

LAS ESCRITORAS CINEMATográfICAS EN ESPAÑA ENTRE 1920 Y 1936. UNA APROXIMACIÓN GENERAL Y ALGUNOS NOMBRES PROPIOS

María Adell Carmona
Universitat de Barcelona

El proyecto de investigación¹ del que parte el presente artículo tiene como objetivo abordar la historia de la reflexión en torno al cine en el marco español. El proyecto parte de una certeza: el hecho de no encontrar apenas referentes españoles de primera línea en el conjunto de las reflexiones internacionales sobre el cine no debe significar que esas no hayan existido sino que, seguramente, no se ha llevado aún a cabo una investigación sistemática sobre la producción teórica hecha en España sobre el fenómeno cinematográfico.

La intensa labor de investigación hemerográfica —el rastreo de textos teóricos sobre cine en las revistas culturales y cinematográficas españolas desde la primera década del siglo xx hasta los años 60— que se ha llevado a cabo en el primer año del proyecto, ha dado como resultado otra constatación: si uno de los objetivos principales era visibilizar las aportaciones específicas realizadas por autores españoles en el ámbito internacional de la reflexión y el pensamiento cinematográfico, otra de sus metas debe ser visibilizar y recopilar la ingente producción teórica y crítica que las mujeres —periodistas, escritoras, artistas— aportaron a dicho campo.

Desde su inicio, el objetivo del proyecto ha sido no solo abordar aquellas intervenciones que se hayan planteado desde una perspectiva especializada sino ampliar el espacio de investigación hacia aquellas aportaciones a cargo de escrito-

1 Dicho proyecto tiene como título *El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60* y está financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y Universidades (referencia PID2019-109447GB-I00) y promovido desde el Área de Cine del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona.

res/as, artistas, filósofos/as y demás partícipes de la actividad cultural y científica. Es por ello que el presente artículo abordará dos categorías distintas de autoras: por un lado, escritoras que mostraron su interés en el medio cinematográfico escribiendo sobre él en revistas culturales o especializadas y, por otro, mujeres periodistas que, conforme evolucionaba este nuevo modo de expresión, fueron especializándose en la reflexión y la crítica cinematográfica.

El artículo se centra en las fértiles décadas de los 20 y 30, una etapa en la que España está atravesando un intenso proceso de modernización y en la que las mujeres «no solo tuvieron un mayor acceso a la información [...], sino que se van a convertir en elementos activos de difusión, y especialmente del ámbito cultural y artístico».² El vaciado de las revistas cinematográficas y culturales de la época ha dado como resultado la aparición de ciertas autoras que, de un modo u otro, se interesaron por ese arte joven que era entonces el cine y difundieron sus reflexiones sobre el mismo a través de sus textos.

Escritoras que escriben sobre cine

El interés por el cine, así como su influencia, en las escritoras españolas de las primeras décadas del siglo XX ha sido abordado por diversos estudios desde los años 90. Varios de ellos³ apuntan a la labor pionera de Emilia Pardo Bazán, a quien le debemos «el mérito de haber sido uno de los primeros, si no la primera, en otorgarle al nuevo invento la capacidad para crear obras de arte».⁴

El caso pionero de Pardo Bazán marca una línea genealógica con escritoras posteriores, la mayor parte de ellas pertenecientes a la llamada «Generación del 27». De la intensa relación de la Generación del 27 con el cine hay numerosos estudios,⁵ pero es desde hace aproximadamente dos décadas que han empezado a aparecer investigaciones específicas que visibilizan y reivindican la obra de las autoras de vanguardia que, como sus compañeros de generación, desarrollaron su

2 B. García Maldonado, «La participación de las mujeres en la difusión de la cultura (1920-1936). Aproximación a través de las fuentes hemerográficas», *Derecom. Revista Internacional de Derecho de la Comunicación y de las Nuevas Tecnologías*, n.º 4 (diciembre 2010-febrero 2011), p. 1.

3 L. M. Fernández, «Pardo Bazán y el cinematógrafo de los primeros tiempos», en J. M. González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1997; J. Herrera Navarro, «Emilia Pardo Bazán y el cine», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 51 (2005), pp. 141-147; C. Peña Ardid, «Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine», *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, n.º 748 (2011), pp. 345-370.

