

SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN

INSTITUTO DE IBEROAMÉRICA

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

TÍTULO

Los guiones cinematográficos de Concha Méndez Cuesta (1898-1986): un diálogo
transatlántico

Presenta: Hedgar Sanz Arias

Comenta: Dra. María José Bruña Bragado

05/02/2018

Índice

1. Introducción	- 3 -
2. Concha Méndez y el cine	- 7 -
2.1. <i>Historia de un taxi</i> (1927)	- 9 -
2.2. Concha Méndez en el exilio	- 12 -
2.2.1. <i>Fiesta a bordo</i> (1943)	- 14 -
2.2.2. <i>El porfiado</i> (1944)	- 17 -
2.2.3. <i>Esclava del recuerdo</i> (1952)	- 19 -
3. Conclusiones	- 23 -
4. Bibliografía	- 25 -

1. Introducción

El cine constituyó una verdadera revolución artística para las vanguardias literarias, en las que la interacción entre las artes jugó un papel fundamental. La Generación del 27 vio en el Séptimo Arte una nueva forma de afrontar la creatividad, al proporcionarles nuevos temas, motivos y recursos. El joven invento se alzó como fuente de inspiración y el lenguaje cinematográfico, pese a calar de distinta forma en cada uno de los miembros –en Luis Cernuda, Rafael Alberti y Federico García Lorca su presencia es más acentuada que en Pedro Salinas y Vicente Aleixandre, por ejemplo–, ofreció una nueva técnica de escritura, que impregna, en mayor o menor medida, la literatura del momento.

La recepción del cine en España ha sido ampliamente estudiada, y contamos con buen número de estudios sobre la relación que los poetas del 27 mantuvieron con el nuevo arte; sin embargo, la crítica ha desatendido tanto la recepción del público femenino como su labor artística. Así las cosas, a pesar de que en los últimos años ha venido desarrollándose la tarea de dar a conocer sus obras, aún está por realizar un estudio de conjunto entre las relaciones de las mujeres del 27 y el cine que permita una revisión y ampliación del canon.

En la sociedad española de principios del siglo XX, la vida intelectual estaba reservada a los hombres. Incluso el sector más progresista, defensor del derecho de las mujeres a tener acceso a la educación, no contemplaba su emancipación. Estas, además de luchar por integrarse en el ámbito literario y cultural, debían combatir su propia condición: la de ser mujeres. Resultan sumamente esclarecedoras las palabras que Ernestina de Champourcin escribe a Carmen Conde en una carta de 1928, en la que explica a su amiga cómo junto a Pilar Sotomayor han «logrado ir sin ‘carabina’ en plan de ‘mujeres emancipadas’» a una lectura de Rafael Alberti en la Residencia de Estudiantes¹. La obligación de ir acompañadas por una señora de edad (‘carabina’), asimismo, agravaba las dificultades inherentes de asistir al cine, como expresa Rosa Chacel: «lo infinitamente posible, pero por desdicha lejos, a gran distancia y como acorazado en su carácter de lujo, dificultado por la necesidad de compañía: todo ello

¹ CHAMPOURCIN, Ernestina de; CONDE, Carmen, *Epistolario (1927-1995)*, Madrid: Castalia, 2007, p. 255.

dando como resultado la infrecuencia. El asistir de visita, cuando lo deseable era ir y quedar allí»².

Entre las voces que se alzaron contra este tipo de costumbres atávicas, jugaron un papel fundamental las ‘sinsombrero’³: artistas e intelectuales que cuestionaron lo establecido, lucharon por su autonomía y convivieron con los hombres de su generación. Si bien es cierto que con anterioridad contamos con nombres como los de Rosalía de Castro, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Clara Campoamor o Victoria Kent, es en el periodo de entreguerras donde se acentúa de manera extraordinaria la presencia de escritoras, pintoras, pedagogas, políticas en la vida pública. Como sus compañeros varones, estas mujeres asistieron al progreso de la ciencia y de la tecnología, y se vieron fascinadas por los hitos de la modernidad (los aviones, el deporte, el baile, el jazz, el cine), a los que también cantan en su obra.

