escritoras tienden a situarse en los medios de comunicación en relación con las mismas mujeres: escriben novela rosa y artículos para revistas femeninas y dirigen programas femeninos en la radio”. Corroborra nuestra autora:

Entonces todas escribimos novela rosa... Cecilia Guilarte, María Luisa Algarra, Ana Muriá... De las que yo escribí recuerdo, primordialmente, una que tuvo muchísimo éxito, porque se hicieron en aquella época cinco mil ejemplares, que era un record. Se llamaba “Rosas Imperiales”. (Mistral *apud* Domínguez Prats, 1992: 296)

Obtuvo éxito como escritora de novela rosa, firmando en muchas ocasiones con distintos pseudónimos. Por su testimonio podemos decir que seguramente no recordaba muchos de los textos que escribió en este género. Y es que, como señala Domínguez Prats (1992: 296), “esta especialización seguramente no fue escogida por ellas, sino que se encontraron con más posibilidades de trabajo en los medios de comunicación dirigidos a las mujeres: aunque su dedicación a ello fue coyuntural y parcial, puede decirse que les restó influencia social al colocarse en un ambiente literario minusvalorado, como ellas mismas reconocen”. A este respecto, es muy ilustrativa la anécdota que la propia Mistral relata, pues revela también su postura con respecto a esta faceta suya como narradora:

Escribí tres novelas para ellos... Fíjate que les llevé una y me dijeron: “hay que quitarle cien páginas”. Yo cogí cien páginas de cualquier sitio y las quité. Es que era una manera de ganar dinero, pero yo no tenía ilusión de dedicarme a la novela rosa... Se ganaba poco, ya no me acuerdo, pero poco. Luego los programas de radio los pagaban mejor. (*ibidem*)

A pesar de todo, recuerda aquellos años con cariño, pues además de escribir en distintos medios, también pudo asistir a cócteles, exposiciones, conferencias, aunque a menos de lo que le habría gustado, pues sus obligaciones como madre no le permitían una vida pública más activa. Por ejemplo, asegura que algunas veces iba al cine porque su marido se quedaba con la niña de noche, hija a quien dedicó su poemario *Madréporas*, publicado en 1944 y centrado en la maternidad. Todas estas anécdotas y comentarios hechos por la escritora en diversas entrevistas son esenciales para trazar fehacientemente su particular perfil intelectual.

Publicó, después, otras obras en los años setenta y ochenta y al final de su vida impartió numerosas conferencias junto a su marido (quien moriría en el año 1997) para mantener viva la memoria del exilio, sobre todo entre el público joven. Destacan, en este sentido, aquellas celebradas en el Ateneo Español de México. Martínez narra en su libro la impresión que le causó cuando acudió a una de estas conferencias y vio para su sorpresa que el público estaba formado por jóvenes de tendencias alternativas, muy alejados de los tradicionales asistentes (2007: 169).

La crítica cinematográfica de Silvia Mistral

Como indicábamos más arriba, tanto en España durante los años de la República, como en su exilio mexicano cultivó Silvia Mistral la crítica de cine. Nos centraremos, aquí, en el análisis de algunos de los reportajes que publicó en la prensa cinematográfica española para esbozar los puntos fundamentales de su visión sobre el séptimo arte y, por extensión, sobre otras cuestiones de carácter político y social. Pero antes de ello, contextualizaremos brevemente el panorama general de este tipo de publicaciones especializadas.

Desde el mismo momento de su nacimiento, el cine está presente en la prensa española de carácter generalista que, poco a poco, va creando secciones específicas en las que se publican artículos, noticias, así como promociones de filmes y algunos reportajes, al tiempo que numerosos intelectuales y escritores se proclaman defensores o detractores del recién nacido arte. Las páginas de periódicos como *El Liberal*, *La Libertad*, *ABC*, *Heraldo de Madrid* o *El Sol*, de revistas ilustradas como *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro* o *La Esfera* y otras de tipo intelectual como *España*, *La Gaceta Literaria* o *Revista de Occidente* se unen a aquellas nacidas con voluntad estrictamente cinematográfica, como *Arte y Cinematografía* (1910-1936), *El Cine* (1912), *Popular Film* (1926-1937) o *Nuestro Cinema* (1932), entre muchas otras.

Por otra parte, la primera revista de carácter intelectual que dedicó una sección al cine fue la fundada por Ortega y Gasset, *España*, en la que colaboraron críticos de la talla de Federico de Onís, Martín Luis Guzmán o Alfonso Reyes desde 1915.