4 L. M. Fernández, citado en Peña Ardid, «Más allá de la cinefilia», p. 5.

5 R. Gubern, *Proyector de luna: la Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.

arte en las décadas inmediatamente anteriores a la Guerra Civil. Los nombres de muchas de ellas son ya conocidos: Concha Méndez, Carmen Conde, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre o Maruja Mallo son algunas de las escritoras, poetisas, actrices o artistas cuya obra ha sido analizada en las dos últimas décadas y colocada en relación con la de sus compañeros de generación. Estos estudios muestran el modo en que estas «autoras vinculadas a la vanguardia» compartieron «las reivindicaciones de la “mujer nueva”, inquietudes políticas progresistas y un aprecio por los valores de la modernidad que hallaban fundamento estético en el cinematógrafo». ⁶ El cine, ese arte nuevo de la modernidad, aparece e influye en los escritos de, sobre todo, Concha Méndez, Rosa Chacel y Carmen Conde. Las tres autoras publicarán textos en *La Gaceta Literaria*, publicación emblemática alrededor de la que se aglutinaba la Generación del 27. Carmen Conde escribirá su poema «cinemático» «Oda al Gato Félix» en el n.º 56 (15/4/1929) de dicha revista y Rosa Chacel escribirá sobre la actriz Janet Gaynor en «Vivisección de un ángel» (n.º 44, 15/10/1928). Chacel y su relación con el cine ha sido ya analizada en diversas ocasiones (sobre todo por los diversos artículos y libros de Ana Rodríguez Fischer, reconocida especialista en la autora), como lo ha sido también la intensa actividad cinematográfica de la escritora y poetisa Concha Méndez. La figura de Méndez —epítome de esa «nueva mujer»⁷ que apareció en Europa después de la I Guerra Mundial— así como su obra poética han sido objeto de una intensa reivindicación desde los años noventa. Su relación con el cine también ha sido explorada, sobre todo la influencia que el nuevo medio de expresión ejerció sobre su poesía⁸ (de la que su poema «Cinelandesco» es el ejemplo evidente) y, también, su insólito papel como guionista:⁹ Méndez, quien afirmó en alguna ocasión que quería ser «además de argumentista, director, cineasta»,¹⁰ escribió el argumento para el guion de una película, *Historia de un taxi* (1927), que llegó a filmarse pero que nunca se estrenó.

6 Peña Ardid, «Más allá de la cinefilia», p. 8.

7 «Su arrolladora personalidad y variadas inquietudes (campeona de natación, deportista consumada, conductora de automóviles...), su toma de conciencia femenina (emancipación de la casa paterna, fundadora de asociaciones como el Lyceum Club Femenino) conformaron todo un ejemplo de mujer nueva». R. Utrera, «Miscelánea cinematográfica y literaria», *Cuadernos de EIH-CROA*, n.º 11-12 (2010), p. 115.

8 P. Nieva de la Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993; Peña Ardid, «Más allá de la cinefilia»; J. M. Calles Moreno, «Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria», *Dossiers Feministes*, n.º 18 (2014), pp. 151-167.

9 Utrera, «Miscelánea cinematográfica»; M. J. Bruña Bragado, «El salto a Hollywood que no pudo ser: los guiones cinematográficos vanguardistas de Concha Méndez», en S. Millares, *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*, Madrid, 2017, pp. 35-55.

10 Peña Ardid, «Más allá de la cinefilia», p. 9.

La aportación específica de Méndez como escritora cinematográfica no se ha explorado con tanta profundidad, por lo que este artículo analizará, sobre todo, sus textos de reflexión sobre el cine, que se concentran en diversos artículos publicados en *La Gaceta Literaria* entre 1928 y 1929. Las dos primeras aportaciones como escritora cinematográfica de Méndez en *La Gaceta Literaria* son en el n.º 43 de la revista, el especial «Cinema 192» publicado el 11 de octubre de ese año. En la página 6, Méndez contesta una «Encuesta a los escritores» que lanza la siguiente pregunta: «¿Desde su punto de vista literario, qué opinión tiene usted del cinema?». La autora comparte página con Francisco Ayala, Antonio Espina o Carlos Fernández Cuenca (ella es, de hecho, la única mujer encuestada), entre otros. A los comentarios con matices de algunos de los entrevistados, la breve aportación de Méndez muestra el entusiasmo sin ambages de la autora por el nuevo medio: «Las posibilidades que ofrece el Cinema en el terreno artístico son incalculables. Yo pienso que ninguna de las artes conocidas hay hoy [sic]: literatura, pintura, escultura, arquitectura, música, etc. podrán llegar en su desarrollo a lo que este nuevo arte del Cinema».

