

# EL PERIODISMO CINEMATográfico DE IRENE POLO (1927-1930). ACOTACIONES A UN TRABAJO INÉDITO

*The film journalism of Irene Polo [1927-1930]. Annotations on unedited work*

Recibido: 27-10-2022

Aceptado: 25-11-2022

**Francesc Salgado-de Dios**

Universidad Pompeu Fabra, Universitat de Girona, España

francesc.salgado@upf.edu  0000-0002-3091-7587

**RESUMEN** Irene Polo trabajó en algún momento de su juventud como representante en la prensa de la productora cinematográfica francesa Gaumont. Este artículo se propone localizar el trabajo que desarrolló como propagandista de dicha empresa. Tras rastrear la prensa especializada en cine de Barcelona entre 1927 y 1930, se han localizado ocho artículos inéditos firmados (1927), uno atribuido (1927), dos alusiones directas a su nombre (1927 y 1929) y dos fotografías en las que Polo aparece presentada en 1927 y en 1928 como una periodista en activo. Esta actividad es anterior al momento en que se situaba hasta ahora su debut: mayo de 1930 en la revista *Imatges* de Barcelona. No comienza como periodista a los 21 años, como se pensaba, sino con 18. Tampoco escribió casi siempre en catalán, sino que también lo hizo en castellano. Polo trabajó durante el periodo de estudio en el periódico *El Día Gráfico* (1927) y en las revistas *El Cine* (1927-1928) e *Información Cinematográfica* (1929) durante periodos todavía no delimitados. En este sector llevó a cabo su inserción y aprendizaje. Pese a su juventud, firmó algunos trabajos muy significativos. Se resitúa así la biografía profesional de una de las periodistas más innovadoras de la Segunda República.

**PALABRAS CLAVE** Periodismo y género, Irene Polo, Gaumont, cine mudo, prensa cinematográfica.

**ABSTRACT** *At a particular point in her youth, Irene Polo worked as press representative for the Gaumont film company. This article proposes to locate the work which she carried out as the advertising voice of the aforementioned industry. Through a systematic tracing of the specialised press between 1927 and 1930, thirteen occurrences have come to light: eight unedited signed articles (1927), one attribution (1927), two direct references to her name (1927 and 1929) and two photographs where she is shown as a working journalist. All of these documents precede the time when Irene Polo had begun her career: May 1930 with the magazine Imatges. She did not begin her career as a journalist at the age of 21, as was thought, but at 18. Nor did she write solely in Catalan as was believed, but also in Castillian Spanish. During the period of her studies, Polo worked for the newspaper El Día Gráfico (1927), for the magazines El Cine (1927 and 1928) and Información Cinematográfica (1929) in as yet non specified intervals of time since. In this field she completed her introduction and apprenticeship. Despite her youth, she made her mark with some very fresh, revitalising work. In this way, the professional biography of one of the most modern and innovative journalists of the Second Republic has been reinstated.*

**KEYWORDS** journalism and gender, Irene Polo, silent film, Gaumont, film press.

## Como citar este artículo:

SALGADO-DE DIOS, F. (2022): "El periodismo cinematográfico de Irene Polo (1927-1930). Acotaciones A un trabajo inédito, en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (19), pp. 140-158. <https://dx.doi.org/10.12795/RIHC.2022.119.08>

## Introducción

Irene Polo fue una de las primeras periodistas que accedió a las redacciones y vivió de su trabajo en la que se considera como la edad del oro del periodismo español, los años previos a la Guerra Civil. Pionera de la profesión, consiguió un papel consolidado en las redacciones en la prensa de Barcelona durante la Segunda República, cuando la mujer estaba muy lejos de ejercer cualquier profesión lejos del hogar, en especial en una que resultaba completamente masculina. La excepción de su caso es equiparable a otros mejor conocidos, como el de María Luz Morales a partir de 1921 en *La Vanguardia* o Josefina Carabias en el semanario gráfico *Estampa*, de Madrid, desde 1931, las tres integradas en modelos de prensa innovadora, informativa y comercial, una prensa industrial dirigida a las emergentes clases medias.

La escasa bibliografía disponible sobre Irene Polo la define como una mujer de formación autodidacta y origen humilde. Su caso tuvo una proyección significativa porque llegó a trabajar en secciones dedicadas a los que se consideraban asuntos especialmente masculinos, como Política o Trabajo. Incluso porque dirigió a algunos de sus compañeros. En 1935 se estrenó como Jefe de Redacción del diario *Última Hora*, una ascendencia que Pere Pagès —Victor Alba— (1996: 89) destaca en sus memorias al reconocer que aprendió de ella la profesión. Este fue precisamente el cargo que Polo abandonó en enero de 1936 para enrolarse como encargada de la comunicación en la compañía teatral de Margarida Xirgu. Lo decidió en un arrebató, en un momento de mutuo entusiasmo que se dio durante una entrevista que Polo realizó a la actriz, quien la invitó a sumarse a la compañía. Días después aseguró en una entrevista que se iba por unos dos años. Tal como detallan las crónicas de la época, se le dedicó una importante cena de despedida, un evento que se ha destacado como una muestra del prestigio y la consideración que había alcanzado Irene Polo en la prensa de la ciudad (Santa-María y Tur, 2003: 11-15). Organizada por la Asociación de la Prensa, asistieron más de cien personas al acto de homenaje, la mayoría periodistas. Alguno de sus compañeros recordaría a Polo al final de sus vidas en diversos textos memorialísticos (Sentís, 2003; Artís-Tomàs, 1977). Incluso alguno la llegó a definir como “la primera auténtica periodista de la ciudad”, una exageración reveladora (Artís-Tomàs, 2000: 27).

Se ha destacado de ella la modernidad de su prosa y de sus maneras profesionales, que imbuyeron a la entrevista y al reportaje de una naturalidad que dejaba atrás la pomposidad decimonónica (Altés, 2007), un registro en el oficio que reformó los géneros de *la interviú* y dotó de rigor al periodismo que empezaba a hacerse en la calle, la crónica, entonces casi una excentricidad, que encontró el apoyo de los públicos mayoritarios (Casasús, 2008). Como periodista moderna y reformadora de los géneros, resulta especialmente determinante comprender cómo y dónde aprendió esas formas de narración, por lo que aproximarnos a sus inicios resulta especialmente interesante. Sergio Doria (2008) dedica una profunda descripción a la tarea en la que se supone que debutó, como se ha dicho, en la revista *Imatges* en 1930, aunque el mismo autor ya estudió a Irene Polo en algunos tramos de su tesis doctoral, dedicada a los semanarios gráficos de actualidad (1999).