Se ha señalado a Rosa Chacel como «la prosista de la generación del 27 en la que caló de forma más honda y permanente [...] el impacto del arte nuevo»⁴, y su influencia ha sido tratada en distintos estudios. Sin embargo, contamos con otros nombres anteriores también marcados por el cine en su actividad literaria. Tal es el caso de Emilia Pardo Bazán, a quien debemos «el mérito de haber sido uno de los primeros, si no la primera, en otorgarle al nuevo invento la capacidad para crear obras de arte»⁵ en nuestro país, o de Caterina Albert (Víctor Català), que en *Un film: 3.000 metres* cede «sos estres al filmaire», lanzando la siguiente advertencia: «si traspases la llinda d’aquest llibre [...] no m’ exigeixis que et doni més del que t’he promès, car jo no t’he promès, avui per avui, més que una pel·lícula»⁶.

La cinefilia de las mujeres también quedó plasmada en su poesía. Buenos ejemplos de ello son los poemas “Cines” (*Vltra*, 1921), de Lucía Sánchez Saornil; “Cinelandesco” (*Surtidor*, 1928), de Concha Méndez; los poemas “Oda al Gato Félix”

² CHACEL, Rosa, *Obra completa*. Vol. VI, Novelas III, edición de Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra, prólogo de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2000, p. 245.

³ Término acuñado por Tània Balló en su libro *Las sinsombrero*, Madrid: Espasa, 2016, a propósito de una anécdota de Maruja Mallo en la que cuenta cómo un día a Federico García Lorca, Salvador Dalí, Margarita Manso y a ella se les ocurrió quitarse el sombrero. Pensemos que en aquella época, por una cuestión de diferenciación social, la mujer no podía salir a la calle sin sombrero y sin guantes: «y atravesando la Puerta del Sol nos apedrearon llamándonos de todo» (p. 17), dice la pintora.

⁴ PEÑA ARDID, Carmen, “Más allá de la cinefilia y la mitomanía”..., p. 354.

⁵ FERNÁNDEZ, Luis Miguel, “Pardo Bazán y el cinematógrafo de los primeros tiempos”, en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In Memoriam Maurice Hemingway*, coordinado por José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1997, p. 97.

⁶ CATALÀ, Víctor, *Un film: 3.000 metres*, Vol. I, Barcelona: Llibreria Catalònia, 1926, p. 8.

(*La Gaceta Literaria*, 1929) y “El cine en la playa” (*Júbilos*, 1934), de Carmen Conde; y “Linterna mágica” (*Flores de escarcha*, 1900), de M^a de la O Lejárraga⁷.

El carácter cinematográfico en el teatro de Concha Méndez ha sido examinado por Emilio Miró y Pilar Nieva de la Paz⁸, estudiando la influencia del lenguaje cinematográfico y resaltando el atractivo escenográfico en *El personaje presentado*, pieza teatral de la que Concha Méndez ya había advertido lo siguiente: «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»⁹. De la influencia del cine en el conjunto de su obra poética, por otra parte, da cuenta Begoña Martínez Trufero en su Tesis Doctoral¹⁰.