Esta fe inquebrantable en las posibilidades de este nuevo arte llamado a superar a todos los anteriores —expresión característica de los movimientos de vanguardia a los que Méndez pertenecía— es acompañada por un conocimiento intuitivo en relación a este novísimo medio de expresión, utilizando incluso un tipo de lenguaje especializado. Esto se muestra en el amplio artículo «El cinema en España», en la página 5 del mismo número de *La Gaceta Literaria*. Dividido en epígrafes, cada uno con su correspondiente título, el artículo aborda con perspicacia, y conocimiento especializado, algunos de los temas más relevantes de la discusión sobre el cine en aquellos momentos:

- La escasa calidad del cine español. Aunque no menciona los motivos, sí que apunta una solución: la formación de los cineastas españoles en las cinematografías extranjeras (entre las que destacan la alemana y la soviética) para así mejorar la calidad del cine nacional.
- La relación del cine con el resto de artes, situándolo en un nivel superior al ser una «síntesis, una estilización de todas las artes anteriores en conjunto». También menciona la búsqueda de la especificidad del arte cinematográfico, la exploración de una forma «pura» de cine que, según comenta, aún no se ha dado y que solo apreciaría una cierta élite, idea en línea con las vanguardias artísticas.
- La defensa del director (por encima, por ejemplo, del guionista) como principal responsable del filme, en una noción bastante temprana de la idea de autoría: «Con esto no quiere decirse que el escenario —o argumento— tenga en un film la máxima importancia.

No. La base fundamental está en su dirección. *El director es, en realidad, el CREADOR de la obra*.¹¹

- En cuanto al debate entre cine hablado o cine mudo, defiende este último en un discurso que remite a la búsqueda de esa forma «pura» cinematográfica: «a medida que el cinema vaya perfeccionándose, irán desapareciendo esos rótulos —generalmente tan chabacanos— que hoy suplen a determinadas acciones. Para este fin existe ya el gran plano, importante hallazgo de la historia del cine». La noción de «plano», la comprensión de esta unidad primordial del lenguaje cinematográfico, denota un conocimiento específico del nuevo medio que explica su interés por la práctica fílmica: «Quiero ser [...] director, cineasta. Y digo quiero ser porque aún no llegué a dirigir ningún film; no por falta de deseo ni de preparación para ello, sino por falta de capital. Esto aquí en España es un problema. Y más tratándose de poner capital en manos de una mujer».¹²

Los conceptos de autoría —o del director como responsable artístico del film— y la noción de «plano» aparecen de nuevo en la crítica de *Piccadilly* (E. A. Dupont, 1929) que se publica en el n.º 56 de *La Gaceta Literaria* (15/4/1929, p. 2). Méndez escribe una pieza de tono lírico, que evoca el bullicio del Piccadilly Circus londinense, pero donde se puede identificar fácilmente la intrusión del lenguaje específico del cine en la escritura de la autora:

Las gentes —sajones, judíos, indios, negros, japoneses— van y vienen *y se entrecruzan en un ritmo cinematográfico*. [...]

Van y vienen y se entrecruzan. Y todos van serios y nadie mira a nadie. *En el gran plano de sus caras, ni una articulación*.¹³

Más adelante, al hablar específicamente sobre la película, defiende la noción del «estilo» característico de un director, que posibilitaría la identificación de sus películas como obras suyas: «PICCADILLY film: No podía ser sino de Dupont, se advierte al momento su personalidad. Pero Dupont no se ha superado desde que creó VARIETÉ».

El caso de Concha Méndez es paradigmático, no por la cantidad de escritos, sino por su defensa acérrima del medio cinematográfico como un medio de expresión artística, la introducción de elementos fílmicos en su escritura y su cono-

11 El resaltado en cursiva es mío, pero la palabra «creador» aparece en mayúscula en el texto original.

12 R. Utrera, *Film Dalp Nazarí. Productoras andaluzas*, Sevilla, Consejería de Cultura / Filmoteca Andaluza, 2000, citado en Peña Ardid, «Más allá de la cinefilia», p. 8.