La figura de Irene Polo empieza a ser reivindicada desde hace pocos años. Tras las alusiones aparecidas en algunas memorias, Josep Maria Casasús (1996) le dedica una primera referencia y Glòria Santa-Maria y Pilar Tur (2003) inician el estudio de su obra periodística con una selección de crónicas y piezas escritas en catalán precedida de una magnífica introducción, el primer relato disponible sobre su trayectoria periodística. Neus Real (2004: 1238-1241) presentó a su vez una minuciosa recopilación de todos los artículos publicados en la prensa catalana a lo largo de los primeros años treinta. A estos trabajos académicos se les sumaron Marta Pesarrodoná (2006) y Elisenda Albertí (2015) con descripciones biográficas breves que destacaron de ella su determinación, su independencia y su capacidad de trabajo, de forma que su ejemplo, en cuanto ha ido saliendo del olvido, se ha convertido en una fuente de inspiración feminista. En las aportaciones más recientes se remarca con una liberadora claridad su condición de lesbiana (Fariña, 2019), un aspecto esencial de la vida de Irene Polo que no pasó desapercibido en su entorno (Bellmunt, 1975: 91 y Alba, 1996: 105)

De la misma forma, la bibliografía atribuye al exilio sobrevenido tras el estallido de la Guerra Civil, cuando Irene Polo trabajó en la compañía de Margarida Xirgu y no pudo regresar a España, buena parte del olvido en que cayó su obra. También a su muerte prematura, al suicidarse en 1942 en Buenos Aires, así como a la propia cerrazón del franquismo contra las mujeres profesionales y contra la prensa liberal (Casas, 2014). Cabe destacar el trabajo que se ha realizado sobre la faceta de traductora que acredita Teresa Julio (2017 y 2018). Sobre estos años americanos se acaba de sumar una nueva aportación (Santa-Maria y Pilar Tur, 2022), que publica parte de la correspondencia personal en el exilio. Con todo, Irene Polo trabajó con intensidad y alcanzó en pocos años un éxito periodístico y un reconocimiento profesional que nos obliga a investigar no solo en su biografía, todavía repleta de espacios en blanco, sino también sobre la influencia que tuvo en su época.

## 1. La prensa cinematográfica en los años veinte

En España, la industrialización de la prensa arranca en la segunda década del siglo XX y se desarrolla hasta la Guerra Civil. La prensa cinematográfica supone un ejemplo paradigmático por la irrupción persistente de los intereses comerciales, que le une al desarrollo de una nueva industria, de una forma similar a cómo la prensa deportiva se alió a la industria del automóvil en sus primeros años para dar lugar a una prensa especializada, que a su vez propiciaba la aparición de nuevas secciones y espacios en la prensa diaria. Pese al fuerte control político al que se sometía a la prensa, las tiradas y las producciones publicadas en Barcelona no dejaron de crecer ni siquiera en catalán según se debilitaba el régimen de Primo de Rivera (Guillamet, 2022: 101-119).

En la prensa cinematográfica se consolidan tres grandes publicaciones en España sobre el cine silente: *Arte y Cinematografía* (1910-1936) fue la primera revista que consiguió arraigar entre el público, a la que siguieron *El Cine* (1912-1935) y *Mundo Cinematográfico* (1912-1928), esta publicada en Madrid. Como ocurrió de forma análoga en toda Europa, las revistas pione-

ras crearon un espacio comunicativo nuevo, un relato en buena parte impulsado por las grandes productoras cinematográficas internacionales que presentaron el cine como un ejemplo de arte, de modernidad y sobre todo de nuevos consumos. Las revistas propiamente cinematográficas se fueron alejando de las literarias y teatrales según aumentó la competencia entre ellas, el cine se sofisticó como espectáculo y la imagen se instituyó como el centro de sus reclamos (Hernández, 2009: 27).

A la vez, en las grandes ciudades se conformó en pocos años un grupo de profesionales y unas rutinas laborales estables alrededor de esta prensa. A partir de los años veinte, los gacetilleros adscritos a la información cinematográfica escribían y reflexionaban en su propio diario y también en la prensa especializada semanal o mensual. En Barcelona, en *La Vanguardia* firmaba las crónicas cinematográficas Felipe Centeno (María Luz Morales), en *El Diluvio*, Damián Molino; José María Balansó en *El Noticiero Universal*; Anfurso (Antonio Fursó) en *Las Noticias*; Jaime Carreras en *La Veu de Catalunya*; Ignacio Tarradellas en *El Progreso* o Sebastià Gasch en *La Publicitat*, por citar solo algunos (Monterde, 2019: 41-42).

El periodismo cinematográfico presentó siempre dos frentes. Uno que consideraba el cine como un intenso fenómeno vanguardista y cultural frente la parte más mundana y lúdica, que se basaba en convertir los estrenos y las estrellas cinematográficas en un espectáculo en sí mismo que combinaba la excepcionalidad de su arte interpretativo con la proximidad de sus vidas, una narrativa tomada de la soltura que se importó de los cánones de las publicaciones extranjeras.

En la redacción de cualquier semanario cinematográfico era esencial la presencia de plumas versátiles capaces de sobrellevar el trabajo común que provocaban las nuevas secciones: la presentación de los estrenos, los argumentos cinematográficos o los extractos de la prensa internacional en los que se basaba la información semanal, para los que era necesario un cierto conocimiento de idiomas y estar atentos a las novedades internacionales. También las críticas, en general siempre muy favorables a la industria, una de las tareas que seguía en manos de los colaboradores principales que firmaban los artículos y realizaban algunas entrevistas, reducidas normalmente a protagonistas nacionales, a las que se intentaba promocionar. De esta forma, entre muy pocas personas se acometían muchas tareas. Se extendió el uso de pseudónimos. La abundante información gráfica provenía de las propias empresas productoras, exhibidoras o distribuidoras, ya fuese en formas de fotografías promocionales de las actrices y actores o de fotogramas de las películas en estreno. Las fotografías del *star-system* ocupaban entre un tercio y la mitad de las páginas, en fuerte competencia con la publicidad contratada en cada número. Los textos ocupaban el tercio restante, aproximadamente.

A su vez, los periodistas fueron a partir de cierto momento contratados por las empresas más importantes, una vez estas desistieron de editar una revista propia en cada país. Las que serían más tarde conocida como *majors*, grandes empresas básicamente francesas y norteamericanas, pretendían influir en el periodismo de una ciudad para asegurarse cierta presencia en el mercado del espectáculo. Las contrataciones de los periodistas como empleados de

las empresas cinematográficas se presentaban en la propia prensa del cine, que en algunos momentos resultó muy proclive a hablar de sí misma:

Ha sido nombrado Jefe de Propaganda de la central en España de la importantísima manufactura norteamericana Metro-Goldwyn-Mayer, nuestro brillante colaborador y delecto amigo Apolo Martínez Ferry. Las reconocidas cualidades que reúne el señor Martínez Ferry nos relevan de hacer su elogio restándolos (sic) solo felicitar a la M-G-M por el acierto de la decisión (*El Cine. Revista Ilustrada Popular*, 14 de julio de 1927: 7).