Las mujeres ejercieron menos sistemáticamente la crítica; sin embargo, entre sus colaboraciones periodísticas, el cine se presenta como un elemento importante, al ser este el arte que mejor expresa el momento: «Las posibilidades que ofrece el Cinema en el terreno artístico son incalculables. Yo pienso que ninguna de las artes conocidas hay hoy: literatura, pintura, escultura, arquitectura, música, etcétera, podrán llegar en su desarrollo a lo que este nuevo arte del Cinema»¹¹. Luis Miguel Fernández nos ofrece un amplio recorrido sobre la percepción de Emilia Pardo Bazán, gran concedora del cinematógrafo de los primeros años en España, contrastando su parecer con las reacciones de otros escritores, más reacios al nuevo arte, como Pérez de Ayala y Unamuno¹². Entre las colaboraciones cinematográficas en *La Gaceta Literaria* –uno de los instrumentos de comunicación de la Generación del 27, cuyos escritos sobre cine constituyeron, junto a la *Revista de Occidente*, la mayor dedicación al Séptimo Arte en aquel momento¹³– encontramos varias de escritoras. Contamos con tres artículos sobre

⁷ Recogidos en “Primera parte” de *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana*, edición de José María Conget, Madrid: Hiperión, 2002.

⁸ MIRÓ, Emilio, “La contribución teatral de Concha Méndez”, en *El Teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Madrid: CSIC, 1992, pp. 439-452; NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid: CSIC, 1993, pp. 275-280.

⁹ MÉNDEZ, Concha, “Historia de un teatro (1942)”, en *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, edición de James Valender, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, p. 73.

¹⁰ MARTÍNEZ TRUFERO, Begoña, *La construcción identitaria de una poeta del 27: Concha Méndez Cuesta (1898-1986)*, Tesis Doctoral, Madrid: UNED, 2011.

¹¹ MÉNDEZ, Concha, “Encuesta de escritores”, *La Gaceta Literaria*, n.º 43, octubre 1928, p. 6.

¹² FERNÁNDEZ, Luis Miguel, “Pardo Bazán y el cinematógrafo de los primeros tiempos”..., pp. 97-112.

¹³ ARCONADA, César M., *Tres cómicos del cine: Charlot, Clara Bow, Harold Lloyd: (biografía de sombras)*, edición y prólogo de Nigel Dennis y Francisco Soguero, Sevilla: Renacimiento, 2007, pp. 32-33.

cine de Concha Méndez, de los que hablaremos más adelante, uno de Rosa Chacel¹⁴ y otro de Carmen Conde¹⁵. Por otro lado, la portada del n.º 43, del primero de octubre de 1928, que constituyó un monográfico sobre cine, anuncia la instauración de un Cineclub en Madrid y, en la lista de inscritos, publicada en diciembre de 1928, en el n.º 48, figuran, entre otros, los nombres de Ernestina de Champourcin, Pilar Valderrama, Magda Donato, Rosa Chacel y Maruja Mallo¹⁶. En marzo de 1930, el n.º 77 anuncia la inminente aparición de una colección de biografías sobre las figuras más significativas del cine. El proyecto, «Figuras del cine», en el que la biografía de Mary Pickford está a cargo de María Luz Morales, y la de Charles Farrell, de Ernestina de Champourcin, finalmente no se lleva a cabo, pero prueban el interés de las mujeres del 27 por el cine¹⁷. Algunas de ellas, incluso, probaron fortuna como cineastas. Esto resulta sumamente interesante porque, como señala Juan Pérez de Ayala¹⁸, si bien la generación del 27 fue absolutamente cinéfila, «no pasaron de ser rendidos espectadores o acérrimos defensores del nuevo arte desde las columnas de los periódicos»¹⁹. Seguramente el caso más conocido es el de María Teresa León, quien, en el exilio, escribe varios guiones, se encarga de alguna adaptación e incluso participa en el rodaje de algún film²⁰, pero la contribución de las mujeres al medio cinematográfico es mayor y todavía no se le ha prestado la atención que merece. Pensemos en María de la O Lejárraga, por citar un claro ejemplo, cuyos guiones se escribieron bajo la autoría de su marido, Gregorio

¹⁴ CHACEL, Rosa, “Vivisección de un ángel”, *La Gaceta Literaria*, n.º 44, octubre 1928, p. 4.

¹⁵ CONDE, Carmen, “Oda al gato Félix”, *La Gaceta Literaria*, n.º 56, abril 1929, p. 2.

