

LA ESCRITURA CINEMATOGRÁFICA: EL PERfil DESCONOCIDO DE CONCHA MÉNDEZ

HEDGAR SANZ ARIAS

Universidad de Salamanca
edgarsanz@usal.es

RESUMEN: Nacida en la excepcional coyuntura de la modernidad madrileña de principios del siglo XX, Concha Méndez, poeta, editora y dramaturga de la Edad de Plata de la cultura española, también tiene el mérito de haber sido pionera en su participación en el séptimo arte. En las últimas décadas, su trayectoria poética y teatral ha ido saliendo de las sombras del anonimato, pero su faceta como escritora de argumentos cinematográficos, a pesar de constituir un componente esencial en su desarrollo como mujer artista de la época, todavía presenta múltiples lagunas. El presente artículo reconstruye su aventura cinematográfica y da a conocer la totalidad de sus trabajos para la gran pantalla.

PALABRAS CLAVE: Concha Méndez, cine, Edad de Plata, vanguardia, exilio republicano español.

CINEMATOGRAPHIC WRITING: The Unknown Profile of Concha Méndez

ABSTRACT: Born in the exceptional conjunction of modern lifestyle of Madrid at the beginning of the 20th century, Concha Méndez, a poet, editor and playwright of the Spanish Silver Age, also has the merit for having been a pioneer in her participation in the seventh art. In recent decades, her poetic and theatrical career has emerged from the shadows of anonymity, but her facet as a writer of cinematographic scripts, despite constituting an essential component in her development as a woman artist of her time, still presents multiple gaps. This article reconstructs her cinematographic adventure and reveals all her works for the big screen.

KEY WORDS: Concha Méndez, Cinema, Silver Age, Avant-Garde, Spanish republican exile.

Yo tenía una vitrina en la que el pato se miraba y, al mirarse, creía que había otro pato enfrente; entonces venía a buscarme para mostrármelo, daba con el pico en el vidrio: "Mira, hay otro pato enfrente". Me habían dicho que harían un corto de película con este pato, porque era un pato faldero que me seguía por toda la casa. No llegaron a filarlo, porque al tiempo llegó la Loba -otra perra- y se lo comió. (Ulacia Altolaguirre, 1990: 128)

1. Plano general. Concha Méndez y la “Generación del cine y los deportes”

La interacción entre las artes, de especial intensidad y relevancia en el marco de las propuestas vanguardistas, jugó un papel primordial en la creación artística de principios del siglo XX, y el incipiente arte cinematográfico, uno de los grandes símbolos de la modernidad, constituyó una de las mayores fuentes de inspiración. Todas las ramas del arte se vieron alteradas por la nueva concepción de la realidad que proporcionaba el medio, pero, sin duda, fue en la creación literaria donde tuvo mayor incidencia. Los temas y procedimientos propios del cinematógrafo

obligaron a los escritores a afrontar con nuevas pautas y perspectivas la creatividad. La imagen en movimiento amplió inevitablemente el horizonte de las formas de narración y, con ello, la técnica y el imaginario de los autores; en consecuencia, las referencias al mundo del celuloide y el lenguaje cinematográfico no tardaron en dejarse sentir, de un modo u otro, en la literatura de la época. Obras teatrales como *Calamar* (1927), de Pedro Muñoz Seca, y *Yo soy la Greta Garbo* (1932), de Antonio Paso, así como narraciones —*La mejor film* (1818), de Carmen de Burgos, y *Un film. 3000 metres* (1926), de Víctor Català—, son algunos ejemplos que responderían a esa tendencia. Sin embargo, fue en el ámbito de la poesía donde mayor presencia mantuvo y en los jóvenes artistas de la Generación del 27 donde la nueva sensibilidad cinematográfica adquirió mayor repercusión.

Para estos, el cine —como el jazz y el deporte— supuso un manifiesto de renovación. La pantalla reflectora contenía una belleza que representaba a la perfección el compás de su tiempo, y, además, correspondía a su actitud antiburguesa. El cine, como en sus inicios, seguía manteniéndose en gran medida como un espectáculo de masas que dominaba sobre todo el gusto del público de la clase media y baja, y un buen número de intelectuales y escritores españoles seguía atribuyéndole una función menor supeditada al teatro. Así, la popularidad del cine se avenía del todo con el espíritu e identidad de una generación que trataba de alejarse del carácter solemne de ciertos espectáculos y que, por añadidura, contaba con sus mismos años de vida. Esta coetaneidad respaldaba su fascinación hacia un arte que les pertenecía —“Nuestra juventud nos exime de justificar nuestros entusiasmos. Todos los jóvenes sentimos el Cinema. Es nuestro” (“Unas palabras”, 1928: 1)—, y hacía de ellos la “Generación del cine y los deportes”¹, una denominación que acertaba por completo en sus dos componentes por entretejerse estos en una misma urdimbre de juventud y modernidad.

¹ Epígrafe ideado en 1929 por el crítico Luis Gómez Mesa como rótulo para un conjunto de entrevistas en *Popular Film*.

El problema que presentan los estudios de dicha generación en relación con el diálogo que mantuvieron con el cinematógrafo radica, principalmente, en dos cuestiones. En primer lugar, en que la atención casi exclusiva que ha recibido la poesía ha jugado en detrimento del resto de géneros y de los autores que los practicaron, motivo por el cual una nómina extensísima ha pasado completamente inadvertida. En este punto, el guion cinematográfico en particular ha sido el que mayor descuido ha sufrido. Este ha sido tratado como una simple herramienta al servicio de una obra mayor, esto es, como guía para la realización de una película. Sin embargo, del mismo modo que leemos una obra teatral, cuando su fin es la representación, también este tipo de textos permite ser abordado desde otras perspectivas, sin tener únicamente en cuenta su papel pragmático. De hecho, en los últimos años se ha venido desarrollando la labor de recuperación, estudio y valoración de dichos trabajos, como los de Manuel Altolaguirre (Valender, 1989), Claudio de la Torre (Medina Peralta, 1991) y, por supuesto, el *Viaje a la luna* (1929) de Federico García Lorca. La segunda de las cuestiones, estrechamente relacionada con lo que se acaba de apuntar, estriba en que la mirada androcéntrica del canon ha relegado al olvido el estudio de las artistas de la época —un olvido a su vez acentuado en el caso de las mujeres exiliadas—. Así las cosas, la imbricación del cine en la obra de los poetas canónicos de la Generación del 27 ha sido profundamente estudiada (Morris, 1993; Gubern, 1999), mientras que la recepción por parte del público femenino sólo cuenta con breves ensayos, dispersos e incompletos. Tal coyuntura, además, resulta más llamativa por cuanto se tiene constancia de que la cinefilia de estas fue más allá de la mera defensa del cine en los diarios y revistas de la época —lo que suponía la práctica más extendida— y de que, en muchos casos, fueron auténticas pioneras en la interacción con el nuevo invento. Por citar algunos casos: la cultura cinematográfica española halló en Emilia Pardo Bazán y María Luz Morales a dos grandes promotoras, y la crítica cinematográfica femenina, unas iniciadoras excepcionales; Helena Cortesina y Elena Jordi levantaron la veda de la producción y dirección por parte de mujeres en España en tiempos del cine mudo, lo mismo que Rosario Pi y María Forteza en el primer cine sonoro nacional; y Matilde Ras y Cecilia A. Mantúa hicieron lo propio

en calidad de guionistas. Todas ellas contribuyeron, de una u otra forma y en mayor o menor medida, al desarrollo de la cultura cinematográfica española de los primeros tiempos.