A mediados de la segunda década del siglo XX, coincidiendo con la máxima popularidad del cine mudo, se consolidó por tanto un estilo informativo basado en avanzar y alentar la producción y los estrenos de películas, una crítica en general muy elogiosa o incluso ditirámica que acompañó el interés por un *star-system* global inducido por las grandes productoras internacionales que no pudo replicarse en la industria nacional, de forma que se instituyó un debate comparativo permanente entre el cine español y el extranjero, cuyas capacidades creativas e industriales para seducir a las audiencias resultó tan superior a las locales que hirió en ocasiones el orgullo nacional (Hernández, 2009: 40-41).

De hecho, estos periodistas especializados compartían no solo el trabajo en las convocatorias de prensa sino también en determinados actos mundanos de los que se informaba con profusión, como si ellos mismos fueran una extensión del oropel que envolvía un espectáculo que cristalizaría culturalmente a lo largo del primer tercio del siglo XX. En este ejemplo se celebraba la inauguración de unos laboratorios de revelado de la marca CYMA, en Barcelona:

Por la noche, y en el *restaurant Savoy*, fuimos obsequiados espléndidamente con una cena íntima todos los representantes de la prensa profesional cinematográfica, recordando entre ellos a los señores [Damián] Molino, de *El Diluvio*, [Antonio] Furnó, de *Las Noticias*; Ribas, de *La Vanguardia* [...] (*Boletín de Información Cinematográfica*, diciembre de 1926: 25)<sup>1</sup>.

La prensa cinematográfica formó parte del espectáculo en determinados momentos, al menos hasta la llegada del cine sonoro, que en España encontró muchos problemas económicos por los costes que presentaba la sustitución de los proyectores en las salas. Durante los últimos años del cine silente, los de máxima espectacularización, menudearon las adulaciones, las falsas críticas y los *bombos* serviles dando a entender que todo el cine estrenado era excelso (Monterde, 2019: 54-55). La llegada progresiva del cine sonoro supuso, a su vez, una lenta profesionalización del sector a partir de 1931 que dio paso a una crítica más equilibrada (Hernández, 2009: 41).

La ebullición periodística del sector propició por otra parte algunas oportunidades inesperadas, como por ejemplo la incorporación de algunas mujeres en la prensa, una tendencia que se confirma según avanzan las investigaciones. Un caso que ya hemos citado es el de María Luz Morales (Arroyo, 2021; Lázaro y Salgado-de Dios, 2020) en *La Vanguardia*, Felipe Centeno,

1. La lista alcanza a los 22 periodistas asistentes. El relato de la celebración ocupa toda la página.

en su página sabatina dedicada al cine entre 1923 y 1933. Tuvo que usar el pseudónimo por petición expresa de *La Vanguardia*, que no consideró aceptable que el asunto quedara en manos de una mujer. Cuando la productora Paramount se dirigió al diario para contratar al periodista especializado en cine, en 1927, se sorprendió de que en realidad fuera una mujer, aunque este hecho no le hizo desistir (Rodrigo, 1979: 155). También fue el camino de la inserción profesional de Silvia Mistral<sup>2</sup> a partir de 1931 en la prensa de Barcelona, por ejemplo, y, tal como se constatará, tuvo que ver también en nuestra investigación.

## 2. Objetivos y metodología

Este artículo investiga los primeros años de trabajo de Irene Polo. El estudio parte del apunte aparecido en junio de 1942 en la revista *Catalunya*, publicada en Buenos Aires por exiliados catalanes, sobre la inesperada muerte de Polo tras su suicidio. El texto aparece sin firmar, aunque bien podría ser obra de Francisco Madrid, antiguo compañero en Barcelona y autor de una entrevista en la misma revista a Irene Polo con motivo de su llegada a Buenos Aires en 1937. En el obituario se recuerda que “su nombre empezó a sonar siendo jefe de propaganda de la Casa Gaumont en Barcelona [...] Tras un tiempo trabajando en asuntos comerciales, empezó a entrar en las redacciones barcelonesas”.

El objetivo de este artículo es localizar los trabajos y textos que realizó Irene Polo para la productora y distribuidora Gaumont, que permanecen perdidos en las hemerotecas. Cabe suponer que esta dedicación de la joven redactora tendría un reflejo en la prensa de los años veinte dedicada al cine, puesto que el objetivo de la empresa y del cargo atribuido a Irene Polo así parece sugerirlo.

La investigación propone realizar la búsqueda en los tres años anteriores a su trabajo periodístico reconocido, entre 1927 y 1930, que bien podrían convertirse en los momentos que, según el obituario y la edad de la periodista, se podría haber dedicado a los “asuntos comerciales” anteriores a su trabajo en la prensa.

Para encontrar estos trabajos se ha buscado la firma de Irene Polo en las colecciones de las revistas cinematográficas editadas en Barcelona. En concreto, se han revisado las colecciones conservadas de siete publicaciones cinematográficas durante los años de estudio: *El Cine: Revista Ilustrada Popular* (1912-1935), *Arte y Cinematografía* (mensual, 1910-1936), *Boletín de Información Cinematográfico* (mensual, 1921-1935), *Jueves Cinematográfico* (1927-1936), *Popular Film* (1926-1937), *Films* (1926-1928, mensual) y *Fotogramas* (1926-1928, mensual).

Entre estas, las más importantes resultan las dos primeras, las más longevas e influyentes, ya que durante el periodo de estudio llevaban más de diez años en activo y se consideran en

---

2. Pseudónimo de Hortensia Blanch Pita (La Habana, Cuba, 1 de diciembre de 1914 — Ciudad de Méjico, 26 de julio de 2004)

ese momento las más importantes de España de tipo generalista, un intento de “contentar a todo tipo de lector, incluido el profesional del cine” (Nieto, 2019: 242). Por otra parte, como una de ellas, *Jueves Cinematográfico* (1927-1936), fue editada por la misma empresa que *El Día Gráfico*, se ha ampliado la búsqueda a este diario vespertino barcelonés propiedad del empresario lerrouxista Juan Pich i Pon.

Se han consultado las colecciones conservadas en la hemeroteca de la Filmoteca de Catalunya, el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, la Hemeroteca de la Biblioteca de Catalunya y la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Como suele ser habitual, las colecciones no se conservan completas. De algunas cabeceras significativas se han podido consultar muy pocos números, como ocurre con la revista *Información Cinematográfica*, de la que sólo se ha encontrado un número entre 1927 y 1930. En conjunto, se ha revisado el 91,02% de todos los números previstos en estas publicaciones durante el periodo que cubre esta investigación. El 71'09% de las publicaciones específicamente cinematográficas.