Según Rafael Utrera, a la prensa española puede achacársele un carácter pionero en cuanto a la “valoración intelectual del Cine desde las perspectivas de la crítica cinematográfica” (1985: 17) y, en relación a la mencionada revista *España*, señala que se convirtió “en la primera barricada, quizás de Europa, que defiende intelectualmente al Cine. [...] Se trata de una crítica, nueva literatura, revestida de juicios literarios y comparaciones artísticas que toma como base la actualidad cinemato-

gráfica madrileña y se erige en defensora de un asunto entendido como digno de las Musas” (*ibidem*).

Quince años antes, Emilia Pardo Bazán ya había empezado a dedicar artículos al cinematógrafo desde que, en 1900, comenzara a escribir sobre el nuevo invento desde su sección “la vida contemporánea” en *La Ilustración Artística*. Como indica Peña Ardid (2011: 349), si bien en un primer momento rechazaba algunos de sus elementos, pronto comenzó a destacar las grandes posibilidades que el cine ofrecía en cuanto a su capacidad de llegar a numerosos tipos de público, incluso a aquellos de las “más apartadas aldeas” y en relación a sus valores estéticos⁵.

En su origen, antes de adquirir esta función de categorización reflexiva sobre el cine como arte, las publicaciones periódicas sirvieron como medio de comunicación entre los profesionales de la industria fílmica y como exposición de sus productos, por ello, muchas de ellas fueron impresas por las propias casas productoras. Órganos publicitarios de Paramount en España fueron *Mensajero Paramount* y *Revista Paramount*, después llamada *Paramount Gráfico*; y de la empresa francesa Gaumont, la *Revista Gaumont*. Con el paso de los años, todos estos diferentes tipos de revistas fílmicas se verán dominadas por las llamadas *fans magazines*, dirigidas al público asiduo de las salas de proyección. Ejemplo prototípico de la conversión de las publicaciones destinadas a los profesionales en aquellas dirigidas a los espectadores es *Mundo cinematográfico* (1913-1921) y *Mundo cinematográfico. Edición popular* (1917-1921), que evidencia este cambio desde sus cabeceras.

Este tipo de prensa, creada primordialmente para el público no profesional, acoge una variada temática que conduce a un mejor conocimiento de los diferentes aspectos que rodean el mundo del cine, desde la crónica de las películas, hasta la labor diaria de los diferentes profesionales y, por supuesto, los entresijos de la vida privada de los actores. De esta manera, se convirtió en elemento capital para apuntalar la admiración de

⁵ Para saber más sobre las críticas de cine de Emilia Pardo Bazán, véase el estudio de Luis Miguel Fernández (1997).

los espectadores por las estrellas. Explica a este respecto Emeterio Díez Puertas:

Hay que recordar que la primera prensa cinematográfica se parece más a lo que hoy conocemos como prensa del corazón. Sus secciones recogen la vida de las estrellas, la moda, la belleza y suelen incluir por entregas relatos cortos y novelas, libros útiles sobre el hogar, así como argumentos cinematográficos, primero completos y, a medida que las películas se hacen más largas, también por entregas, todo ello con una amplia cobertura fotográfica. (2001: 47)

La inclusión de fotografías de los actores y las actrices contribuyó a reforzar los deseos de imitación de los lectores —sobre todo de las lectoras—, que anhelaban vivir la misma vida que sus ídolos cinematográficos.

En estas primeras décadas del cine, podemos distinguir, por un lado, un tipo de periodismo cinematográfico frívolo, superficial, de tintes comerciales, del que se nutren muchos diarios generales y revistas especializadas, elaborado por el personal de las propias productoras. Y, por otro, podemos encontrarnos una crítica de cine seria en publicaciones como las ya mencionadas *La Gaceta Literaria* o *Nuestro Cinema*, pero lo que domina hasta los años treinta es una información más de corte sociológico y publicitario.

La prensa española del momento acogió el debate en torno a las cuestiones del cinema y tuvo su eco, como ya mostramos en un trabajo de hace algunos años (Barrera Velasco, 2014), en la literatura del momento, que recogía muchas de las inquietudes que se generaron en torno al nuevo medio de expresión.