Otro claro ejemplo lo representa Concha Méndez Cuesta (Madrid, 1898 - Ciudad de México, 1986), sin duda uno de los casos más sobresalientes y, por desgracia, de los menos estudiados. En las últimas décadas, su trayectoria poética y teatral ha ido saliendo de las sombras del anonimato, y su labor como impresora y editora —opacada por la de su marido, Manuel Altolaguirre— ha empezado a tomarse en consideración, pero su faceta como escritora cinematográfica, a pesar de constituir un componente esencial en su aventura estética y en su construcción identitaria como mujer artista de la época, todavía presenta múltiples lagunas. Las investigaciones realizadas hasta el momento suponen un buen punto de partida, sobre todo las reunidas y elaboradas por James Valender (2001a; 2001b), Rafael Utrera Macías (2000) y María José Bruña Bragado (2017). A estas cabría añadir otros estudios y ediciones como los de Catherine G. Bellver (1990), Marina Bianchi (2006) y Margherita Bernard (2011), en los que dan cuenta de algunos aspectos cinematográficos en determinadas obras de la autora. Con todo, el conjunto de estos trabajos se ha centrado en los argumentos de corte vanguardista, de tal suerte que aquellos que Méndez escribió durante su largo exilio en México todavía no han sido tratados².

Las aspiraciones de Concha Méndez en la industria la llevaron a escribir seis argumentos para la pantalla. El conjunto de estos trabajos da perfecta cuenta de que, a pesar de sus frustradas incursiones —solo dos fueron adaptados y producidos, *Historia de un taxi*, en 1927, y *Telas estampadas*, en 1952—, el cine siempre constituyó uno de sus más fervientes intereses. Al mismo tiempo, la recuperación de este perfil olvidado de Concha Méndez proporciona una visión más completa del panorama

² La recuperación de estos forma parte de mi tesis doctoral, titulada “La escritura cinematográfica de Concha Méndez Cuesta (1898-1986): un diálogo transatlántico”, en la que, bajo la supervisión de la Profa. Dra. María José Bruña Bragado (Universidad de Salamanca), estoy realizando un estudio y edición del conjunto de los argumentos cinematográficos de la autora.

artístico del siglo XX, habida cuenta de que la autora forma parte de los orígenes de la vocación cinematográfica en España. A este respecto, en las páginas que siguen se propone una primera fotografía panorámica de la trayectoria cinematográfica de Concha Méndez, un somero recorrido por el conjunto de sus argumentos. A tal fin, no se realizará un análisis de los textos, sino una presentación de estos enmarcados en su contexto, y siguiendo una ordenación cronológica, con objeto de poner de manifiesto cómo la evolución en su escritura va pareja a las tendencias cinematográficas de cada época, que paso a resumir.

Como es sabido, la relación del cine con la literatura dio tres modelos distintos (Peña Ardid, 2006: 163). El vínculo entre la poesía y el cine fue el primero, y su protagonismo tuvo lugar en el marco de las propuestas vanguardistas de los años veinte, cuando el cine —mudo— se pensaba como otra forma de poesía. A esta estética pertenece el primero de los trabajos de Concha Méndez, *Historia de un taxi* (1927). En la década de 1930, la irrupción del sonido en la pantalla supone un regreso al realismo, y, con ello, que el cine vuelva nuevamente sus ojos al arte dramático. En palabras de Alain Virmaux (1968: 274): “Avec l'invasion du parlant s'achevait le temps des poètes”. Será el momento de, en primer lugar, los dramaturgos, y, posteriormente, los novelistas. En esta línea, las dos siguientes obras de Concha Méndez, *El personaje presentido* (1930) y *La Caña y el Tabaco* (1942), constituyen un diálogo intermedial entre teatro y cine. Por último, la consolidación del cine como arte independiente, dotado de un lenguaje propio, a pesar de no suponer una ruptura total con el teatro, dará lugar a un cine eminentemente narrativo, tal y como lo conocemos hoy. Esta será la tendencia de los últimos escritos de Concha Méndez: *Fiesta a bordo* (1943), *El porfiado* (1944) y *Telas estampadas* (1949) —convertido en *Esclava del recuerdo* en 1952—, que, por otra parte, al estar escritos durante su exilio en México, presentarán características propias del cine azteca.

2. Una moderna de cine ante el lienzo de plata

El entusiasmo de Concha Méndez por el mundo del celuloide se remonta a las primeras proyecciones de su infancia, y comparte, con el nacimiento de su vocación literaria, un mismo escenario: El Retiro madrileño. En mayo de 1925, en la lectura de poemas que Federico García Lorca ofrece en el Palacio de Cristal con motivo de la inauguración de la Primera Exposición de la Sociedad Ibérica de Artistas, se despierta en ella una inquietud que ya nunca la abandonará: “ahí se me transformó el mundo. [...]. Y fue esa noche, al volver a casa, cuando, en silencio, por la alegría, escribí mis primeros poemas” (Ulacia Altolaguirre, 1990: 46). De igual manera, años atrás, es en ese mismo lugar donde la autora había descubierto y se iba dejando seducir por los encantos de la pantalla, en las exhibiciones al aire libre del histórico parque, cuyos senderos arbolados, para remate, frecuentará, años más tarde, en compañía de quien acabará siendo figura principal de la historia de la cinematografía: “Un verano en San Sebastián conocí a un chico aragonés, que me presentó en uno de los bailes a otro chico, que resultó ser Luis Buñuel, el director de cine” (Ulacia Altolaguirre, 1990: 39). Corría el año de 1918 y Concha Méndez y el joven calandino iniciaban una relación que se alargaría, precisamente, hasta principios de 1925³.

Esta circunstancia ha dado lugar a que se señalen los años de noviazgo con Luis Buñuel como el posible origen del interés de Concha Méndez por el cine y su descubrimiento del medio audiovisual como el nuevo arte del siglo XX (Pérez de Ayala, 1998: 118). Sin embargo, esta no deja de ser, aunque entendible, una hipótesis harto cuestionable. Bien podría defenderse el supuesto de que, en esos años, casi con total seguridad, “ambos debatieran ampliamente las posibilidades artísticas de este nuevo medio” (*ibidem*: 118); al fin y al cabo, el hecho cinematográfico,

³ El noviazgo de Concha Méndez y Luis Buñuel se guio por las pautas amorosas de la época, en que era costumbre la separación entre la esfera pública y la privada (Nieva de la Paz, 2008). Concha Méndez se mantuvo como la “novia secreta” de Buñuel hasta que este marchó a París y aquella aprovechó para presentarse a los artistas de la Residencia de Estudiantes de Madrid: “Fui entonces el mundo secreto de Buñuel que de golpe se revelaba ante su mundo” (Ulacia Altolaguirre, 1990: 46).

en plena efervescencia, se contaba —como se refirió líneas arriba— entre las prioridades culturales de los jóvenes de su generación. Pero atribuir al romance con el director de *Viridiana* tal descubrimiento juega innecesariamente en perjuicio de la trayectoria cinematográfica de Concha Méndez⁴:

En aquel tiempo éste se interesaba sólo por los insectos. [...]. Cuatro veces por semana íbamos a bailar y los demás días al cine y al Retiro. Entonces yo no sabía que Buñuel tuviera una visión cinematográfica del mundo (quizá él tampoco lo sabía). (Ulacia Altolaguirre, 1990: 39)

De igual manera, en el recuerdo de Buñuel, durante aquellos años vividos en la Residencia de Estudiantes de Madrid (1917-1925):

El cine no era todavía más que una diversión. Ninguno de nosotros pensaba que pudiera tratarse de un nuevo medio de expresión, y mucho menos, de un arte. Solo contaban la poesía, la literatura y la pintura. En aquellos tiempos nunca pensé que un día pudiera hacerme cineasta. (Buñuel, 1982a: 76)