13 El resaltado en cursiva es mío.

cimiento específico del lenguaje expresivo del nuevo arte. Si la práctica fílmica es un deseo del que ella es consciente que parte en desventaja por su condición femenina, la escritura cinematográfica es un campo nuevo en el que, como en la poesía, puede expresar sus reflexiones, su visión del mundo y, por tanto, un instrumento para canalizar sus inquietudes artísticas y creativas; un medio nuevo para una «mujer nueva».

Otra escritora, menos conocida que Concha Méndez, que también escribió sobre cine en revistas especializadas antes de marchar al exilio fue Carlota O'Neill. O'Neill, escritora madrileña que publicó novela rosa bajo el pseudónimo de Laura de Noves, es conocida sobre todo por *Una mujer en la guerra de España*, un libro autobiográfico escrito y publicado en 1964, durante su exilio en México, y que en España no se editó hasta 1979.

O'Neill empezó a colaborar en *Arte y Cinematografía* en 1923. Sus tres primeros textos formaban parte de un mismo artículo, titulado «Estímulos del Arte: finalidad cultural del cine», publicado en tres partes en los números 263 (febrero 1923, p. 11), 264 (marzo 1923, p. 14) y 265 (abril 1923, p. 11). Consistían en piezas literarias, ricas en vocabulario y abundantes en descripciones, sobre tres entornos rurales en España, Francia e Italia. O'Neill describía esos lugares como encarnaciones de un atraso atávico que el cine, como instrumento de conocimiento, de modernidad, podía ayudar a superar si consiguiera llegar a esos pueblos remotos. Es especialmente relevante el primer artículo, dedicado al campo español, al que llama «tierra de supersticiones y milagros»:

Un libro jamás penetró por aquellos lugares; siglos transcurrirán sin que llegue ese instante. Una esperanza nos queda para redimirlos. Llevar hacia esos rincones el cine como instrumento de instrucción rápida, es la única solución inmediata.

Esta confianza utópica en las posibilidades «civilizadoras» y alfabetizadoras del cinematógrafo parece avanzar el futuro proyecto republicano de las Misiones Pedagógicas, y es relevante que sea una escritora, mujer y muy joven, de ideales progresistas —fue socia del Ateneo madrileño—, quien delegue en este arte nuevo, icono de la modernidad, la responsabilidad de sacar a España de su letargo atávico. El entusiasmo de O'Neill se corresponde con el de Méndez, ambas mujeres artistas de ideales progresistas y feministas que ven el cinematógrafo como un arte que encarna los valores de progreso y modernidad con los que se sentían identificadas.

O'Neill sigue colaborando en *Arte y Cinematografía* en los siguientes números, con artículos sobre las estrellas de cine y la adoración que suscitan («Observaciones del cine y la vida. Los ojos», n.º 267, junio 1923, p. 15; «La vida en el cine. Amores a distancia», n.º 287, febrero 1925, p. 17) y sobre la experiencia

espectatorial. Artículos como «Divagando. Desde la butaca», publicado en el n.º 271 (octubre 1923, pp. 6-7), son un escaparate privilegiado para investigar el fenómeno de la recepción cinematográfica en España —un ámbito escasamente estudiado en la historiografía del cine español— en esa época tan temprana. En el texto, escrito con el tono lírico habitual de los artículos de la escritora, O'Neill explica cómo se refugia en un cine durante una tarde otoñal y lluviosa. Desde la butaca, como si fuera una espectadora más, describe el efecto que el melodrama que se está proyectando (*Tragedias de amor*, dirigida por Joe May en 1923) tiene sobre el público femenino:

El espectáculo va a terminar; [...] En el salón hay un leve estremecimiento de sollozos y suspiros... Cuando la luz se desborda en raudal de alegrías, algunos ojos están llorosos; las manos enojadas de las —al parecer— mujeres felices, sécanse las lágrimas que, como perlas, han brotado del alma...

O'Neill describe con una viveza inusitada las reacciones, incluso de carácter fisiológico, que el nuevo arte provocaba entre el público, en este caso el femenino: los «estremecimientos», «sollozos», «suspiros» y las «lágrimas» de esas mujeres, pese a todo, «felices», hablan de una relación intensa, e insólitamente potente, entre ese nuevo medio de expresión y su público.