El primer tipo de prensa —de la que también se hace eco Mistral— se debate entre la información, la publicidad y el sustento de las ansias de curiosidad sobre las estrellas de la pantalla o sobre los filmes que estas protagonizan y que mantienen en vilo a los aficionados al cine. En este sentido, podemos encontrarnos con artículos o reportajes centrados en la descripción de las virtudes de una película, con motivo de su estreno o próxima proyección, como el artículo firmado por la escritora

el 26 de noviembre de 1936, titulado “Idealismo y fantasía de un film”, publicado en la conocida revista *Popular Film*⁶. Lo más interesante de esta reseña es que nos demuestra que la periodista no pierde prácticamente nunca la oportunidad, en sus textos, de hacer reflexiones que van más allá del acontecimiento concreto que motiva la redacción de cada artículo. En esta ocasión, y en relación al filme *Peter Ibbetson* (*Sueño de amor eterno* en España), película del año 1935, protagonizada por Gary Cooper y Ann Harding y dirigida por Henry Hathaway, muestra su percepción sobre la banalización que se hace en la época de los grandes conceptos universales, como es el caso del amor. Afirma Mistral:

Desde hace mucho tiempo, sin embargo, apenas existe otra clase de amor que ese bastante superficial y materialista de esta época, desquiciada por influencias egoístas y ambiciones, no extrañas ni nuevas en verdad. (1936a)

Para ella, el cine es espejo de las pasiones instintivas, pero también de la diversidad de pensamientos e ideales espirituales del ser humano. Trasladando esta idea al comentario sobre este film concreto, su mayor interés se centra en cómo esta obra es capaz de mostrar las luchas del alma y cómo, comparando al protagonista con Zaratustra, lo fundamental es que “todas las luchas, las injusticias y los castigos brutales, no pueden matar el espíritu del hombre” (Mistral, 1936).

⁶ La vida de la revista *Popular Film* puede subdividirse en dos períodos. El primero de ellos se sitúa entre su nacimiento en 1926 y 1931 y se define por “el modelo generalista de prensa cinematográfica, en el que se combinan en el mismo espacio publicidad, información, artículos banales y culto a las estrellas con textos con textos que abordan el cine como fenómeno cultural artístico e ideológico” (Nieto Ferrando/ Monterde, 2018: 501). El segundo abarca desde ese último año hasta su desaparición en 1937 y resulta mucho más combativo, pues se aboga por un cine más social, como el soviético, y se muestra preocupación por la situación industrial y cultural de la cinematografía española, así como se reflexiona sobre la identidad del cine español y el papel de los críticos. Algunos de los que escribieron en la revista son Jesús Alsina, Clemente Cruzado, Carmen de Pinillos, Juan Piqueras y Mateo Santos, el fundador. Estos dos últimos son representantes también de la segunda etapa de la publicación, a la que se unen firmas como Rafael Gil, Julián Antonio Ramírez o Juan Manuel Plaza, que constituyen la que Alberto Mar, también crítico de la revista, llamó la “Generación de *Popular Film*”.

Un año antes, el 7 de noviembre de 1935, había publicado en la misma revista un reportaje dedicado a la figura de Walt Disney, a quien califica del “poeta más moderno de todos los tiempos”, aunque no especifica las razones que le llevan a formular tal consideración. En este artículo, titulado “Walt Disney y las ‘Sinfonías tontas’”, lo describe como un artista que “une los antiguos romances infantiles con el modernismo original de la época” (Mistral, 1935). Más adelante, se centra en realizar un repaso por su trayectoria y el lugar predominante que ocupa en la cinematografía mundial y del impulso que sus producciones han dado al cine de animación.

Diversos nombres propios serán protagonistas de sus artículos, siguiendo la línea de atención y entronización que la prensa mantiene sobre las grandes estrellas del firmamento fílmico, como es el caso de Gary Cooper, sobre quien publica un texto el 22 de octubre de 1936 (Mistral, 1936a), y de la incipiente estrella Eleanor Whitney, de quien escribe el 25 de marzo del año siguiente (Mistral, 1937a), ambos en *Popular Film*.

En el primer artículo, que lleva por título “Gary Cooper y su vida sentimental” y que está ilustrado con fotografías del actor y de cuatro artistas femeninas —Clara Bow, Billie Dove, Evelyn Brent y Lupe Vélez— que mantuvieron relaciones con él, deseadas o de facto, Mistral recoge el tópico de uno de los primeros prototipos popularizados por el cine de las primeras décadas y que tantas páginas llenó en la prensa del momento. Muchas películas se han dedicado, desde los primeros tiempos, al arquetipo del amorador, entre cuyos principales valedores menciona a Casanova y a Don Juan. Contrapone el tipo del amante latino, del que es célebre representante John Gilbert (y tantos otros, podríamos añadir, como Rodolfo Valentino o Ramón Novarro) al modelo encarnado por Gary Cooper, quien representa al conquistador anglosajón, más contenido y sincero en su opinión. Como se puede apreciar, se trata de un reportaje muy representativo de esa prensa cinematográfica de color rosa, tan prolífica de estos años, en la que no solo son protagonistas las actrices, sino que también se hacen semblanzas de los galanes, que prestan atención a su belleza y contribuyen a la erotización de la figura del actor.