La actividad de entonces del futuro cinematógrafo tomaba una dirección muy distinta. Su interés por las ciencias naturales y la entomología lo llevaron, en un primer momento, a empezar ingeniería agrónoma una vez instalado en la capital española, y a trabajar en el Museo de Historia Natural (Gibson, 2013: 113). Pronto abandona ese camino, se matricula en Filosofía y Letras y pasa a ocupar su tiempo con los estudios y, desde 1922, la producción literaria; no será hasta que se traslade a París, en enero de 1925, cuando emprenda su más alta empresa. En ese nuevo hábitat parisíense se acentúa su pasión por el cine. Acude con mayor frecuencia a las salas y ejerce la crítica cinematográfica, aunque sus

⁴ Podría ser, incluso, que fuera la filmografía de Buñuel quien debiera algo a Concha Méndez, como apunta la nieta de la autora: “Me refiero al documental *Las Hurdes. Tierra sin pan*, filmado en 1932. Según Buñuel, lo que lo llevó a filmarlo fue su lectura de una tesis de Maurice Legendre sobre Las Hurdes, lectura que hizo en 1931, en la Casa de Velázquez de Madrid. Sin embargo, creo difícil que Buñuel se hubiera fijado en esta tesis si no fuera porque le recordara la curiosa visita a esta región que hizo Concha Méndez cuando adolescente y cuya extraña historia ella seguramente le habría contado durante su largo noviazgo” (Ulacia Altolaguirre, 1993: 14).

expectativas todavía no van más allá, como recordará Jeanne Rucar —su esposa desde 1934— en una entrevista en los años sesenta: “Luis y yo, cuando Luis todavía no se imaginaba que sería director, asistíamos a tres funciones diarias de cine mudo” (Poniatowska, 1961: 174). El cambio en sus aspiraciones profesionales se produce con el visionado de un filme de Fritz Lang (Buñuel, 1982a: 88). Desde entonces, todos sus esfuerzos se orientan hacia el universo audiovisual, y en junio de 1926 inicia su aventura en la industria al incorporarse como asistente de dirección al rodaje de *Mauprat* (Jean Epstein, 1926). Con las habilidades y conocimientos que adquiere en ese ambiente se embarca en la escritura de su primer texto cinematográfico, *Goya*, con el que pretende realizar “una película sobre la vida del pintor aragonés” (Buñuel, 1982a: 102); pero la iniciativa no llega a buen término. Entonces pone en marcha una colaboración con Ramón Gómez de la Serna (Buñuel, 1982a: 102), titulada *Caprichos* (1927), que tampoco prospera; pero no tardará en enfascarse, junto con Salvador Dalí, en la escritura y realización de su primera gran película, *Un chien andalou* (1929).

A propósito de lo expuesto, no podemos tampoco asegurar que Concha Méndez “tuviese un primer contacto más ‘creativo’ con el cine” (Pérez de Ayala, 1998: 118), pero sí que, de los dos, fue ella la primera en ver proyectado un argumento suyo en el lienzo de plata, a saber, *Historia de un taxi* (1927). Esta realidad invita a preguntarse, con María José Bruña Bragado, a qué habría podido llegar Concha Méndez en el campo de la cinematografía si se hubiese ido con Buñuel a París —“Me pidió que me fuera con él” (Ulacia Altolaguirre, 1990: 57)—: “El tandem editor Altolaguirre-Méndez podría muy bien haber sido el dúo cinematográfico Buñuel-Méndez” (Bruña Bragado, 2017: 53). Este, sin embargo, aunque atrayente, implicaba un fenómeno imposible. A decir verdad, el artista de Calanda, para convertirse en Buñuel, necesitaba otro tipo de compañera sentimental, que hallaría en Jeanne Rucar. Curiosamente, Méndez compartía con esta su condición de deportista, pero el carácter de la última se prestaba poco a la obediencia. En aquel tiempo, la escritora de *Inquietudes* aún debía embarcarse en la vida y en el arte: “en ese momento yo no podía casarme con él, ni con ningún otro, porque seguía planeando la manera

de escaparme de mi casa y de España” (Ulacia Altolaguirre, 1990: 57). Era el momento de su emancipación, y en esa lucha, tal vez Buñuel era un obstáculo —“no le gustó que yo escribiera en verso”, recordará la escritora (Aub, 1985: 243)—. Por esta razón, también sería bueno preguntarse: ¿qué habría sucedido si Concha Méndez no hubiera sufrido los condicionantes sociales de su época y hubiese contado con las oportunidades y facilidades de Luis Buñuel? Mejor hubiera sido su suerte, desde luego.

De cualquier forma, como se anuncia en varias publicaciones periódicas del momento⁵, el 25 de mayo del mítico año de 1927 se proyectaba *Historia de un taxi* en los laboratorios Madrid Film en “prueba oficial”. La película, producida y dirigida por el sevillano Carlos Emilio Nazarí, se basaba en un argumento homónimo de Concha Méndez —publicado en la Imprenta Ducazcal H. González de Madrid ese mismo año— y auguraba un prometedor debut cinematográfico de la escritora. Pero, tras ese pase privado, no hubo visionado público y la película, que contó con abundante publicidad tanto en diarios como en revistas cinematográficas de la época (Utrera Macías, 2000: 100-110), pasó a engrosar la lista de películas desaparecidas del patrimonio del cine mudo español⁶.

Con todo, *Historia de un taxi* representa un documento interesantísimo de nuestra vanguardia. El argumento de Concha Méndez constituye un auténtico vodevil de cine mudo: de un lado, por tratarse de una comedia de amor y enredo —Carmen, una joven modista, trama la conquista de Fernando, el galán—, acaso “la primera película frívola que se filma en España” (“Pruebas”, 1927: 6); y, del otro, por haber sido planeado directamente para la pantalla:

Queremos destacar, para ejemplaridad en el porvenir, que *Historia de un taxi* ha sabido vencer un prejuicio que en nuestra cinematografía amenazaba convertirse en un mal crónico y que, en definitiva, podría llevar a la muerte el naciente arte. Nos referimos a que el argumento

⁵ Léanse las páginas de *Libertad*, *Heraldo de Madrid*, *El Sol* y *El Imparcial* referenciadas en la bibliografía.

⁶ Lo único que se conserva de ella son algunos fotogramas y fotografías de su rodaje. Véanse en Utrera Macías (2000: 125-141).

ha sido concebido apartándose de toda adaptación, ya de novela, ya de obra teatral. [...]. Ha sido ideado su argumento teniendo en cuenta sólo las posibilidades del cinematógrafo. (Utrera Macías, 2000: 105)

Estas palabras corresponden a una nota publicitaria de Film Nazarí, la productora, con que bien podrían haber sido escritas, al menos en parte, por la propia Concha Méndez. Ello no implicaría, no obstante, un planteamiento presuntuoso, porque, en efecto, el reclamo de obras enteramente cinematográficas, desligadas de la tutela de otros terrenos artísticos en técnica y contenido, constituyó una constante en la crítica cinematográfica de los años veinte y treinta. *Historia de un taxi* venía a superar ese perjuicio artístico con una propuesta resueltamente original.

El escrito combina varias tendencias vanguardistas —surrealismo, futurismo— e incorpora elementos cinematográficamente novedosos, como la personificación de los automóviles —son los taxis quienes cuentan la historia— y la incorporación del travestismo⁷, allende de una ruptura “desde un punto de vista ideológico respecto a la situación femenina” (Bruña Bragado, 2017: 47). Y, aunque algunos de estos aspectos pierden fuerza en la suerte de guion practicado por Carlos Emilio Nazarí⁸, el resultado final no debió de disgustar a Concha Méndez: *Historia de un taxi* se presentaba como una notable película comercial enfocada “hacia todas las pantallas del mundo” (“Historia”, 1927:17). Pero el fracaso que en cierto modo representó el que no llegara a estrenarse públicamente, acabaría por convertirse en el inicio de una carrera truncada:

La primavera última se me filmó un argumento cinematográfico. El cinematógrafo despierta en mí la mayor inquietud. Quiero ser, a más de argumentista, director, cineasta. Y digo “quiero ser”, porque aún no llegué a dirigir ningún film; no por falta de deseo, ni de preparación

⁷El travestismo fue un recurso cómico recurrente en el cine mudo estadounidense —el masculino, “female impersonations”, con mayor recorrido que el femenino, “male impersonations” (véase Bell-Meterarau, 1985)—, pero en España, decididamente, significaba un transgresor alarde de modernidad.