2. Periodistas que escriben sobre cine

El incremento exponencial de las publicaciones especializadas en cine desde los años 10 a los años 20, provocó, también, un aumento de los espacios en los que poder escribir, de forma específica, sobre el nuevo medio. Desde comienzos de los años 20, son muchos los nombres femeninos que aparecen de forma asidua en las revistas especializadas; es muy posible que esta cesión de espacios a escritoras femeninas tenga que ver con el escaso prestigio que, al menos al inicio, tenía escribir sobre cine. Pero también es posible que muchas profesionales, que encajarían con esa idea de la mujer «nueva» —independiente, móvil, afín a los fenómenos relacionados con la modernidad, como los viajes o el cine—, se sintieran atraídas a escribir sobre el nuevo medio. Algunos nombres destacados de mujeres periodistas que escriben en revistas de cine entre los años 10 y los 30 serían: Carmen Prada (un artículo publicado recientemente en *Secuencias*¹⁴ realiza una acertada aproximación a su figura pionera como crítica, periodista y empresaria cinematográfica), Conchita Urquiza y Carmen S. Leira (ambas escribieron asi-

14 V. Rivas Morente, «Una primera aproximación a la figura de Carmen Prada, periodista cinematográfica y empresaria en el Madrid de los años veinte», *Secuencias*, n.º 46 (2017), pp. 59-81.

duamente en *Arte y Cinematografía*) o Carmen de Pinillos e Isabel Roy, corresponsales de *Popular Film* en Nueva York y Berlín, respectivamente.

Entre todas ellas —a las que se deberían añadir más nombres, como los de Gloria Bello o Laura Galaviz, entre otras—, queríamos destacar a María Luz Morales, periodista y escritora conocida por haber ocupado el puesto de directora de *La Vanguardia* durante unos meses, entre agosto de 1936 y febrero de 1937. Sus diversas facetas, como periodista, traductora, escritora, editora o divulgadora de literatura infantil han sido recogidas y analizadas en artículos recientes.¹⁵ Uno de ellos¹⁶ aborda, específicamente, su trabajo como periodista y crítica cinematográfica, tanto en el diario *La Vanguardia* como en revistas especializadas como *Films Selectos*. De Morales se suele afirmar que fue una de las primeras críticas de cine del país; desde 1923 firmó, con el nombre de Felipe Centeno, una sección llamada «Vida cinematográfica» en el periódico *La Vanguardia*, textos originales sobre temas diversos —«El cine y la crítica», «El paisaje en el cine», «El cine de los niños»— que tenían la «voluntat de dignificar un art tan jove com el cinema».¹⁷

Aunque es cierto que, a partir de 1933, pasa a ser crítica teatral en *La Vanguardia*, es innegable su interés y conocimiento del nuevo arte.¹⁸ Cuando, en 1930, aparece el primer número de *Films Selectos*, Morales ya es una periodista de prestigio y una reconocida especialista en cine, por lo que aparece como uno de los reclamos de la revista, escribiendo artículos que llevan su firma manuscrita. Sus artículos destacan por abordar temas aparentemente ligeros en los que la autora introduce un cierto tono crítico, usando sobre todo una fina ironía. En todos ellos, las opiniones de Morales, su visión del mundo, su voz, se escuchan con nitidez: en unos, defiende la naturaleza artística del cine por encima de las convenciones comerciales (en «El arte de acabar»¹⁹ ataca con sorna la dictadura del *happy end* y rompe una lanza a favor de la autonomía del director, al que se refiere ya como «*metteur en scène*» o «artista»); en otros, ataca sutilmente la representación arquetí-

15 María Luz Morales, «Frente a nosotras y junto a nosotras. Heroínas, mujeres, cine y moda», *Lectora*, n.º 18 (2012), pp. 277-298; M.ª del C. Servén Díez, «María Luz Morales y la promoción de la lectura infantil», *Álabe. Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, n.º 5 (junio 2012); M. Arroyo Cabello, «Rompiendo moldes: María Luz Morales y la crónica femenina», *RIHC. Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, n.º 16 (2021), pp. 65-92; F. Salgado de Dios y E. Lázaro, «La visión de la mujer y la feminidad en los artículos de María Luz Morales publicados en 'La Vanguardia' (1921-1936)», *Trípodos*, n.º 44 (2019), pp. 121-135.

16 G. Santa-María y P. Tur, «María Luz Morales i el periodisme cultural dels anys 30. Modernitat, cinema, pedagogia», *Lectora*, n.º 18 (2012), pp. 241-254.