Se detiene solamente en el comentario de diferentes aspectos de su vida privada, desde que el protagonista tenía la firme aspiración de ser actor hasta que alcanzó el éxito. Y, por supuesto, no deja de lado los diversos amoríos que jalonaron la vida del actor. No hay en este texto ningún matiz político o social, elementos que caracterizarán las crónicas que firmará en la revista *Umbral*, ni análisis de carácter estético o artístico como otros que publicará en esta y otras revistas y que sí se adscriben más sustancialmente a la crítica cinematográfica más pura y seria.

Muy similar al anterior es el reportaje en el que trata la figura de Eleanor Whitney, titulado “Siluetas dinámicas del film. Eleanor Whitney” (Mistral, 1937a), pues le sirve para abordar también algunos prototipos distribuidos en gran medida por el cine, pero en este caso femeninos. A juicio de Mistral, si bien en años anteriores a aquel en el que escribe primaban en el cine estadounidense las bellezas exóticas, “meridionales, esclavas u orientalizadas”, dice, ahora se busca la representación de la beldad americana, cargada de dinamismo y viveza. En esta ocasión desliza una cierta denuncia de la frivolidad de la que muchas veces hace gala el mundo del celuloide hollywoodiense, cuando caracteriza a la actriz como estandarte del “carácter actual, desenfadado, alegre y ligero de la ‘girl’ [sic] americana” (1937a).

La mención a la llamada *it girl*, proyectada por muchas otras actrices —entre las que destaca, por ejemplo, Clara Bow— en infinidad de películas, le sirve a la periodista para reflexionar sobre algunos males del momento, como la obsesiva presencia en el arte y la cultura occidentales de un “nuevo mundo sin grandeza espiritual, que vive solamente su presente” y de una “civilización modernista y superficial” (1937a). Enlaza, así, la vida de la artista con la banalidad que achaca a la sociedad estadounidense y a su cinematografía. Como podemos comprobar, a veces, Mistral utiliza un elemento frívolo como recurso para indagar en cuestiones de mayor calado. En estos años, desde algunos sectores intelectuales se mantiene ya una visión crítica del capitalismo, de la percepción individualista del mundo y de la cultura del consumo, que encuentran en Estados Unidos su principal valedor. Puede vislumbrarse, en este sen-

tido, una mayor aproximación de Mistral hacia la propuesta soviética o, incluso, hacia el anarquismo.

El compromiso ideológico-político en la crítica cinematográfica de Mistral

Reflexiones de mayor enjundia son las que definen los reportajes que Silvia Mistral firma en la revista *Umbral*, órgano de la CNT, pues se incluyen en un tipo de crítica cinematográfica más intelectual y comprometida, no representada por los textos analizados hasta aquí, que se encuadran más bien dentro del segundo tipo de prensa fílmica que hemos mencionado más arriba. En estos casos, cualquier acontecimiento fílmico, sea o no de actualidad, sirve de base para consideraciones más agudas y de implicaciones más profundas. Los artículos de Mistral que hemos logrado localizar nos muestran que comparte similares inquietudes y opiniones con algunos periodistas de la época, como Ramón Martínez de la Riva, crítico de *Blanco y Negro*, que vierte sus análisis en torno al mundo del cine en las diferentes entregas de su sección *El lienzo de plata*, cuya totalidad recoge en el libro del mismo título publicado en 1928.

Algunas de las temáticas que sustentan las crónicas de cine de este crítico son la polémica sobre si el cine es un arte o una industria, tema este que Martínez de la Riva diversifica en multitud de pequeños subtemas; así como la preocupación por la cinematografía española y el papel que cumple España en el cine mundial del momento, cuestión que también aborda desde diferentes perspectivas, detalles y matices. Precisamente en este segundo asunto se centra Mistral en tres artículos que comentaremos a continuación⁷.

El primero de ellos (Mistral, 1937b), de dos páginas completas, está publicado en *Popular Film*, con el título de “Estampas históricas en el cinema hispano”, en el número de mayo-agosto de 1937, mientras que los

⁷ Para saber más sobre estas cuestiones, véase García Carrión (2013), donde se aborda la relación entre la cultura cinematográfica y el nacionalismo español en los años veinte y treinta.

otros dos aparecieron en *Umbral*, el 19 de julio de 1938 (Mistral, 1938a) y el 14 de enero de 1939 (Mistral, 1939), —tan solo diez días antes de que Silvia Mistral abandonara España camino del exilio—, con los títulos de “España vista de lejos” y “El cinema español en la exposición de Nueva York. El mundo de hoy y de mañana”, respectivamente.