⁸ El texto, mínimamente abreviado, fue publicado el 22 de septiembre de 1927 en el nº 60 de *Popular Film* junto con publicidad de *Historia de un taxi* y de próximas producciones de Film Nazarí.

para ello, sino por falta de capital. Esto aquí en España es un problema. Y más tratándose de poner un capital en manos de una mujer. Estamos en un país donde, desgraciadamente, a la mujer no se la considera en lo que pueda valer. Aunque yo, a pesar de todo, confío en lograr mis propósitos. (Txibirisko, 1927: 24)

Sus aspiraciones en la industria se presentaban poco prometedoras. El cine no era para ella un mero capricho artístico y se sabía *preparada*, pero tenía que lidiar tanto con la falta de infraestructura industrial del cine español como con los condicionantes socioculturales de su tiempo. Si pese a ser “la más acabadamente ‘moderna’ de todas” y hacer vida “de escritor-hombre” (Champourcin/Conde, 2007: 84 y 195)⁹ no podía asistir a la tertulia de Ramón Gómez de la Serna en el café Pombo (Ulacía Altolaguirre, 1990: 59-60), donde hubiera sido hermoso verla debatir sobre las posibilidades del medio audiovisual al lado de contertulios tan avezados en la materia como Juan Piqueras y Luis Gómez Mesa, ¿a qué experiencia cinematográfica podía aspirar en España? Necesitaba marchar del país —como hizo Buñuel— para poder, si no desarrollar carrera en la industria, sí introducirse y aprender el oficio del arte de la imagen en movimiento. De ahí que en 1929 se traslade a Londres:

Concha Méndez se fue sola, pero va a vivir con César Falcón y su mujer¹⁰. Estará empleada en una oficina y luego buscará lecciones de español. Además llega en buen momento para introducirse en el cine. Inglaterra se dispone a luchar con América en este terreno. (Champourcin/Conde, 2007: 266)

La joven poeta había encontrado su camino. Así se lo advierte en una carta a su amigo el pintor Gregorio Prieto en la primavera de ese mismo año:

⁹ Sobre la construcción de la feminidad en el siglo XX, consúltense Expósito García (2016), y acerca de la modernidad de las grandes artistas e intelectuales españolas de la vanguardia, véase Mangini (2001).

¹⁰ Irene Falcón, pseudónimo de Irene Lewy Rodríguez (Madrid, 1907 - Segovia, 1999), por aquel entonces corresponsal de *La Voz* en la capital británica.

Ahora estoy tratando asuntos de cine. Creo que podré conseguir que se me filme algún argumento. Y esto da dinero. Si lees *La Gaceta Literaria* ya habrás visto algún artículo mío¹¹. El otro día estuve visitando los estudios cinematográficos más grandes de Europa, que están aquí. (Valender, 1998: 145)

La autora se refiere a los estudios de Elstree de la British International Pictures, el Hollywood británico —por aquel entonces, Alfred Hitchcock rodaba en ellos el primer filme sonoro inglés, *Blackmail* (1929)—, a los que acude en calidad de periodista¹². También visitará los estudios de Welwyn (“Los raids”, 1929: 3) y asistirá a algunos estrenos de importancia, como el de *Piccadilly*, del director alemán Ewald André Dupont, en el Carlton Theatre¹³. Pero este contacto directo con la cinematografía inglesa, a pesar de ser en extremo formativo —sus próximos argumentos se beneficiarán de tal experiencia—, tampoco propicia el inicio de su ansiada carrera como cineasta. Méndez se ve obligada a retrasar sus *propósitos*, pero con la esperanza de alcanzarlos en breve dando el salto al verdadero Hollywood, el de Los Ángeles:

Aunque parezca que el viaje que voy a empezar me desvía de mi orientación hacia el cinema y el teatro moderno, la realidad no es ésa. En América pienso ver estrenada alguna obra mía, cosa que en España e Inglaterra sería difícil de lograr. Están estos países demasiado muertos para pedirles cierta sensibilidad. (“Los raids”, 1929: 3)

Con todo, sus aspiraciones hollywoodenses finalmente se convierten en un periplo por Argentina. En esas tierras no tarda en relacionarse con el entorno intelectual y artístico —poético, sobre todo—. Allí imparte algunas conferencias sobre poesía española, prosigue con el ejercicio del periodismo iniciado en Inglaterra y compone y publica su tercer libro

¹¹ El primero de octubre de 1928, Méndez había publicado en un monográfico de cine de *La Gaceta Literaria* (nº 43) su artículo “El cinema en España” (p. 5) y participado en la *Encuesta a los escritores. ¿Desde su punto de vista literario, qué opinión tiene usted del cinema?* (p. 6).

¹² Los detalles de esta excursión pueden leerse en su crónica “Una visita a Elstree”, que publicará en el diario argentino *La Nación* (ca. 1930 o 1931).

¹³ De este dejará constancia en su crónica “Piccadilly” (1929: 2).

de poemas, *Canciones de mar y tierra* (1930), pero sus pretensiones artísticas siguen centradas en el séptimo arte: “No es la poesía lo que más me interesa, sino el teatro y el cinema, hacia donde oriento mis pasos” (“Concha”, 1930: 246). A este fin, solo la meca de la cinematografía podía proporcionarle una posibilidad. Así se lo hace saber al librero León Sánchez Cuesta en octubre de 1930: “me sostendré por estas tierras unos pocos meses más, mientras termino y edito dos obras de teatro moderno. Y luego emprenderé el camino de Estados Unidos. Esta es mi meta, ya creo que lo sabe usted” (Valender, 1998: 147). Pero Concha Méndez, alentada por el advenimiento de la República, regresa a España en el verano de 1931. No llegará a dirigir ningún filme, pero seguirá escribiendo para la pantalla.

Instalada de nuevo en Madrid, publica en un solo volumen esas dos obras de teatro moderno: *El personaje presentido* y *El ángel cartero*. La primera de esas dos piezas, que suponían su primer escarceo como dramaturga, se verá influenciada por las pautas cinematográficas adquiridas durante la elaboración de *Historia de un taxi*: “Entonces no conocía yo las medidas exactas que requiere el teatro y la cosa me salió de una dimensión exagerada y más propia para un film” (Méndez, 1942: 73). Se refiere a *El personaje presentido*, subtitulado convenientemente “Espectáculo en dieciséis momentos”.

La influencia del cine a nivel escenográfico sobre esta obra es evidente, y se traduce, entre otras cosas, en la ingente cantidad de personajes, el fragmentarismo y, sobre todo, el acelerado ritmo de las escenas, estrechamente ligado a la multiplicidad de escenarios —tan solo en el primer cuadro nos encontramos con cinco espacios, que, por añadidura, presentan alternancia de interiores y exteriores—, y la mezcolanza de géneros (Bruña Bragado, 2017: 44). Todo ello hizo de *El personaje presentido* una obra teatralmente poco practicable, e incluso con poca solución cinematográfica —en el caso de una producción de bajo presupuesto, como cabría esperar—. Y no será esta su única obra concebida en un principio para la pantalla que posteriormente vea la luz en forma de pieza teatral.