**Tabla 1.** Revistas y cantidad de ejemplares consultados por año en las hemerotecas, tanto en versión digital como en papel. Fuente: elaboración propia.

Cabeceras	1927	1928	1929	1930
<i>Arte y Cinematografía</i> (1927-1930)	10/11	10/11	9/11	9/11
<i>El Cine: Revista Popular Ilustrada</i> (1912-1935)	54/54	51/54	35/40	18/45**
<i>(Boletín de) Información Cinematográfica</i>	0/10	0/10	1/10	0/10
<i>El Día Gráfico</i> (1927-1930)*	314	312	314	312
<i>Jueves Cinematográfico</i>	42/54	51/54	43/54	17/54
<i>Films</i> (1926-1928, mensual)	12/12	2/12		
<i>Fotogramas</i> (1926-1928, mensual)	0/12	2/12		
<i>Popular Film</i> (1926-1937)	43/54	52/54	43/52	50/54

\* No se publicaba los lunes

\*\* La revista *El Cine* no se editó entre el último trimestre de 1929 y el primero de 1930 (Nieto y Monterde, 2019: 257).

### 3. Resultados

Se han encontrado ocho textos firmados (Ver tabla 2) y dos más que se le atribuyen por diferentes razones. Entre estos diez, ocho corresponden a los trabajos promocionales para la productora Gaumont. La firma que consta en los diferentes textos localizados a nombre de Polo es “Irene M. Polo”, una fórmula diferente a la que la periodista usó a partir de 1930, en la que se omitió el uso de la eme.

Otros dos trabajos, por su parte, se desvinculan completamente de dicha promoción comercial y proyectan el trabajo de Irene Polo como periodista tanto en *Jueves Cinematográficos [El Día Gráfico]* (1927), como en el semanario *El Cine. Revista Ilustrada Popular* (1928) y en la revista mensual *Información Cinematográfica* (1929).

**Tabla 2.** Textos firmados (8) por Irene Polo más dos atribuidos. Fuente: elaboración propia.

Título	Publicación	Fecha	p.
"Sandra Milowanoff"	<i>El Día Gráfico</i>	10.03.1927	12
"Nick Winter, en Barcelona" <b>(Atribuido por el autor)</b>	<i>El Día Gráfico</i>	31.03.1927	14
"Una película deseada. El ingenioso hidalgo don Quijote..."	<i>El Cine. RPI</i>	19.05.27	15
"De la cámara española. La Tía Ramona"	<i>El Cine. RPI</i>	07.07.1927	6
"Una entrevista en el taxi. Luisa Fernanda Sala"	<i>El Cine. RPI</i>	14.07.1927	6-7
"Greta Garbo, la mujer de belleza esmeralda"	<i>Jueves Cinemato</i>	08.09.1927	8
"Hablando con la casa Gaumont".	<i>Alma.1928.LSC</i>	15.09.1927	47-48
"El bombista cinematográfico"	<i>Alma.1928.LSC</i>	15.09.1927	45-46
"El judío errante" <b>(Atribuido por la prensa)</b>	<i>La Semana Cin</i>	09.1927	--
"Los últimos estrenos"	<i>Infor.. Cinemato...</i>	05.1929	8-11

"Sandra Milowanoff", *El Día Gráfico*, 10 de marzo de 1927, p. 12<sup>3</sup>.

Retrato de la actriz protagonista de "Los Miserables", próximo estreno de Gaumont en Barcelona. El texto arranca con una presentación de la actriz Alexandrine Milowanoff (1892-1957). Le siguen algunas alusiones al anterior papel que interpretó como Ginette en la película "Las dos niñas de París", estrenada en Barcelona en octubre de 1926. La firma de Irene Polo en este texto contiene un curioso error tipográfico: "Irene M. Poto".

"Nick Winter en Barcelona" [Atribuido], *El Día Gráfico*, 31 de marzo de 1927, p. 14<sup>4</sup>.

Entrevista a Nick Winter, director de la película "La Tía Ramona" que se rueda en las propias calles de Barcelona. Polo resume las palabras del director de la película, que se promociona como la primera que Gaumont produce en España, y se centra en la atención ciudadana que provoca el rodaje. Como Irene Polo se ha estrenado ya en su trabajo para la productora unas semanas antes, y además firmará la crónica del estreno de la misma película en julio, parece

3. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

4. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

lógico que fuese ella quien entrevistara al director. Por lo demás, se da a entender que el diálogo entre ambos se realizó en francés.

“El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha”, *El Cine*, 19 de mayo de 1927, p. 15<sup>5</sup>.

Crónica del pase de la película en el cine Tívoli que recoge el ambiente del público y una exposición enfervorizada del esfuerzo realizado por la empresa danesa Palladium Film al llevar al cine la aventura del hidalgo, la primera vez que una productora extranjera se enfrenta a un personaje tan propio de la cultura nacional. El texto, de un enfático tono promocional, persiste en la importancia del “espíritu español, todo el rancio espíritu soñador y arrojado de la raza” y añade que la película “sería la que hubiese imaginado Miguel de Cervantes”. El film se rodó parcialmente en España en 1926. Gaumont se limitó a distribuir la cinta.

“De la cámara española. La Tía Ramona”, *El Cine*, 7 de julio de 1927, p. 6<sup>6</sup>.

Crónica del estreno y detallado resumen del argumento de la película, de tono costumbrista. El texto presenta a su vez a los principales personajes que aparecen en el film y concluye con un entusiasta relato sobre la reacción del público, tal como se espera de un texto promocional.

“Una entrevista en el taxi. Luisa Fernanda Sala”, *El Cine*, 14 de julio de 1927, p. 6-7<sup>7</sup>.

Entrevista de gran formato, a doble página y con fotografía promocional. El texto presenta el agasajo y el entusiasmo del público y los impulsores del filme ante la actriz protagonista, y continúa en un segundo momento narrativo con una entrevista que se desarrolla al día siguiente dentro de un taxi, un ardid para inyectar más interés en el texto, tal y como se verá más adelante. Se trata de un texto periodístico muy significativo porque la entrevista anticipa ya la naturalidad y la empatía características en los diálogos que Polo mantiene con sus entrevistados.

“Hablando con la casa Gaumont”, *Almanaque 1928. La Novela Semanal Cinematográfica*, Septiembre de 1927, pp. 47-48<sup>8</sup>.

Entrevista a Francisco Gargallo, autor del guion de “La Tía Ramona” y “director del Servicio de Alquiler” de las películas de Gaumont en España, según le presenta Irene Polo. El texto se presenta sin preguntas, como un resumen de las respuestas una vez que la autora introduce la entrevista, que aprovecha para recordar las películas estrenadas por la distribuidora durante la temporada precedente, la 1926-1927.