En “Estampas históricas en el cinema hispano”, la crítica se lamenta de la ignorancia y la indiferencia de la que hace gala el cine de nuestro país, pues recurre constantemente a la repetición de tópicos en sus productos fílmicos, sin llevar a cabo una auténtica reflexión sobre España, solo con el objetivo de “llenar bien las bolsas” (1937b). Este es otro tema muy presente en la crítica cinematográfica de la época: la distinción entre el cine comercial y el cine puramente artístico, esto es, la “película de ensayo” a la que alude Gómez de la Serna en su famosa novela *Cinelandia* (1923).

En opinión de Mistral, esa tendencia ha encontrado su fin ahora que la guerra, la “revolución”, asegura ha despertado a nuestro cine y, aunque la guerra paraliza muchos proyectos artísticos, también están despegando otros con los que el cine español entrará, a su juicio, en su verdadera etapa artística y con la que conseguirá el reconocimiento internacional. Es decir, para ella, el éxito del cine español pasa por la admisión de un compromiso político y social con la tragedia que el país está viviendo. Así lo explica la periodista:

La revolución —para hablar en una forma más concreta— con su gran fuerza de renovación, [*sic*] ha despertado esa antigua ansia dormida de crear obras cinematográficas definitivas, que afirmen y den valor a ese beneplácito exagerado y hasta a veces incomprensible, con que los países americanos acogen la producción ibérica. Actualmente, en una forma práctica, nada aún se ha conseguido: las condiciones que impone toda convulsión bélica impiden la completa estabilidad del arte y la neutralización de los proyectos. Pero estos ya están encaminados de una forma tal, que seguramente, con su venidera realización, España cinematográficamente iniciará su verdadera etapa artística, en ruta hacia el reconocimiento internacional. (1937b)

Su afirmación se basa en la preparación que está teniendo lugar, en el momento en el que escribe su crónica, de dos películas: *La libertad de un mundo*, de Ramón Oliveres (que nunca llegó a rodarse)⁸; y *Bajo el sol del mar Caribe*, “evocación de la Guerra de la Independencia Cubana”⁹ (1937b), dirigida por Carlos Blanco, capitán del ejército español y cubano de nacimiento.

Tras la descripción de los filmes, ella misma confirma que ha leído el original de *Bajo el sol del mar Caribe* y que le “ha apasionado precisamente por esa condición exacta del ambiente revolucionario de aquella época” (1937b). Todo lo que tiene que ver con la revolución le interesa. Pero también con otro concepto clave que aparece en toda su prosa, la libertad, pues concluye el reportaje con el deseo de que estos dos filmes “sirvan para enlazar más fuerte aún, los ideales comunes de la libertad y de derecho humano, entre los pueblos de la América de habla hispana y la nación creadora” (1937b). Parece que tampoco se llegó a rodar esta película, pero sí se publicó como comedia musical.

Un asunto que frecuentemente recoge la prensa cinematográfica del momento es la preponderancia de la española y el folclore español mal entendido, sobre todo por parte de las cinematografías de otros países. A ello dedica Mistral algunos trabajos periodísticos.

El primero de ellos constituye un lamento largamente repetido en las columnas de análisis cinematográfico de las publicaciones de la época. A ello se refiere la escritora en su artículo publicado en *Umbral*, “España vista de lejos”. Su crítica se centra en la incomprensión de España como tema, reflejada en muchas películas, para lo que cita algunas como *Los amores de don Juan* (*The Private Life of Don Juan*), del año 1934, del director Alexander Korda y protagonizada por Douglas Fairbanks.

⁸ Díez Puertas (2018) señala que no llegó a realizarse el proyecto del periodista Ramón Oliveres de versionar su libro *La libertad de un mundo. Adaptación histórica para el cinematógrafo de la vida de Simón Bolívar* (1937), que iba a contar con financiación de España, Francia y Venezuela.

⁹ Nótese el léxico habitual de la publicidad cinematográfica de la época con el uso del término “evocación”, frecuente en tantas reseñas de cine del momento.