En los primeros años de su exilio, en Cuba (1939-1943), escribe *La Caña y el Tabaco. Alegoría antillana* (1942), una obra a caballo entre la tradición y la vanguardia sobre la idealización del sentimiento amoroso que la mujer recibe por medio de la educación tradicional (Nieve de la Paz, 2010). En este caso, su enfoque cinematográfico no ha lugar a dudas. El manuscrito de la obra está acompañado por una solicitud dirigida al Secretario de Educación Pública de México —ciudad a la que se traslada junto con Manuel Altolaguirre y su hija en marzo de 1943— en la que pide los derechos de autor con respecto a un “argumento cinematográfico”. Estas palabras, sin embargo, aparecen tachadas y han sido sustituidas por “obra teatral”, y el hecho de que el documento esté fechado a 19 de julio de 1943 —año y pico más tarde que la obra (6 de abril de 1942)—, podría dar pie a sospechar que Concha Méndez, en realidad, simplemente aprovechó su texto y trató de darle salida en las pantallas de los cines de México. Puede, incluso, que así fuera; pero ello, en cualquier caso, no implica que el cine —el cine de animación en concreto—, no forme parte constitutiva de la obra, como la autora, por otra parte, confiesa:

Fíjense bien que me refiero a las cosas, que es en definitiva lo que yo he tratado de animar. Animar los animales y las cosas, a mi manera, teniendo en cuenta, por otra parte, la manera de Walt Disney. (Méndez, 1942: 74)¹⁴

Con esta obra, Concha Méndez pretendía proyectar cinematográficamente el mundo de las Antillas por medio de la historia del triángulo amoroso entre el Café, el Azúcar (la Caña) y el Tabaco, que pone en escena temas como el amor, los celos, la venganza y la reconciliación a través de seres inanimados y animales antropomorfizados¹⁵. Con todo, la obra corrió peor suerte que *El personaje presentido*: nunca se representó en

¹⁴ También en el “Prólogo” de la obra hace referencia a esa base cinematográfica: “Estudié léxico, costumbres, historia, supersticiones y con ello formé una trama que en el decir y en el hacer estuviese orientada además hacia la meta, para mí atrayente, de animar las cosas para darles humanidad, última forma del cine tan llena de poesía” (Bernard, 2011: 73).

¹⁵ Margherita Bernard (2011: 52) apunta una posible inspiración de estos personajes en los seres vegetales y animales antropomorfizados de *Fantasía* (Walt Disney, 1940).

las tablas, no fue publicada como pieza teatral —permanecerá inédita hasta la edición de Margherita Bernard en 2011—, y huelga decir que tampoco fue llevada a la gran pantalla. Una verdadera lástima, porque, de haber sucedido esto último, *La Caña y el Tabaco*, escrita enteramente en verso, habría podido convertirse en uno de los pocos casos de cine en verso —territorio casi inexplorado¹⁶—. Pero este nuevo fracaso tampoco desanimó a Concha Méndez en su empeño cinematográfico y, como se verá a continuación, en su largo exilio mexicano siguió apostando por su escritura para la pantalla del dólar.

3. El exilio cinematográfico

La política hospitalaria del gobierno de Lázaro Cárdenas, defensor de la causa republicana desde el inicio de la guerra civil española, hizo de México uno de los principales países latinoamericanos de destino del exilio español de 1939. Facilitó el asilo y favoreció extraordinariamente la inserción de los refugiados, a quienes proporcionó aquello que, en palabras de Enrique Díez-Canedo, la vida acababa de arrebatarles: “pan, trabajo y hogar” (Díez-Canedo, 1945: 68). A pesar de ello, pocos pudieron proseguir su actividad con normalidad y, en términos generales, se vieron obligados a redirigir sus profesiones hacia otros campos: “al exilio político y geográfico se sumó el ‘exilio del quehacer profesional’” (Lida, 2011: 29). Esta circunstancia ocasionó la ruptura del desarrollo artístico y personal de muchos autores, máxime en el caso de las mujeres, para quienes el exilio supuso un mayor retroceso: las libertades conquistadas a lo largo de los años veinte en España y la presencia alcanzada en la esfera pública durante el periodo republicano se esfumaron con la llegada a un país, de nuevo, fuertemente patriarcal.

A este respecto, la industria cinematográfica azteca, en pleno auge y expansión, supuso un refugio profesional para algunas artistas e intelectuales, tales como Margarita Nelken, María Luisa Algarra y María dels

¹⁶ Hasta donde sé, sólo la habría precedido *Angelina o El honor de un brigadier* (Louis King, 1935), la adaptación por parte de Enrique Jardiel Poncela de su comedia homónima.

Àngels Vayreda, cuyos trabajos como guionistas en los últimos años están siendo objeto de recuperación (Barbero Reviejo, 2000; Serrano de Haro Soriano, 2009; Rodríguez, 2016). Para todas ellas, el cine constituyó un nuevo ejercicio de creación y, sobre todo, un medio de subsistencia. Pero para Concha Méndez, como se ha visto, si bien la motivación económica hubo de ser un aliciente incontestable —el anticipo por su argumento *Telas estampadas* (1949) le permite poner fin a su estancia en el Edificio Ermita, asilo “transitorio” de tantas familias españolas (Valender, 2001b: 13)—, la escritura cinematográfica no era una práctica desconocida. Por consiguiente, cuando Concha Méndez inicia su aventura en el cine mexicano, a diferencia de sus compañeras exiliadas y de muchos hombres de su generación, lo hace con cierto conocimiento y trayectoria.

Cuando en marzo de 1943 el matrimonio Altolaguirre-Méndez se instala en México, este se hallaba en plena época dorada de su cinematografía nacional, y su hegemonía se extendía a todo el mercado de habla hispana. Pero para entonces, la política protecciónista de los sindicatos restringía sobremanera la admisión a intérpretes y cineastas extranjeros, con que los refugiados españoles que buscaron fortuna en su industria, salvo contadas excepciones, no hallaron un medio de fácil acceso (Sánchez Vidal, 2005: 380-381). Manuel Altolaguirre fue uno de los pocos privilegiados que logró hacerse un hueco en el seno del cine mexicano. Favorecido sin duda por su prestigio y amistades, en 1947 es admitido en la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y empleado como guionista en la Panamerican Films (Valender, 1989: 330). Y, en 1950, bajo el mecenazgo de María Luisa Gómez Mena, su segunda esposa, funda Producciones Isla, compañía con la que producirá y dirigirá —esto último “extrasindicalmente” (Altolaguirre, 2005: 656)— varias películas. Menos exitosa resultó la andadura de Concha Méndez, condicionada tanto por las restricciones sindicales y la estructura patriarcal del medio cinematográfico azteca (Tuñón 1998: 34) como por su situación de mujer y divorciada, que, sin duda, hubo de complicar más su inserción en el ambiente artístico e intelectual. Tras la ruptura sentimental con Altolaguirre en 1944, se fue sumiendo en una profunda crisis y se mantuvo alejada de la esfera públ-

ca. El otrora símbolo del cambio de identidad femenina parecía dejar de querer protagonizar su época. No volverá a publicar un libro de poesía en treinta años, aunque seguirá escribiendo y mantendrá viva su inclinación cinematográfica. A pesar de las dificultades económicas, cabe imaginar que frecuentaría las salas de cine o, cuando menos, se mantendría al tanto de los estrenos. Al fin y al cabo, en sus primeros años en México estuvo viviendo encima del cine Hipódromo (Ulacia Altolaguirre, 1990: 117), y Altolaguirre —con quien siguió manteniendo contacto regular—, inmerso en la industria, sin duda la mantuvo informada. Prueba de ello es que en el tipo de escritos que produce durante ese periodo asoman los modelos del cine mexicano. Con todo, en sentido estricto, el contacto de Méndez con la industria fue poco, y su función se limitó a la escritura. Pero, a diferencia de multitud de argumentistas exiliados —Margarita Nelken, León Felipe, etc.—, cuyos trabajos no traspasaron las lindes del papel, Concha Méndez disfrutó de una incursión más o menos afortunada: la adaptación filmica de su cuento “Telas estampadas” (1949). Previamente, eso sí, la autora cuenta con dos primeras tentativas, *Fiesta a bordo* (1943) y *El porfiado* (1944), que, aunque no prosperaron, tienen el valor de constituir un cambio en su escritura cinematográfica, el inicio de una nueva etapa en que la composición literariamente elaborada cede el paso a una redacción sencilla y lacónica enfocada en los aspectos visuales; en definitiva, un giro hacia el guion literario y el cine narrativo.