5. Filmoteca de Cataluña.

6. Filmoteca de Cataluña.

7. Filmoteca de Cataluña.

8. Hemeroteca de la Filmoteca de Cataluña. No se ha encontrado ninguna versión digital de dicho Almanaque.

“El bombista cinematográfico”, *Almanaque 1928. La Novela Semanal Cinematográfica*, Septiembre de 1927, pp. 45-46.

Entrevista ficticia de intenciones paródicas. El texto empieza con algunas tribulaciones sobre el mundo del cine, tras las que Polo decide entrevistar a un “bombista” a un “jefe de bombos o de propaganda de cualquier casa cinematográfica”. El resto de la crónica recrea una situación inventada. Se cita con un *bombista* en un famoso establecimiento de la ciudad, El Oro del Rhin, un sábado por la tarde. El hombre llega una hora más tarde, completamente agotado y no es capaz de responder ni a una sola de las preguntas que le hace la reportera. Tan solo permanece en silencio, junto a ella, absorto en las ginebras que consume una tras otra, hasta que al final se marcha de improviso, sin siquiera saludar. Este texto se trata, probablemente, del último artículo de Irene Polo como promotora cinematográfica, aunque bien podría ser una despedida consciente de su propia función o incluso constituir una hipotética razón por la que Gaumont hubiera prescindido de sus servicios dada la imagen cómica y crítica que da de su propia tarea.

“Greta Garbo, la mujer de belleza de esmeralda”, *Jueves Cinematográficos*, 8 de septiembre de 1927, p. 10<sup>9</sup>.

Texto completamente desligado del trabajo de la periodista con Gaumont. Retrato enfático y entusiasta de la actriz sueca en el que la autora intenta desentrañar qué se encuentra bajo la aparente languidez de las interpretaciones de Garbo, un misterio que empezaba a construirse alrededor de una mujer que había debutado dos años atrás en el cine norteamericano.

“El judío errante” [Atribuido], *La Novela Semanal Cinematográfica*, Septiembre de 1927.

Argumento cinematográfico sobre una película distribuida en España por Gaumont. Se publica en un número de *La Novela Semanal Cinematográfica*, serie Ediciones Especiales, que no hemos encontrado. Sin embargo, su existencia aparece anunciada en un suelto en el diario *La Veu de Catalunya* el 3 de septiembre de 1927: “Se ha publicado en la Biblioteca de las Ediciones Especiales de “La Novela Semanal cinematográfica” el argumento del film “El judío errante”, narrado por la escritora Irene Polo”<sup>10</sup>.

“Los últimos estrenos”, *Información Cinematográfica*, mayo de 1929, p. 8-12<sup>11</sup>.

Relación de una docena larga de sinopsis de las películas ofrecidas en los cines barceloneses a lo largo del mes de mayo. Llama la atención no solo que una relación de este tipo aparezca firmada, cuando se trata de un simple trabajo de redacción, sino además que lo sea por la persona que consta como “Redactor Jefe” en la mancheta de la revista.

9. Filmoteca de Cataluña.

10. Original en catalán. Traducción a cargo del autor del artículo

11. Filmoteca de Cataluña.

## 4.1. Acotaciones a la trayectoria de Polo en la prensa cinematográfica

Con todo, el trabajo para Gaumont de Irene Polo se concentra en la promoción directa de dos películas de la productora, “La Tía Ramona”, de producción nacional, y “El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha”, de producción danesa, más alguna alusión inicial a una película anterior, “Los Miserables”. En total, esta ocupación se mantiene durante unos seis o siete meses, entre marzo y septiembre de 1927. Una época breve que podría haberse interrumpido de golpe, dadas las características del último artículo localizado.

No es sencillo establecer si su trabajo consistió en ser la “jefe de publicidad de la productora Gaumont en Barcelona”, tal como se afirma en un texto laudatorio y emotivo precipitado por su muerte que también recoge Santa-Maria y Tur (2003: 13). La expresión “jefe de publicidad” da a entender que encabezó un grupo de personas que se ocupaban de la promoción de las películas, una expresión que no coincide ni con las condiciones de la industria ni con la distribución cinematográfica en la época del cine mudo. Como se ha explicado en el punto tres, las empresas contrataban a alguno de los periodistas que trabajaban en las redacciones para asegurarse un buen trato para sus productos, y a cambio aportaban publicidad estable a las revistas y los periódicos. En el caso de Irene Polo, además de los textos localizados, en julio de 1927 era considerada un miembro de la prensa barcelonesa, tal y como se desprende del pie de la siguiente fotonoticia.



**Imagen 1.** Homenaje al director de la sucursal de Gaumont en Barcelona, Monsieur Henri Huet, celebrado el día 3 de julio de 1927 (*El Cine. Revista Popular Ilustrada*, 14 de julio de 1927: 7). Fuente: Filmoteca de Cataluña.

*Los representantes de la prensa cinematográfica barcelonesa y Mr. Gaumont rodean a M. Huet a quien se le tributó días pasados un cariñoso homenaje con ocasión de celebrar su 20 aniversario de feliz estancia al frente de la casa Gaumont en España.*

La imagen muestra a algunos de los periodistas cinematográficos de la ciudad, y entre ellos a dos mujeres situadas en primera fila, Irene Polo a la izquierda y María Luz Morales a la derecha, que de esta forma quedan ligadas en sus orígenes profesionales. Esta presencia no nos permite deducir si en realidad trabajaba en *El Día Gráfico*, en el semanario *El Cine. Revista Popular Ilustrada* o en ambas publicaciones a la vez. Pero trabajaba en la prensa, sin duda. Esta fotonoticia se suma a las informaciones promocionales firmadas por ella misma, y por tanto hemos de inducir que el resto de su producción la publicaba sin firmar o bajo pseudónimos.

La fiesta a la que alude la fotografía no fue poca cosa. Se trató de un homenaje al director de Gaumont en Barcelona, Monsieur Henri Huet, que cumplía 20 años en el cargo. Reunió a los trabajadores de la empresa, a diversos invitados de la prensa de Barcelona y otros provenientes de Madrid. Los invitados fueron transportados en *autocars* fletados al efecto hasta un restaurante situado en la falda del Tibidado, El Casino de la Rabassada, entonces muy famoso. Se desarrolló durante todo el domingo tres de julio, contó con la presencia del propio Léon Gaumont, fundador y presidente de la compañía y la crónica apareció en la prensa a lo largo de la semana. De hecho, esta misma fotografía se publicó también en la revista *Arte y Cinematografía*.

Los trabajos localizados en 1927 en *El Día Gráfico* primero y en *El Cine* después nos permiten situar en este momento el arranque periodístico de Polo. El primero era un diario vespertino de aires modernos y ocho páginas dotado de una fuerte voluntad urbana que se atrevió a lanzar en febrero de 1927 un suplemento semanal sobre cine, *Jueves Cinematográficos*, que aparecía ese mismo día con el periódico como guía para el fin de semana, de forma que competía directamente con los semanarios en Barcelona. En este suplemento apareció el artículo sobre Greta Garbo de Irene Polo, el primero que aparece desligado de la empresa Gaumont.