Este reportaje presenta un carácter marcadamente político a la vez que comprometido, en tanto que reflexiona sobre la guerra y los esfuerzos que esta impone a las sociedades en virtud del progreso humano y de la libertad social del proletariado del mundo. Alude laudatoriamente a los colectivos anarquistas y socialistas de Estados Unidos y Canadá y explica, además, algunas de las acciones que puso en marcha el Comité de Ayuda a España, encabezado por notables artistas hollywoodienses, pertenecientes al sindicato de actores, Screen Actors Guild (1933) y que supusieron una “ayuda a quienes estaban salvando el mundo del peligro fascista” (Mistral, 1938a). Cita nombres como James Cagney, Joan Crawford o Humphrey Bogart. En paralelo a estas actividades, denuncia las que llevaron a cabo muchos productores que se aprovecharon de esta temática de corte social con fines comerciales, mostrando peligrosamente a su juicio una España falsa. Confiesa que ignora cómo aparecerá España en estas películas, pero está segura de que equivocadamente. La única solución que la periodista entrevé para que se represente a España de forma auténtica es que este tipo de filmes partan de elementos antifascistas y que trabajen en ellos los actores del mencionado sindicato y del Comité de Ayuda a España. Deberán ser, necesariamente, películas sin el comercial como objetivo fundamental. Cierra el artículo con la convicción de que “estos son los hechos que inician para España una nueva época en el cinema. En ella ha de reflejarse la vida y las ansias de un pueblo heroico lanzado a la defensa de sus libertades” (1938a). Pone el acento, nuevamente, en la libertad y la autenticidad.

En esta ocasión, Mistral trata un tema prototípico de la prensa cinematográfica de la época, la incompreensión de España y su cultura por parte de las cinematografías extranjeras (y a veces también por parte de artistas nacionales), pero lo lleva al terreno de la Guerra Civil. No se refiere a la habitual denuncia de la falsa representación de España por medio de elementos como la tauromaquia, el folclore mal entendido, los bandoleros, etc., sino que habla de la división sangrante de la sociedad que evidencia el conflicto bélico. En este sentido, podría relacionarse la visión de la periodista con el llamado “cine de urgencia” y con una crítica de corte militante que aboga por la causa republicana.

En el otro reportaje al que nos referíamos más arriba, “El cinema español en la exposición de Nueva York. El mundo de hoy y de mañana” (Mistral, 1939), la periodista evidencia la unión entre la defensa comprometida del mundo del celuloide con su análisis sobre el cine español. En esta oportunidad se aprovecha la información sobre un acontecimiento muy específico, la Exposición Internacional de Nueva York del año 1939 (celebrada entre abril y octubre), para volver a volcar en las páginas de la prensa su concepción del papel que debe jugar España en el marco fílmico mundial. Desde luego, el lema que animaba aquella exposición resultaba muy útil a la periodista para engarzar sus ideas sobre el cine: “construyendo el mundo del futuro”, eslogan que le servirá como hilo conductor de su reportaje. Estas son sus palabras:

En instantes en que la lucha fratricida conmueve a todo el universo, América viene a hablar de las nociones más racionales del destino del hombre en la vida. Pese a la Gran Guerra, pese a la invasión de Italia y Alemania en España, a la de Japón en China, a la persecución de los hebreos en Alemania, a los actos de piratería y chantaje cometidos por los países totalitarios, los Estados Unidos dice [*sic*] que la época del provincialismo ha pasado y que todo el orbe ha de unificarse en una soberbia obra: su libertad y su progreso. (Mistral, 1939)

Recordemos que este texto está publicado en enero de 1939, cuando solo le faltan diez días para dejar España en su partida hacia el exilio. Nuevamente, expone las mismas ideas: unión, libertad y progreso. Seguidamente, pasa a comentar la exposición, aunque siempre haciendo hincapié en su lema, y después se refiere a la situación del país bajo el epígrafe de “Ocasión para España”. Explica aquí cuál puede ser la función de la nación en esta exposición, pero siempre en relación exclusiva a la cinematografía. Asegura que los españoles no pueden presentar largometrajes de ficción por la situación que se está viviendo dentro de sus fronteras, pero sí otro tipo de formatos, de mayor importancia a su juicio: “realmente, hoy, y sobre todo para nosotros, tiene mucho más interés el film corto o intermedio, el documental, el noticiario, todo lo que refleja la vida y la lucha en la España Republicana” (1939). Puede

observarse, perfectamente, cuál es su interés y su posición política. Continúa diciendo:

Esas actualidades de matiz comercial, donde las “vedettes” son Mussolini, Hitler, Chamberlain y otros políticos, no tendrán valor alguno ante las imágenes que llevan al público mundial la visión trágica de un país que, con la muerte siempre en la balanza, trabaja y labora por conservar entre el fragor de la lucha sus valores históricos y espirituales. El cinema español en la exposición de New York puede ser un cinema representativo de la hora actual española. (1939)

Ese sería, por tanto, el gran valor y el papel de España en este acontecimiento internacional, aunque indica que ignora cuáles son los planes nacionales¹⁰ para lograr estos propósitos. Todo el artículo, por tanto, es la manifestación de un deseo y de la creencia de que esto es lo que debería hacer el cine español, mostrar al mundo la terrible realidad que está atravesando.