La primera de ellas, subtitulada “Comedia cinematográfica”, es una amalgama de comedia romántica y cine bélico con tintes épicos: María, joven de familia adinerada, es castigada por sus padres a no asistir a la fiesta a bordo del barco de guerra de Juan, su prometido, pero logra escapar de casa y, travestida de marine, colarse en el evento. Noticias de declaraciones de guerra obligan al buque a zarpar hacia líneas enemigas, y la joven, que se había quedado dormida en un camarote debido a su estado de embriaguez, es designada enfermera de la tripulación. Su embarcación pierde la batalla y es aprisionada en un campo de concentración, pero ella logra liberarla a la heroica. Al día siguiente, de nuevo a bordo, y a modo de celebración, contrae matrimonio con Juan. Como se puede apreciar, Concha Méndez retoma algunos temas y carac-

terísticas presentes en sus anteriores trabajos —el travestismo, los viajes, el ideal del matrimonio—, pero en este incluye un asunto que tendrá continuidad y alcanzará sus mayores cotas en su último argumento, *Telas estampadas*, y que aquí llama notablemente la atención por tratarse de una comedia: la presencia de la guerra y de un campo de concentración —la traumática experiencia de la Guerra Civil como telón de fondo—, y que redunda en esa mezcla de géneros tan propia de la autora. Junto a esto, también cabe destacar el hecho de que el protagonismo y la heroicidad recaiga sobre un personaje femenino, huyendo así del habitual rol pasivo de la mujer en el cine mexicano. Con todo, el manuscrito de la obra sugiere el borrador de un proyecto —presenta múltiples tachaduras y palabras añadidas sobre lo escrito, y en varias ocasiones se usa la expresión “etcétera” en su forma abreviada—, no ya de un argumento, sino de un guion literario. No cuenta con todos los elementos que configurarían ese tipo de texto —quizá por su carácter de borrador—, pero presenta una narración audiovisual centrada en describir aquello que la cámara debe ver, como en “Se ve la escena de bajar de los caballos” (p. 5-6) y “Se ven las maniobras” (p. 26). En alguna ocasión, incluso, se sugiere el lugar de rodaje: “Estas breves escenas interiores podían rodarse en una casa que visité hace pocos días aquí en México C. D. y que creo que gustosos cederían los propietarios” (p. 6).

En su segundo ensayo, *El porfiado* (1944), del que se conserva una copia manuscrita y otra mecanoscrita con mínimas variaciones, Concha Méndez prosigue con una escritura acorde a su fin, la pantalla, y en este caso practica una película típicamente mexicana: elabora un sucedáneo de guion de comedia ranchera. Por ella desfilan, a ritmo del famoso vals “Sobre las olas” y en situaciones tanto cómicas como dramáticas, hombres “de a caballo” y bandoleros, el rico propietario de un rancho y un joven de familia humilde enamorado de una muchacha prometida. La acostumbrada e inevitable tensión masculina —entre el enamorado pretendiente y el prometido— halla solución en el característico duelo entre ambos caballeros, y el amor, que echa por tierra la jerarquía social e iguala a los hombres, propicia el feliz desenlace, en el que el joven enamorado, en su porfía, logra ser correspondido y casarse con su amada. Todos

estos motivos hacen del escrito una comedia ranchera; sin embargo, la obra carece de un aspecto fundamental, sin el cual difícilmente hubiera sido filmada: no se adapta al modo de hablar mexicano.

Es a finales de los años cuarenta cuando, con su última propuesta, Concha Méndez goza de una nueva oportunidad como escritora cinematográfica. En una carta de Manuel Altolaguirre dirigida a su hija Paloma el 18 de mayo de 1949 se informa de que la poeta “terminó su película *Telas estampadas*” (Altolaguirre, 2005: 560). La obra, sin embargo, aparece publicada como cuento en *Jueves de Excélsior* dos meses después, de modo que, como en otras ocasiones, este nuevo proyecto ve la luz en un formato distinto. Pero esta vez la obra cumplirá con las expectativas de la autora cuando al año siguiente sea adquirida por una productora para convertirla en película:

La obra de Concha Méndez, que publica el *Jueves de Excélsior*, “*Telas estampadas*”, ha sido adquirida por el productor Lowenthal para llevarla al cine. El señor de los dineros quiere que sea precisamente Marga López la que se encargue de protagonizarla. Está visto que Lowenthal quiere acaparar a la actriz joven más cotizada del momento, pues primero la contrata para “*Muchachas de uniforme*” y ahora para “*Telas Estampadas*”. (“*Telas*”, 1950)

El anuncio augura una exitosa primera actuación de Concha Méndez en el cine mexicano. Su argumento cuenta con el respaldo económico de un importante productor, Rodolfo Lowenthal, y con la participación de una de las actrices más estimadas del momento, Marga López —Luis Buñuel contaría con ella para *Nazarín* (1959)—. Pero *Muchachas de uniforme* (Alfredo B. Crevenna, 1951) fue la última producción mexicana de Rodolfo Lowenthal antes de que regresara a su Alemania natal, y el trabajo de Concha Méndez, de nuevo, no llega a materializarse. Por fortuna, el argumento contará con una segunda vida poco después, cuando Manuel Altolaguirre se encargue de su producción, ahora bajo el título de *Esclava del recuerdo*. Por aquel entonces, Producciones Isla venía de celebrar el que fue su mayor éxito, *Subida al cielo* (1951)¹⁷, de modo que

¹⁷ Dirigida por Luis Buñuel, recibió el premio a la mejor película de vanguardia en el

podría conjeturarse que la producción del filme se debiera a un gesto generoso de Altolaguirre para con su exmujer; sin embargo, la producción ejecutiva —es decir, económica— corrió a cargo de Egon Eis, a su vez guionista de la película junto con Eduardo Ugarte, el director.

Filmada en los estudios Tepeyac con Alicia Caro, Roberto Cañedo y Víctor Parra en los papeles protagonistas, *Esclava del recuerdo* se estrena el 4 de diciembre de 1952 en el cine Mariscal, pero a los dos días es retirada de la cartelera (García Riera, 1993: 218). En aquellos tiempos de ingente producción cinematográfica en México, muchas películas corrieron una suerte parecida, pero todo apunta a que principalmente hubo dos factores que determinaron su poco éxito: por un lado, la mala realización, y, por el otro, la puesta en práctica de un género con escaso recorrido en el país y muy poca acogida entre el público mexicano. Una nota de prensa de la época, recogida por Emilio García Riera en la primera edición de su *Historia documental del cine mexicano* (1973: 58), alude a todo ello. Por una parte, señala la mala actuación de un reparto poco sólido y la pobreza en la producción, especialmente en lo relativo a la falta de verosimilitud —los años transcurridos en el curso de la película no van ligados a un cambio de aspecto de los actores—. Y, por la otra, se critica la torpeza del director, el cual “se pasa el tiempo pretendiendo copiar trozos de varias películas yanquis” para obtener un tipo de filme que ni gusta ni está bien resuelto: “cuando el cine mexicano cae en la tentación de hacer películas de *suspense*, con complejos de muerte y de venganza, cae también en la trágica trampa de hacer disparates”.