Unos meses después encontramos otra información indispensable (Ver imagen 2). En una pieza publicada en *El Cine. Revista Popular Ilustrada* se presentaba a Irene Polo como “compañera de redacción”. Se trata de una fotografía que ilustra una información sobre el director Benito Perojo, al que varios miembros de la redacción del semanario van a recibir a la estación en su regreso de Alemania. La periodista ocupa la esquina izquierda de la fotografía.

La foto no solo confirma que Irene Polo trabajaba como periodista en el semanario *El Cine* sino que además su papel dentro de la redacción tenía en ese momento cierta importancia, puesto que acude junto al director y dos altos cargos de la productora Julio César S.A., la empresa cinematográfica predominante en la publicidad de la revista, a recibir a un famoso director cinematográfico e impulsor a su vez del semanario.

Un tercer indicio anota el trabajo de Irene Polo en este sector. En mayo de 1929 es presentada como “Redactor Jefe” de la revista *Información Cinematográfica*. Aparece como tal en la mancheta del número 75 (Ver imagen 3), el único que hemos podido consultar dentro del periodo de estudio. En el mismo número, Polo firma una relación de estrenos previstos en los cines de Barcelona a lo largo de varias páginas. Se trataba de una revista mensual dirigida a los profesionales del sector en la que abundaba la publicidad sobre cuestiones técnicas,

**Imagen 2.** Fotografía que recoge la llegada a Barcelona del colaborador Méndez-Leite y de Benito Perojo, recibidos por una delegación del semanario (*El Cine. Revista Ilustrada Popular*, 13 de marzo de 1928: 7). Fuente: Filmoteca de Cataluña.



**Imagen 3.** Mancheta sobre *Información Cinematográfica*. El nombre de Polo aparece a la derecha del nombre del director, Ramon Jené Aixalà. Fuente: Filmoteca de Cataluña.



proyectors, cámaras de cine y ofertas de “alquiladoras de películas”. Era la continuadora del *Boletín de Información Cinematográfica*, creado el 1921.

Con todo, la suma de los diferentes indicios apunta a que Irene Polo empezó su trabajo en la prensa a finales de 1926 o principios de 1927, entre los 17 y los 18 años, quizá precipitado por un encargo de Gaumont o bien impulsado por dicha colaboración. El trabajo con la productora francesa deja de aparecer a partir de septiembre, como se ha dicho antes, quizás a causa de la publicación de un artículo personal y paródico.

Siguió trabajando como periodista a lo largo de estos tres años realizando básicamente trabajos de redacción que han quedado sepultados bajo el uso generalizado de pseudónimos en las tres publicaciones, el diario *El Día Gráfico*, la revista *El Cine. Revista Popular Ilustrada* e *Información Cinematográfica*. Por tanto, solo se puede acotar y situar su trabajo a través de indicios debido a la falta de su nombre como rúbrica. Por realizar una simple aproximación a esta tendencia, en las publicaciones aludidas publicaban algunos periodistas conocidos,

normalmente los inductores del proyecto, que firmaban con su nombre, como José Pérez de la Fuente, Gustavo del Barco o Apolo Martínez Ferri en *El Cine*, por ejemplo. También aparecen nombres de redactores extranjeros, en especial en las crónicas sobre el cine norteamericano y francés, así como en las entrevistas a las grandes estrellas internacionales de la pantalla. Algunos de estos nombres son reales y firmaron trabajos en diversas publicaciones internacionales, como por ejemplo Dorothy Spensley, Ruth Bery o Jean Vignaud. Otros serán probablemente falsos y esconderán traducciones realizadas con o sin permiso. A su vez, aparecen muchas firmas evasivas como El Mago de Hollywood, Reporter, Júnior o María que esconden el trabajo de mesa y la necesidad de disimular la precariedad y la falta de redactores en las publicaciones.

## 4.2. Algunos ensayos narrativos

Aunque el número de trabajos localizados esté muy lejos de permitirnos establecer ninguna rutina laboral o estilística, sí se aprecian algunos destellos muy interesantes en al menos tres de los trabajos localizados, los que menos deben a la promoción empresarial de Gaumont y muestran más personalidad en la joven de 18 años que entonces se iniciaba en la prensa.

El que resulta más interesante por la modernidad que expresa y porque constituye un precedente inesperado es la entrevista que Polo realiza a Luisa Fernanda Sala. El planteamiento poco solemne y el trato cercano a los personajes, además de un lenguaje coloquial con el que un lector medio se identificaría, es uno de los rasgos del trabajo de Polo como *reporter* (Santa-Maria y Tur, 2003: 13-14). De hecho, la entrevista será uno de los ejes centrales de su trabajo, el núcleo que dará consistencia a sus crónicas y a los personajes que aparecen.

La *interview* con la protagonista de “La tía Ramona” arranca tras el pase privado celebrado en el teatro Tívoli, cuando la actriz sale al hall del teatro tras el estreno de la película y el público rezagado la reconoce. Irene Polo describe la reacción que suscita su aparición: “Adivinamos muchos deseos de ver de cerca y en la realidad a la adorada y lánguida heroína de “La Tía Ramona”, a “la primera ingenua española”. El lenguaje la equipara sin nombrarla a Greta Garbo, un guiño de interés a los lectores y una alusión al ego de la entrevistada. Polo describe el rubor que ha provocado en la actriz el éxito inesperado: “Cansada, extenuada de la expectación pasada y de la alegría de su triunfo, Luisa Fernanda se quita el sombrero”. El reporterismo de Polo se detiene en la voz, en el lenguaje corporal y en la gestualidad de la entrevistada, que recoge como parte de la información que necesita el lector. El esfuerzo de Polo por mostrar a Sala como una mujer normal es evidente, a la vez que no puede evitar encumbrarla. El entusiasmo del público y la aparición de un grupo de ejecutivos de las compañías inversoras, del teatro, la productora y la distribuidora, se llevan en volandas a la actriz para ir a cenar. La charla queda postergada.

Al día siguiente, se recrea una rutina profesional impostada: “Nos informamos del programa [...] Los baños, el modisto, el aperitivo... Y la sorprendemos a la salida de casa Furest.” [Una

famosa boutique de Barcelona] La actriz se sorprende y aduce las muchas obligaciones que estrechan su jornada: “Me esperan en el Savoy”. Pero ya hay una respuesta preparada. “Parámos un taxi, el primer taxi que viene de la plaza Cataluña” para realizar la entrevista mientras la llevan a su cita.