¹⁶ Entre las colaboraciones de la pintora cabe destacar la ilustración de la cubierta de *Hollywood: relatos contemporáneos* (1931), del peruano Xavier Abril, la del libro *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), de Rafael Alberti (en ALBERTI, Rafael; MALLO, Maruja, *La Gaceta Literaria*, n.º 65, septiembre 1929, p. 3, pueden verse las ilustraciones “Wallace Beery, detective” y “Charles Bower, inventor”), y los estampados que figuran, junto a los de Goya, Picasso y Picabia en la película *Esencia de Verbena. Poema documental de Madrid en 12 imágenes* (1930), de Ernesto Giménez Caballero.

¹⁷ Carmen Peña Ardid, en su artículo “Más allá de la cinefilia y la mitomanía”..., p. 354, hace notar la participación en revistas de cine de Amparo Verardini, Marta Vergara y Josefina Carabias. Y, aunque posterior, cabría señalar la visión de María Zambrano en “El realismo del cine italiano”, aparecido en 1952 en la revista cubana *Bohemia* (La Habana), y las colaboraciones de Josefina de la Torre en la revista *Primer Plano*.

¹⁸ PÉREZ DE AYALA, Juan, “Historia de un taxi (1927). La aventura cinematográfica de Concha Méndez”, en *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, edición de James Valender, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, p. 138.

¹⁹ Dicha afirmación, sin embargo, serviría para la generación de poetas consagrados por Gerardo Diego en su *Antología* de 1932, obviando aquellos autores pertenecientes a lo que se ha dado en llamar “La otra Generación del 27”. A este respecto, puede verse: ARMERO, Álvaro; MOLINA FOIX, Juan Antonio, “Escritores españoles en Hollywood”, en *Revista Poesía*, n.º 22, 1985; HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G., *Cita en Hollywood*, Bilbao: Mensajero, 1990; HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, *Los que pasaron por Hollywood*, Madrid: Verdoux, 1992, y GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, *¡Nos vamos a Hollywood!*, Madrid: Nickel Odeón, 1993.

²⁰ Véase MATEOS MIERA, Eladio, “María Teresa León y el cine”, en *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, coordinado por Gonzalo Santoja, 2003, pp. 297-309.

Martínez Sierra²¹, o en las múltiples aportaciones de Josefina de la Torre (Laura de Cominges)²² y de María Luisa Muñoz de Vargas²³.

La presente ponencia pretende unirse a esta labor de ‘descubrimiento’ de la obra de las escritoras de entreguerras, dando a conocer la totalidad de los argumentos cinematográficos de Concha Méndez, cuyo conocimiento contribuya a un estudio de conjunto de las relaciones entre las mujeres del 27 y el cinematógrafo.

2. Concha Méndez y el cine

Yo he visto nacer todos los inventos del siglo. Nací en medio de la modernidad
Concha Méndez

En sus *Memorias...*, Concha Méndez sitúa sus primeros recuerdos del cinematógrafo en las proyecciones de cine al aire libre del Retiro madrileño al que asistía de pequeña junto a su familia, parque que luego frecuentaría con Luis Buñuel, a quien conoce en uno de sus veraneos familiares en San Sebastián y con el que mantiene una relación de siete años, regida por los parámetros de entonces: «Cuatro veces por semana íbamos a bailar y los demás días al cine y al Retiro. [...] Él llevaba doble vida. Nunca nos reunimos juntos con los chicos de la Residencia de Estudiantes»²⁴. La separación de la esfera pública y la privada era una costumbre de la época²⁵: la mujer era una esposa y madre en potencia, y no, como señalamos en la introducción, una compañera intelectual. Kirkpatrick señala que el interés por el cine de Concha Méndez emerge durante el largo noviazgo con el cineasta²⁶; sin embargo, a pesar de que, sin

²¹ KIRKPATRICK, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid: Cátedra, 2003, p. 133.