A lo largo de los años cuarenta, México vive un periodo de modernización e industrialización, de alteración del orden social y auge de la vida nocturna, del hampa y la corrupción. Con estos nuevos factores, algunos directores como Roberto Gavaldón, Julio Bracho y Alejandro Gálindo, influenciados por el modelo norteamericano, inauguran un cine negro a la mexicana en el que aúnan elementos característicos del cine negro hollywoodense con rasgos típicos del melodrama —género mexi-

festival de Cannes de 1952, y el argumento, del propio Altolaguirre, fue premiado con un Ariel tras su estreno en México en junio de ese mismo año.

cano por excelencia—, dando como resultado una suerte de melodrama negro, que recientemente ha pasado a formar parte de la filmografía clásica de la denominada Época de Oro del Cine Mexicano. Esta es la línea que siguen Eduardo Ugarte y Egon Eis en su adaptación del cuento de Concha Méndez. Pero, como se dijo, en México la estética *noir* no contaba con la tradición suficiente ni con el agrado del público¹⁸, por lo que su acogida hubo de ser necesariamente discreta. Tanto es así que incluso la propia argumentista “no parece haber querido reconocerla enteramente como obra suya” (Utrera Macías, 2000: 84):

Originalmente, esta obra era de teatro. Despues unos cuentos que publiqué en *Jueves de Excésior*. En realidad, el argumento es familiar mío, pero no mi hijo, porque cuando iba a filmarse la película, vino del extranjero una película con un argumento muy parecido, lo que obligó a modificar a la carrera toda la trama¹⁹. (Valender, 1989: 335)

Por desgracia, nada se sabe de la supuesta obra de teatro, y no he podido identificar la película a la que hace referencia, pero, en efecto, si se compara el argumento que Jorge Trejo aporta a Emilio García Riera y el de la copia del guion de *Esclava del recuerdo* que se conserva en el archivo personal de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid —la película está desaparecida—, saltan a la vista esas posibles modificaciones. He aquí el resumen del primero:

Caro conocía a Cañedo y lo obligaba a enamorarla; por un *flash-back* (recuerdos de Caro) se sabía que Cañedo mató veinte años antes al padre de ella durante la guerra civil española (*stock shots* de la misma), quizás para robarle unos documentos y hacerse pasar por él. Cuando Caro volvía a encontrar a Cañedo lo reconocía y tramaba una venganza ayudada por su pretendiente Parra. A pesar de que llegaba a enamorarse de Cañedo, Caro reunía todos los datos para poder encarcelarlo.

¹⁸ Baste recordar que *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947), uno de los clásicos del cine negro mexicano de hoy en día, supuso tal fracaso en su estreno que llevó a la quiebra a la Panamerican Films, productora de Rodolfo Lowenthal, para la que por aquel entonces trabajaba Manuel Altolaguirre (Valender, 1989: 329-330).

¹⁹ Esta explicación, en gran parte, justificaría también las torpezas señaladas por la crítica.

Al verse finalmente descubierto, Cañedo trataba de matar a Caro, con quien ya estaba casado, pero llegaba Parra y salvaba a la mujer. (García Riera, 1973: 57-58)

El guion, con pequeños matices, sigue la misma línea argumental, pero, en este caso, el crimen contra el padre —francés de la resistencia— se comete “el 15 de noviembre de 1942, cuando los alemanes ocuparon los Pirineos” (p. 1), es decir, en plena Segunda Guerra Mundial, cuando los alemanes ocupan la Francia libre y se instalan en la frontera con España. Seguramente, el argumento facilitado por Jorge Trejo se base “en los reportes previos de producción” (Vega Alfaro, 1996: 88) y no en el visionado de la película, que, como cabe suponer, proyectaría la trama que en el guion se desarrolla²⁰. Ello daría cuenta de esas modificaciones a que se vieron obligados a última hora.

Sea como fuere, ambos argumentos coincidirían, eso sí, en un filme con ingredientes de género negro²¹, en una trama parecida a la de las películas estadounidenses tan en boga en aquella época. Como en esas, en las que a menudo existe “un narrador que, con voz en *off*, cuenta una historia en forma confesional, proveniente o dirigida a una figura de autoridad” (Tuñón, 2003: 50), en *Esclava del recuerdo*, Marcela es la voz en *off* que cuenta el asesinato de su progenitor, en este caso a un sacerdote, el Padre Ruiz. El relato de la historia, además, se desarrollaría con su correspondiente *flashback*, tan característico del género. A ello, se suman otros muchos elementos, como la importante presencia de la noche y de los espacios interiores, la idea de un crimen del pasado que viene a alcanzar en el presente a quien lo cometió, las secuencias psicológicas, la delgada línea que separa el bien del mal, el final desalentador, y, desde luego, el personaje de la *femme fatale*, en una concepción más suave —acorde a la

²⁰ La ficha técnica, la sinopsis argumental y el comentario que Emilio García Riera elaborará en la segunda edición de su *Historia documental del cine mexicano* (1996: 218), sí coincidirá con el guion conservado.

²¹ Nos referimos, claro está, a los aspectos narrativos. Al contar solamente con el guion, escapa a nuestras posibilidades el análisis estético a otros niveles, como el fotográfico, determinante en este tipo de cine compuesto de luces y sombras, y el musical, más importante si cabe por tratarse de un “mélo-noir”.

moral de la sociedad mexicana—, pero igualmente al borde de la legalidad y con una pareja cómplice, y que aquí, además, a falta de un cuerpo policial apto, hace de detective.

Desafortunadamente, con esa posible y más que probable modificación de la trama, en la que el marco de la guerra civil española es sustituido por el de la Segunda Guerra Mundial, se echa a perder una obra que podría haberse convertido en un caso paradigmático de “película de exiliados” (Gubern, 1976), por haber sido realizada por varios miembros de la Generación del 27 exiliados a México tras la guerra —Altolaguirre, Méndez y Ugarte— y por el tratamiento que en ella se hubiese hecho de las consecuencias de la Guerra Civil. Con todo, el resultado final de igual forma debió de interpelar a la comunidad exiliada, y, en cualquier caso, no menoscaba su altísimo valor artístico, social e histórico como parte de la historia de la cinematografía de los exiliados españoles a que pertenece.

4. Conclusiones

Concha Méndez, mujer moderna, deportista y cinéfila, representa el modelo fotogénico de los artistas de su generación. Al margen del interés que el séptimo arte despertó en sus contemporáneos, la escritora sobresale por haber sido de los primeros españoles en comprender las posibilidades del nuevo invento y prestarle verdadera atención. Asimismo, lejos de limitarse a ser una rendida espectadora, tomó verdadero partido y contribuyó —como argumentista y crítica, esto es: en la medida en que pudo— en el medio cinematográfico de los primeros tiempos. Durante décadas ha permanecido excluida del canon poético y teatral, y su actividad como editora e impresora ha sido largamente silenciada. Ahora, no debemos dejar que caiga en el olvido este otro perfil suyo, más que desconocido, ignorado: su interesante vocación cinematográfica, truncada por su época y condición, es pieza clave para el estudio de las relaciones que mantuvieron las mujeres de la Edad de Plata con el cinematógrafo.