No deja de ser un truco de la narradora. Irene Polo, como encargada de la publicidad de Gaumont, no tiene que realizar ninguna de estas maniobras de aproximación a la actriz. Tiene acceso completo a la protagonista, por lo demás una actriz novel. Sin embargo, quiso escenificar el esfuerzo del periodismo, así como envolvió en *charme* la jornada de la futura estrella de la pantalla. La puesta en escena del taxi infiere dinamismo a la información y, por lo demás, la entrevista no tiene por qué ser falsa. Incluso puede haberse dado en un taxi, pero en ningún caso con la precariedad y en el contexto que se escenifica.

A partir de este momento se entrelaza en el relato la ruta que trazaba el vehículo con la candidez y la ilusión de una mujer que dudaba de sí misma cuando la definían como “la primera estrella española”. Para los tanteos iniciales, se usaron algunos lugares comunes: la bondad del equipo de producción, los rumores de un affaire sentimental, los inicios de la actriz en el cine y su opinión sobre trabajar algún día en Hollywood. Entre cada respuesta, se incluía alguna descripción del rostro de la actriz y del rumbo del taxi, que enfilaba ya la Diagonal hacia las afueras de la ciudad. Entonces la actriz descubrió qué lejos se encontraban del Savoy y se quejó en el acto, llorosa. La redactora se puso de nuevo al mando: “Sacamos la cabeza [por la ventanilla] haciéndonos los inocentes y estupefactos” Llegaría tarde al coctel y a la comida, con tantas personas esperando. El día estaba perdido. Luisa Fernanda pidió ser devuelta a su destino. La conversación se interrumpió. “Está enfadada. Pero, Señor, ¿si es una criatura! ¿Cuántos años tienes?”. Y la entrevistada respondió: “Pronto veinte”.

Irene Polo era más joven. Tenía dieciocho. Sin embargo, la narradora debía incidir en la construcción de un nuevo modelo de héroe de la comunicación, cercano y extraordinario a la vez, que la *reporter* hacía llegar a los lectores con los retoques emocionales necesarios. El enfado de la actriz alejada de su comida de agasajo, tan exagerado como se quiera, se desvaneció del todo al llegar al restaurante, cuando “unos transeúntes reconocieron a la actriz al bajar del vehículo y se acercaron a felicitarla”. Final feliz.

Se cerraba así un texto que pretendía insuflar amenidad y *glamour* a una película de tono medio. Un texto vívido, atrevido por el punto de vista del relator, un texto en el que Irene Polo escondió diversas informaciones esenciales para construir una identidad pública que incluía un horizonte de lujo y elegancia. El texto comparte trucos y riesgos con alguna de las más celebradas entrevistas de la primera parte de la trayectoria periodística de Polo, en la que destaca la originalidad de su periodismo. Las mismas armas que usó tres años más tarde para pasar algunas horas tras Francesc Cambó<sup>12</sup>, por mucho que el prócer conservador cata-

12. “... A la cacera de quatre paraules amb el señor Cambó”, *Imatges*, 12 de noviembre de 1930, p. 2-3. Arxiu de Revistes Antiques en Català (ARCA).

lán, impulsor de la Lliga Regionalista, no estuviera dispuesto a hacer ninguna declaración. La falta de palabras no impidió que la entrevista, en cierto modo, se cumpliera y la información llegase a los lectores gracias a una mezcla de creatividad y tesón.

Otro de los trabajos que destaca entre los localizados es el comentario sobre Greta Garbo por el tono personal e intenso, casi solemne, en el que se enmarca un punto de vista que pocas veces repetiría a lo largo de la vida periodística de Polo, tendida claramente a la información, no a la opinión. La periodista le dedicó a Greta Garbo al menos cinco textos de diferente tipo a lo largo de su carrera, pero sin llegar a utilizar el tinte enfático, casi laudatorio, que encontramos en este primero. Las pocas veces que Irene Polo escribió columnas, como hizo a lo largo de 1935 en el diario *L'Instant*, describió más bien su entorno social o político que su pensamiento o sus ideas. Por tanto, cabe señalar esta línea de trabajo como una de las que, probadas en algún momento, no se consolidaron.

También parece una interesante prueba de aprendizaje el texto crítico que parece poner en solfa su propia profesión de *bombista*, del periodista a sueldo de una empresa cinematográfica, “el que crea todas las cosas interesantes de estas ‘estrellas’ [...] Además, es toda la cinematografía; él es técnica y orientación y apología y descubrimiento y arte y artistas”. Aunque la ironía, la modernidad y un cierto optimismo vital son uno de los puntos de fuerza del periodismo de Irene Polo, no se le conocen trabajos humorísticos o sarcásticos. Tampoco trabajos de ficción, al menos de los que se tenga constancia entre los censados hasta ahora (Real, 2004: 1238-1241)

## 5. Conclusiones y prospectiva

Que Irene Polo no debute en 1930 sino que lo haga aproximadamente tres años antes sitúa su trayectoria y formación profesionales en un entorno cinematográfico que hasta ahora no se había considerado: una prensa innovadora, en muchos casos asociada al negocio y muy consciente de la dependencia de la publicidad y de la necesidad del espectáculo. Una prensa análoga a la que se desarrolla con los mismos fines en los países más desarrollados de la industria editorial.

El primer reto que esta investigación deja abierto sería, por supuesto, establecer qué artículos escribió Irene Polo durante esta primera etapa, entre 1927 y 1930, aún asumiendo las diversas firmas que usara en cada redacción. Es decir, qué piezas firmadas con pseudónimos son en realidad suyos, ya sean comentarios sobre la actualidad o las simulaciones de los falsos corresponsales o enviados especiales en Hollywood, París o Londres que aparecen en ocasiones con nombres supuestos, como si cualquier semanario español de la época pudiera mantener un corresponsal en Hollywood. Semejante reto escapa a los objetivos de este artículo, aunque deberá ser acometido más pronto o más tarde para completar la biografía profesional de la periodista.

También resulta significativo que debute escribiendo en castellano y no en catalán, el idioma en que redactó casi todo su trabajo posterior. No tanto por el idioma y la disglosia que implica sino porque aprendió la profesión en medios dirigidos a públicos diferentes e identificados previamente: o bien al público urbano de la ciudad de Barcelona (*El Día Gráfico*) o bien al del resto de España (*El Cine. Revista Ilustrada Popular*). Prensa competitiva, industrial, proclive a los deslices y a las exageraciones. También a la creatividad y a la innovación. Por tanto, Irene Polo aprende el oficio en un entorno exigente y pragmático, asociado a la necesidad de traducir ciertos textos, aspectos que luego tendrán peso en su posterior vida profesional, en un entorno progresivamente alejado de la prensa decimonónica, y siempre atenta a las novedades en el diseño y la tecnología periodística, tal como muestra la trayectoria de Irene Polo en los periódicos *L'Instant* y *Última Hora*, por ejemplo, o antes en *La Rambla* y *L'Opinió*, todas publicaciones de nueva planta, con afinidades con las nuevas tecnologías, como la llamada telegrafía sin hilos (la radio) y claros efluvios cosmopolitas. Por lo demás, si el aprendizaje del oficio lo realizó en castellano, no se puede dar por hecho que no lo usara más adelante en alguna otra publicación que haya pasado hasta ahora inadvertida. De hecho, si repasamos sus condiciones profesionales, casi en ningún momento de su vida consta hasta hora que trabajara a la vez en dos publicaciones —salvo en espacios muy breves— una situación que no casa con el pluriempleo generalizado que se daba entonces en la profesión, cuando incluso con dos sueldos no estaba asegurado el bienestar de aquellos periodistas. Por tanto, se abren algunas puertas a completar el estudio de la obra periodística de Irene Polo, seguramente más compleja de lo que se ha creído hasta ahora.