²² Véase RAMÍREZ GUEDES, Enrique, “Josefina de la Torre: el cine por los cuatro costados”, en *Actas del VI Congreso de la A. E. H. C.*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, pp. 203-208.

²³ Señaladas por Esther Colchero Cervantes en *Biografía y obra poética de María Luisa Muñoz de Vargas*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.

²⁴ MÉNDEZ, Concha, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, presentación de María Zambrano, edición de Paloma Ulacia Altolaquirre, Madrid: Mondadori, 1990, pp. 39-40.

²⁵ Para más información, acúdase a NIEVA DE LA PAZ, Pilar, “Voz autobiográfica y esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República”, en *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900- 1940*, edición de Pilar Nieva de la Paz, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 208, pp. 139- 157.

²⁶ KIRKPATRICK, Susan, “Cinema, Modernity, and the Women of '27””, en *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 35, n.º 1, SPANISH MODERNISM, 2010, p. 68.

lugar a duda, debió de contribuir en ello, cabe recordar que, por aquel entonces, «éste se interesaba sólo por los insectos»²⁷ y que la primera incursión en el cine de la poeta es anterior a la del cineasta aragonés.

Con la publicación, en 1927, de *Historia de un taxi*, Concha Méndez pasa a además de poeta, reconocida guionista²⁸. Sin embargo, sus aspiraciones se poco prometedoras:

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 para ello, sino por falta de capital. Esto aquí en España es un problema. Y más tratándose de poner capital en manos de una mujer. Estamos en un país donde, desgraciadamente, a la mujer no se la considera en lo que pueda valer²⁹.

A esto cabría añadirle el mal estado de la industria cinematográfica en España, radiografiada de forma radical por Concha Méndez en “El cinema en España” («por el camino que hemos emprendido no iremos a ninguna parte»³⁰). Es a principios de 1929, emancipada ya de su familia, cuando Concha Méndez viaja a Londres, donde encuentra un ambiente favorable: «Fui presentada en los grandes estudios de Welwyn –deliciosa ciudad jardín– y en los de Elstree –los mayores de Europa– donde comienzan a producirse films de importancia»³¹. De la visita a los estudios ingleses de Elstree deja constancia en “Una visita a Elstree”³², y del estreno al que asiste en el Carlton Theatre del film *Piccadilly* de E. A. Dupont, reflexiona en su artículo “Piccadilly”³³. En este ambiente, la autora se muestra más optimista, como evidencian las palabras que dirige

²⁷ MÉNDEZ, Concha, *Concha Méndez. Memorias habladas...*, p. 39.

²⁸ A pesar de tratarse de un argumento cinematográfico, cuya guionización corre a cargo de Carlos Emilio Nazari, productor del film, Concha Méndez es nombrada como guionista en TXIBIRISCO, “Conchita Méndez, deportista, poetisa y cineasta (1927)”, en *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, edición de James Valender, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001; ITURRALDE, Gamito, “Campeona de natación y poetisa. Concha Méndez del Lyceum Club (1928)”, en *Una mujer moderna...*, y ARCONADA, César M., “Reseña de *Surtidor*, por Concha Méndez Cuesta”, en *De Astudillo a Moscú: obra periodística*, edición de Christopher H. Cobb, Valladolid: Ámbito, 1986, pp. 156-157.

²⁹ TXIBIRISKO, “Conchita Méndez, deportista, poetisa y cineasta (1927)”, en *Una mujer moderna...*, p. 24.

³⁰ MÉNDEZ, Concha, “El cinema en España”, *La Gaceta Literaria*, n.º 43, octubre 1928, p. 5.

³¹ ANÓNIMO, “Los *raids* literarios. Conversación con Concha Méndez (1929)”, *La Gaceta Literaria*, n.º 69, noviembre 1929, p. 3.