Recibido: 02/11/2020

Aceptado: 11/11/2020

Referencias bibliográficas

- Altolaguirre, Manuel (2005), *Epistolario 1925-1959*, ed. de James Valen-
der, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Aub, Max (1985), *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevis-
tas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid:
Aguilar.
- Barbero Reviejo, Trinidad (2000), “Unos guiones de Margarita Nelken: la
aventura del cine mexicano”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *Setenta años
después. Las literaturas del exilio republicano de 1939*, vol. I, Sant Cugat
del Vallés: GEXEL/Associació d’Idees, pp. 373-383.
- Bell-Meterarau, Rebecca (1985), *Hollywood Androgyny*, New York: Co-
lumbia University Press.
- Bellver, Catherine G. (1990), “*El personaje presentido. A surrealist play
by Concha Méndez*”, *Esteno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*,
1, pp. 23-27.
- Bernard, Margherita (2011), “Introducción” a su edición de Concha
Méndez, *La Caña y el Tabaco. Alegoría antillana*, Madrid: Publicaciones
de La Asociación de Directores de Escena de España, pp. 9-70.
- Bianchi, Marina (2006), “Historia de un taxi de Concha Méndez Cuesta:
un ensueño vanguardista”, en Gabriele Morelli y Marina Bianchi (eds.),
Manuel Altolaguirre y Concha Méndez: una vida para la poesía, Milán:
Vienne pierre Edizioni, pp. 155-168.
- Bruña Bragado, María José (2017), “El salto a Hollywood que no pudo
ser: los guiones cinematográficos vanguardistas de Concha Méndez”, en
Selena Millares (ed.), *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*.
Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 35-55.
- Buñuel, Luis (1982a), *Mi último suspiro*, trad. de Ana María de la Fuente,
Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Champourcin, Ernestina de y Carmen Conde (2007), *Epistolario (1927-
1995)*, ed. de Rosa Fernández Urtasun, Madrid: Castalia.

“Concha” (1930), “Concha Méndez Cuesta, poetisa española, publica un libro en Buenos Aires”, *La Literatura Argentina*, p. 246 [recorte en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid].

Díez-Canedo, Enrique (1945), *Epigramas americanos*, México: Joaquín Mortiz.

Expósito García, Mercedes (2016), *De la garçonne a la pin-up. Mujeres y hombres en el siglo XX*, Madrid: Ediciones Cátedra.

García Riera, Emilio (1973), *Historia documental del cine mexicano*, vol. V, México: Ediciones Era.

--- (1993), *Historia documental del cine mexicano*, vol. VI, México: Universidad de Guadalajara.

Gibson, Ian (2013), *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Madrid: Aguilar.

Gubern, Román (1976), *Cine español en el exilio*, Barcelona: Editorial Lumen.

--- (1999), *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama.

“Historia” (1927), “Historia de un taxi” (1927), *Popular Films*, 60 [22 de septiembre], p. 18.

Lida, Clara E. (2011), “Un exilio en vilo”, en Andrea Pagni (ed.), *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Verlag, pp. 21-32.

“Los raids” (1929), “Los raids literarios. Conversación con Concha Méndez” (1929), *La Gaceta Literaria*, 69 [1 de noviembre], p. 3.

Mangini, Shirley (2001), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península.

Medina Peralta, Mercedes (1991), *La obra literaria de Claudio de la Torre* [tesis doctoral], Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Méndez, Concha (1927), *Historia de un taxi. Argumento cinematográfico original de doña Concha Méndez Cuesta*, Madrid: Imprenta Ducazcal H. González.

--- (1928a), “El cinema en España”, *La Gaceta Literaria*, 43 [1 de octubre], p. 5.

--- (1928b), “Encuesta a los escritores. Desde su punto de vista literario, ¿qué opinión tiene usted del cinema?”, *La Gaceta Literaria*, 43 [1 de octubre], p. 6.

--- (1929), “Piccadilly”, *La Gaceta Literaria*, 56 [15 de abril], p. 2.

--- (1930-1931), “Una visita a Elstree”, *La Nación*, Buenos Aires [recorte sin fecha en el Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid].

--- (1931), *El personaje presentido y El ángel cartero*, Madrid: Imprenta de Galo Sáez.

--- (1942), “Historia de un teatro”, La Habana, recogido en James Vanner (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1989-1986)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 63-77.

--- (1943), *Fiesta a bordo*, comedia cinematográfica, México, inédita [copia manuscrita en el Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid].

--- (1944), *El porfiado*, México, inédita [Copia manuscrita y otra mecanoscrita en el Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid].

--- (1949), “Telas estampadas”, *Jueves de Excélsior*, México [copia en el Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid].

--- (1952), *Esclava del recuerdo*, basada en el cuento “Telas estampadas”, original de Concha Méndez, publicado en *Jueves de Excélsior* en 1949; adaptación cinematográfica y diálogos de Eduardo Ugarte y Egon Eis; dir., Eduardo Ugarte; productor ejecutivo, Egon Eis, Producciones cine-

matográficas Isla S. A., México D. F. [copia mecanoscrita en el Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid].

--- (2011), *La Caña y el Tabaco. Alegoría antillana*, ed. de Margherita Bernard, Madrid: Asociación de Directores de Escena en España.

Morris, Cecil Brian (1993), *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba: Filmoteca de Andalucía.

Nieva de la Paz, Pilar (2008), “Voz autobiográfica y esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República”, en Pilar Nieva de la Paz *et al.* (eds.), *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900- 1940*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 139- 157.

--- (2010), “Exilio, tradición y vanguardia: *La caña y el tabaco* (1942), de Concha Méndez”, en Antonio Fernández Insuela *et al.* (eds.), *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*, KRK Ediciones, pp. 443- 458.

Peña Ardid, Carmen (2006), “Poesía y cine”, en Antonio Ansón (ed.), *Cómo leer un poema. Estudios interdisciplinares*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 163-183.

Pérez de Ayala, Juan (1998), “Historia de un taxi (1927). La aventura cinematográfica de Concha Méndez”, *Revista de Occidente*, 211, pp. 115- 128.

Poniatowska, Elena (1961), “Huesitos tiernos”, *Palabras cruzadas*, México: Ediciones Era, pp. 169-196.

“Proyecciones” (1927), “Proyecciones. Pruebas” (1927), *El Imparcial*, 21.021 [28 de mayo], p. 6.

“Pruebas” (1927), “Pruebas. ‘Historia de un taxi’” (1927), *La Libertad*, 2.244 [1 de junio], p. 6.

Rodríguez, Juan (2016), “María Luisa Algarra en el cine mexicano”, en Eugenia Helena Houvenaghel (coord.), *Escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias para la construcción de una identidad femenina*, México: Porrúa, pp. 139-156.

Sánchez Vidal, Agustín (2005), “Manuel Altolaguirre y el cine. De *Cartas a los muertos* a *El cantar de los cantares*”, en James Valender (ed.), *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre. 1905-1959*, Madrid: Residencia de Estudiantes, pp. 379-399.

Serrano de Haro Soriano, Amparo (2009), “Los guiones cinematográficos de Margarita Nelken”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 21, Madrid: UNED, pp. 161-167.

“Telas” (1950), “‘Telas estampadas’ a la pantalla”, *Claridades*, México [recorte en el Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid].

Tuñón, Julia (1998), *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen (1939-1952)*, México: Colegio de México.

--- (2003), “Un ‘mólo-noir’ mexicano: *El hombre sin rostro*”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 17, pp. 40-57.

Txibirisko (1927), “Mujeres. Conchita Méndez, deportista, poetisa y cineasta” [recorte de periódico no identificado], en James Valender (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 23-26.

Ulacia Altolaguirre, Paloma (1990), *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid: Mondadori.

--- (1993), “Concha Méndez y Luis Buñuel”, *Ínsula*, 557, pp. 12-15.

“Unas palabras” (1928), “Unas palabras de justificación”, *La Gaceta Literaria*, 43 [1 de octubre], p. 1.

Utrera Macías, Rafael (2000), *Film Dalp Nazarí. Productoras andaluzas*, Granada: Filmoteca de Andalucía.

Valender, James (1989), *Obras completas, II: Garcilaso de la Vega. Teatro. Guiones cinematográficos*, Madrid: Editorial Istmo.

--- (1998), “Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos”, *Revista de Occidente*, 211, pp. 129-149.

--- (2001a), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

--- (2001b), *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Poetas e impresores*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Vega Alfaro, Eduardo de la (1996), “Una historia documental del cine mexicano. Entrevista con Emilio García Riera”, *Secuencias*, 5, pp. 83-93.

Virmaux, Alain (1968), “La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle”, *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 20, pp. 257-274.