Por lo demás, la estela de la prensa cinematográfica se introduce en la biografía ya conocida de Polo. De los 17 artículos publicados en *Imatges*, todavía dedica ocho a diversos personajes del celuloide. Y todavía más. Cuando este semanario cierra por los problemas económicos, en diciembre de 1930, Irene Polo encuentra trabajo enseguida en otro semanario cinematográfico, *Filmes Selectos*, en el que tiene un papel esencial María Luz Morales ya que está editado por la misma empresa para la que Morales dirigió *El Hogar y la Moda* entre 1921 y 1926. Polo colaborará un par de meses en la primera etapa de esta revista, ahora con una serie de entrevistas.

Sobre la inserción de Irene Polo en la prensa, restaría por determinar si su debut sucedió primero en *El Día Gráfico* o en el trabajo interno para la distribuidora Gaumont. Según el funcionamiento del oficio a mediados de los años veinte, habría empezado a trabajar en el diario. Sin embargo, no se puede descartar que la inserción profesional de Polo en el periodismo hubiera funcionado en la dirección contraria. Es decir, que en realidad hubiera empezado a trabajar en las oficinas de Gaumont en Barcelona, incluso en trabajos administrativos, y que, gracias a su capacidad de trabajo, dicha tarea podría haberse convertido con el tiempo en un salto al trabajo diario en las redacciones. Sea como sea, el estudio de la obra de la periodista deberá completarse en los próximos años.

## Referencias bibliogràfiques

- ALBA, V. (1996). *Sísifo y su tiempo: memorias de un cabreado* (1916-1996). Barcelona: Laertes.
- ALBERTÍ, E. (2015) *Compromeses. Vuit dones catalanes excepcionals*. Barcelona: Albertí y Ayuntamiento de Barcelona.
- ALTÉS, E. (2007). *Les Periodistes del temps de la República*. Col.legi de Periodistes de Catalunya: Barcelona
- ARTÍS-TOMÀS, A. A (1977) "Última Hora memorable", *Avui*, 7 de agosto, p. 18
- (2000) "Andreu Avel·lí Artís o Sempronio el caballero de la ciudad" [Entrevista de Núria Escur]. *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, 52 (julio), pp. 25-31
- ARROYO CABELLO, M. (2021). "Rompiendo moldes: María Luz Morales y la crónica femenina". *RIHC: Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 16, pp. 65-92. DOI: 10.12795/RIHC.2021.i16.04
- BELLMUNT, D. de (1975). *Cinquanta anys de periodisme català: 1923-1975*. Andorra la Vella: Mirador del Pirineu.
- CASAS HONRADO, M. (2014) "Irene Polo. Bocetos de la vida y la obra de una periodista meteórica", en III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 8, 9 y 10 de octubre de 2014, La Plata, Argentina.
- CASASÚS i GURÍ, J. M. (1996). *Periodisme català que ha fet història*. Barcelona: Proa, pp. 340-343.
- (2008): "La recerca en periodística contra la desmemòria històrica: quatre memòries joves estroncades" *Treballs de Comunicació*. pp. 11-19. DOI: 10.2436/20.3008.01.3
- FARIÑA BUSTO, M. J. (2019). "El beso deseado de tu boca. Nombres y voces para una genealogía lesbiana (España y Portugal, primeras décadas del siglo veinte)", en *Investigaciones feministas* 10.1, pp. 79-96. DOI: 10.5209/INFE.61064
- DORIA ALBURQUERQUE, S. (1999). *La voluntad cosmopolita. Imatges semanario gràfico de actualidades*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2008): "Imatges, el quilòmetre zero d'Irene Polo". *Treballs de Comunicació*. Núm. 24, pp. 55-70. DOI: 10.2436/20.3008.01.37
- GUILLAMET, J. (2022) *El periodismo català contemporani. Diaris partits polítics i llengües, 1873-1939*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- HERNÁNDEZ, A. (2009). *Testimonios en huecograbado: el cine de la 2ª República y su prensa especializada (1930-1939)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- JULIO, T. (2017). «Irene Polo, una traductora transatlàntica a l'exili». En Albert, C.; Friedlein, R.; Martí, I. (ed.). *Els catalans i Llatinoamèrica (s. XIX i XX): Viatges, exilis i teories*. Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Montserrat, pp. 243-250.
- JULIO, T. (2018) "Irene Polo, traductora de *Pride and Prejudice*: una història d'adversitats". *Quaderns: Revista de traducció*, 25, pp. 87-97
- MADRID, F. (1937) "Irene Polo parla de Margerita Xirgu i nosaltres parlem d'Irene Polo". *Catalunya* (Buenos Aires), 77 (abril), pp. 18-19 y 21.

LÁZARO, E.; SALGADO, F. (2020). “María Luz Morales, directora de *La Vanguardia* (1936-1937)”. *Historia y comunicación social*, 25(2), pp. 299-308.

DOI: 10.5209/hics.72266

NIETO, J. (2019). “La prensa cinematográfica española como fuente y objeto de la historia del cine. Análisis y evolución de sus contenidos (1910-2010)”. *Historia y comunicación social*, 24 (1), pp. 237-258. DOI: 10.5209/HICS.64493

NIETO, J. y MONTERDE, J. E. (2019): *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*. Santander: Shangrila.

PESARRODONA, M. (2006). *Donasses. Protagonistes de la Catalunya moderna*. Barcelona: Destino.

REAL, N. (2004). *Dona i literatura en els anys trenta. La narrativa de les escriptores catalanes fins a la Guerra Civil*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.

RODRIGO, A. (1979). *Mujeres de España: las silenciadas*. Barcelona: Plaza & Janés.

SANTA-MARIA, G. y TUR, N. (ed) (2003). *La Fascinació del periodisme: cròniques (1930-1936)*. Barcelona: Quaderns Crema.

— (2022). *Els anys americans d'Irene Polo*. Barcelona: Cal Carré.

SENTÍS, C. (2003) “Un llibre, una periodista i una época”. *Avui*, 20 de abril, p. 24.