Para terminar, el último artículo que vamos a comentar apareció también en *Umbral*, en la Nochevieja del año 1938 con el título de “El eterno pleito”. La pregunta sobre el papel del cine con la que inicia Mistral el texto es un clásico de la crítica cinematográfica de las primeras décadas del XX, pero, como la propia periodista admite, “el viejo pleito cinematográfico resurge” (1938b). Admite, a su vez, que los lectores pueden pensar que es un tema ya excesivamente tratado, pero que es necesario seguir haciendo hincapié en él, dada su importancia. Para la escritora, el cine es importante por su valor estético, pero también por sus enormes posibilidades didácticas.

En el texto cita a Machado (a quien llama “poeta español, antifascista”), por boca de su Juan de Mairena, quien asigna al cine una función difusora, en parangón con la que tuvo la imprenta en su día y quien niega al séptimo arte su poder artístico, mientras que considera que el único

¹⁰ Mistral no matiza qué entiende ella por “España” en este artículo ni hace referencia a ninguno de los dos bandos. Habla del país como una unidad, como una nación que está sufriendo y desangrándose y de la necesidad de que el mundo conozca esta tragedia, difundida a través del cine.

valor que posee es el pedagógico. Para mostrar algunas de las diferentes concepciones del cine recurre a la mención del ex presidente de EEUU, Herbert Hoover, a quien califica como “conservador” y para quien, a su juicio, el cine es tan solo un medio comercial. Recupera, a su vez, las distintas opiniones que el cine les merece a escritores como Bernard Shaw, Anatole France, Élie Faure, H.G. Wells o Jacinto Benavente e, incluso, incorpora la de Lenin, quien en sus palabras es el “forjador de un mundo nuevo”, o la de Charles Pathé, fundador de una de las casas cinematográficas más importantes de los primeros años del cine, y a quien le atribuye la frase de que el cine “sería el libro, la escuela y el periódico del futuro” (Mistral, 1938b).

Frente a las aportaciones de estas figuras, Silvia Mistral se sitúa claramente del lado de esa parte de la crítica que sí considera el cine como un arte. Recalca que es absurdo no considerarlo como tal, cuando ya hay “jugosos ensayos sobre estética cinematográfica” (1938b) en todo el mundo. Como vemos, se trata de una alusión a la crítica más formada, a aquella de orden académico, vertida también en medios librescos, no solo periodísticos.

La escritora aprovecha también, en este reportaje, para denunciar que muchos intelectuales españoles se oponen “de forma cerrada, casi mezquina, al avance del cinema en España”. Para ella, la solución pasa por “unificar primero a todos los cineastas españoles que deseen trabajar, crear una industria y producir obras. Obras que sean el reflejo vital de la vida española, de sus costumbres, de sus industrias y de sus problemas sociales” (1938b). Mistral continúa preocupada, como se ve, por las mismas cuestiones que trata en otros trabajos: la unidad del país y el reflejo de los problemas sociales, así como del carácter y de las costumbres españolas.

En conclusión, podemos decir que Silvia Mistral fue una escritora polivalente y comprometida. La primera condición se manifiesta en la multiplicidad de géneros que cultivó, tanto en la literatura como en la prensa y, la segunda, en el carácter crítico que imprimió a muchos de sus textos. Lo hemos comprobado aquí, en relación a sus artículos y reportajes específicamente dedicados al cine, donde cualquier aconteci-

miento fílmico le sirve para analizar la situación política de España, las posturas de los intelectuales sobre el séptimo arte y la cultura nacionales y para denunciar las injusticias provocadas por la Guerra Civil, desde su propia opción política. Queda mucho todavía por ahondar en su labor pionera como crítica cinematográfica, tarea ardua si se tiene en cuenta la dificultad para hallar las fuentes, pero valga este trabajo inicial para poner en valor la contribución de esta escritora al periodismo crítico cinematográfico del primer tercio del siglo XX, lo que asimismo servirá para tener consciencia de la importancia de algunas firmas femeninas de la Edad de Plata en este campo tan escasamente atendido por los círculos académicos.

Recibido: 08/11/2020

Aceptado: 08/08/2021

Referencias bibliográficas

Barrera Velasco, Patricia (2014), “Visiones de Hollywood: la novela española como reflejo del debate cinematográfico de principios de siglo XX”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, pp. 175-188.

--- (2017), *Las novelas cinematográficas en Blanco y Negro (1919-1936). Contextualización histórica y teórica* [Tesis doctoral], Madrid: Universidad Complutense de Madrid <<https://eprints.ucm.es/45371/>>[consulta: 8/10/ 2020].