17 Santa-María y Tur, «María Luz Morales i el periodisme», p. 3.

18 Entre otras actividades, en 1929 formará parte de la Junta Directiva del cineclub Barcelona Film Club.

19 *Films Selectos*, n.º 1, 4/10/1930.

pica que el cine hace de las mujeres (en «Las vamps»²⁰ habla de las vampiresas del cine como «bellos mitos», a la vez que representaciones irreales de las mujeres). Algunos de estos artículos toman la forma de manifiesto: «Figuras del cine: el redactor (a la manera de...)»²¹ lleva a cabo, de forma absolutamente original, una suerte de declaración de intenciones sobre su profesión de escritora cinematográfica. Morales escribe el artículo como si fuera una sección de «Cartas al director», en las que diversas personas (espectadores y lectores, profesionales que trabajan en la industria, otros periodistas) escriben a la autora quejándose de sus textos por los más diversos motivos. Una de estas «cartas» parece sintetizar algunas de las características de Morales como escritora cinematográfica:

Señor redactor cinematográfico: no sabe usted lo que trae entre manos ni entiende un comino de su profesión... Sus páginas de cine son de una insulsez aplastante. En ellas no se habla de divorcios, ni de escándalos conyugales, ni se da cuenta de crímenes o suicidios ocurridos entre la cinelándica grey. Concede usted más importancia al arte de Greta o de Lillian que a sus veleidades amorosas [...]. Por si esto fuera poco, los galanes de apostura indiscutible le empalagan, y llega su estulticia al punto de cantarnos, de tanto en tanto, las alabanzas de la película documental. [...] No publica usted retratos «ligeros de ropa». No fomenta el idolismo...

Este manifiesto permite intuir a una escritora y periodista que, alejándose de las tendencias más frívolas o comerciales de información con respecto al cine, consideraba el nuevo medio como un elemento valioso de difusión cultural y artística. Morales tiene artículos en los que muestra, de forma evidente, su conocimiento del nuevo medio —«La estrella y la sombra»²² lanza una intuitiva teoría sobre el estrellato y la actuación cinematográficos, así como una reflexión sobre el cine como un medio basado en la reproductibilidad técnica— y, desde 1931, tendrá una sección en *Films Selectos* llamada «De la historia del cine», donde repasará tanto los géneros como algunos de los acontecimientos más importantes de la historia de lo que ella llamaba «Arte Novísimo».²³

La aportación de Morales al pensamiento y la escritura cinematográfica hechas en España no se ha estudiado aún en profundidad. El análisis de los artículos que escribió en revistas especializadas como *Films Selectos* o *Cine-Art*²⁴ permitiría ampliar nuestros conocimientos de la cultura cinematográfica en España y del papel que las mujeres protagonizaron en ella.

20 *Films Selectos*, n.º 2, 11/10/1930.

21 *Films Selectos*, n.º 5, 1/11/1930.

22 *Films Selectos*, n.º 11, 27/12/1930.

23 Más tarde retomaría esta vertiente histórica al escribir, en 1950, los tres tomos de *El Cine. Historia Ilustrada del Séptimo Arte*.

24 De esta publicación, editada entre 1933 y 1935, solo hemos podido, de momento, acceder a tres números, y en todos ellos aparece Morales como firma destacada.

Conclusiones

La historia del cine en España no puede estar completa sin una aproximación exhaustiva a la teoría y la reflexión cinematográfica que, de forma concreta, se ha llevado a cabo en España. Una buena parte de esta reflexión la generaron mujeres escritoras y periodistas atraídas por el nuevo medio durante las décadas de los 20 y los 30, es decir, en la etapa de su popularización y del debate sobre su estatus artístico. Intuimos que el incremento de revistas especializadas ofreció a estas mujeres espacios en los que fue posible llevar a cabo sus aportaciones, sus reflexiones sobre el cine, y desarrollar sus talentos creativos. Igual que queda por escribir la historia del pensamiento cinematográfico en España, queda también, de forma particular, la historia del pensamiento cinematográfico escrito por mujeres en España.

El recuento de algunos de estos nombres, la asiduidad con la que escribían y la heterogeneidad de sus textos nos pone en la senda de descubrir múltiples voces que hablan de temas vitales para trazar la historia de la cultura cinematográfica en nuestro país: los debates entre cine como entretenimiento popular o medio de expresión artística, la relación del cine con el resto de artes, la búsqueda de la especificidad del cine, la relación de la espectadora con las estrellas cinematográficas, la representación de las mujeres en la pantalla o la experiencia espectral femenina.