Calviño Tur, Natalia (2019), “Luisa Carnés y Silvia Mistral. Diásporas del siglo XX en España: similitudes y divergencias”, en Ana Abello Verano y Daniele Arciello (eds.), *La lupa y el prisma: enfoques en torno a la literatura hispánica*, León: Universidad de León, pp. 167-181.

Colmeiro, José F., ed. (2009a), *Silvia Mistral, Éxodo: diario de una refugiada española*, Barcelona: Icaria.

--- (2009b), “Éxodo tras éxodo: el doble exilio de Silvia Mistral”, en Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde y Janet Pérez (coords.), *Mujer, creación y exilio: España: (1939-1975)*, Barcelona: Icaria, pp. 249-274.

Díez Puertas, Emeterio (2001), “La novela cinematográfica”, *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 17, 1, pp. 45-64.

--- (2018), *Cine y comunicación política en Iberoamérica: Diez estrategias de poder ante el imperio de la imagen*, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya-Editorial UOC.

Domínguez Prats, Pilar (1992), *Mujeres españolas exiliadas en México: 1939-1950* [Tesis Doctoral], Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

--- (2012), “Silvia Mistral, Constanza de la Mora y Dolores Martí: Relatos y memorias del exilio de 1939”, *Revista de Indias*, 72, pp. 799-824.

Fernández, Luis Miguel (1997), “Pardo Bazán y el cinematógrafo de los primeros tiempos”, en José Manuel González Herrán (coord.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 97-112.

García Carrión, María (2013), *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia: Universitat de València.

Hernández-Fernández, Sara (2019), “Los diarios de Silvia Mistral y su hibridez discursiva: *Éxodo. Diario de una refugiada española* (1940) y *Madréporas* (1944)”, *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 10-32.

Jato, Mónica, ed. (2015), *Diario de un retorno a dos voces. Correspondencia entre Cecilia G. de Guilarte y Silvia Mistral*, Sevilla: Ediciones Ulises.

León Vegas, Milagros, Remedios García Muñoz y Sergio Blanco Fajardo (2016), “Silvia Mistral: el exilio republicano desde los márgenes del feminismo”, en Dolores Ramos Palomo *et al.* (coords.), *Mujeres iberoamericanas y derechos humanos: Experiencias feministas, acción política y exilios*, Athenaica: Ediciones Universitarias, pp. 319-336.

Martínez, Josebe (2007), *Exiliadas. Escritoras, Guerra Civil y memoria*, Barcelona: Montesinos Editores.

Martínez de la Riva, Ramón (1928), *El lienzo de plata. Ensayos cinematográficos*, Madrid: Imprenta G. Hernández y Galo Sáez.

Mistral, Silvia (1935), “Walt Disney y las ‘Sinfonías tontas’”, *Popular Film* (7 de noviembre) [consulta: 17/07/ 2018].

--- (1936a), “Gary Cooper y su vida sentimental”, *Popular Film* (22 de octubre), [consulta: 17/07/2018].

--- (1936b), “Idealismo y fantasía de un film”, *Popular Film* (26 de noviembre), [consulta: 17/07/ 2018].

--- (1937a), “Siluetas dinámicas del film. Eleanor Whitney”, *Popular Film* (25 de marzo), [consulta: 17/07/ 2018].

--- (1937b), “Estampas históricas en el cinema hispano”, *Popular Film* (mayo-agosto), [consulta: 17/07/ 2018].

--- (1938a), “España vista de lejos”, *Umbral* (19 de julio), [consulta: 17/07/ 2018].

--- (1938b), “El eterno pleito”, *Umbral* (31 de diciembre), [consulta: 17/07/ 2018].

--- (1939), “El cinema español en la exposición de Nueva York. El mundo de hoy y de mañana”, *Umbral* (14 de enero), [consulta: 17/07/ 2018].

Nieto Ferrando, Jorge y José Enrique Monterde (2018), *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*, Santander: Hispanoscope Libros-Shangrila.

Oliveres, Ramón (1937), *La libertad de un mundo. Adaptación histórica para el cinematógrafo de la vida de Simón Bolívar*, Barcelona: Gráfica de Javier Gili.

Peña Ardid, Carmen (2011), “Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine”, *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187, nº 748, pp. 345-370.

Plaza Agudo, Inmaculada (2016), “El largo viaje a México: memoria, identidad femenina y exilio en Silvia Mistral”, en Eugenia Houvenaghel y Florian Serlet (coords.), *Escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias para la construcción de una identidad femenina*, México: Universiteit Gent/ MA Porrúa, librero-editor, pp. 189-206.

Utrera, Rafael (1985), *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*, Jorge Urrutia (pról.), Madrid: Ediciones J. C.