³² MÉNDEZ, Concha, “Una visita a Elstree”, *La Nación*, Buenos Aires. El texto pertenece a un recorte no fechado del diario bonaerense *La Nación*, conservado entre los papeles de Concha Méndez en su Archivo en la Residencia de Estudiantes. James Valender, en *Una mujer moderna...*, anota lo siguiente: «Aunque podría haberse publicado durante la estancia de la autora en Buenos Aires (1929-1931), su redacción seguramente data de los meses que estuvo en Inglaterra en 1929» (p.46).

³³ MÉNDEZ, Concha, “Piccadilly”, *La Gaceta Literaria*, n.º 56, abril 1929, p. 2.

al pintor Gregorio Prieto: «Ahora estoy tratando asuntos de cine. Creo que podré conseguir que se me filme algún argumento»³⁴.

Tras la estancia londinense, Concha Méndez se dirige a Buenos Aires, donde desembarca la Nochebuena de 1929. En Argentina ve la luz su tercer libro de poemas, *Canciones de mar y tierra* (1930), pero sus pretensiones artísticas siguen en la misma línea: «No es la poesía lo que más me interesa, sino el teatro y el cinema, hacia donde oriento mis pasos»³⁵. No llegará a dirigir ninguna película, pero escribirá tres argumentos más para la pantalla durante los primeros años de su llegada a México.

2.1. *Historia de un taxi* (1927)

La primera incursión de Concha Méndez en el cine tiene su origen en la escritura de *Historia de un taxi*, argumento cinematográfico publicado por la Imprenta Ducazal H. González de Madrid en 1927 y llevado a la pantalla ese mismo año por la productora sevillana *Film Nazari*, bajo la dirección de Carlos Emilio Nazari, que, a su vez, producía su primera película, hoy perdida. El film contó con la participación del prestigioso técnico Juan Pacheco “Vandel” y de Amparo Perucho como actriz protagonista, y el rodaje duró poco más de un mes: de principios de marzo a mediados de abril. Gozó de gran publicidad, tanto en la prensa como en revistas cinematográficas³⁶, y el 25 de mayo de 1927, como anuncia el *Heraldo de Madrid*, la película fue proyectada, a modo de prueba, en los laboratorios cinematográficos *Madrid Film*. Sin embargo, no hubo visionado público, por lo que *Historia de un taxi* no llegó a estrenarse³⁷.

El guion cuenta cómo en la madrugada un conjunto de taxis estacionados a los pies del madrileño Palacio de Comunicaciones cobra vida y, en corro, se narran las respectivas experiencias que les han sucedido durante el día. El taxi de tarifa más cara cuenta la historia de Carmen, una modista, y Fernando, un joven de buena familia, que

³⁴ VALENDER, James, “Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos”, en *Revista de Occidente*, n.º 211, diciembre 1998, pp. 144-145.

³⁵ ANÓNIMO, “Concha Méndez Cuesta, poetisa española, publica un libro en Buenos Aires (1930)”, en *Una mujer moderna...*, p. 51.

³⁶ Consúltese UTRERA MACÍAS, Rafael, *Film Dalp Nazari. Productoras andaluzas*, Granada: Filmoteca de Andalucía, 2000, pp. 100-110.

³⁷ Para más información, véase UTRERA MACÍAS, Rafael, *Film Dalp Nazari...*, pp. 65-141.

coinciden al coger el mismo taxi. Con la promesa de volver a verse, ella se baja en el taller donde trabaja, y él prosigue hasta su destino. Una mañana, en el paseo de Recoletos, Carmen se cruza con Fernando, pero este no la reconoce. Carmen, abatida, regresa al taller, y la maestra le encomienda la tarea de ir a probar unos trajes a Elena Terán, una conocida artista de variedades. En su casa, Carmen descubre que esta y Fernando mantienen una relación amorosa. A su regreso al taller, tras contar lo sucedido a su maestra, esta urde el siguiente enredo para conquistar a Fernando: vestir a Carmen de hombre y hospedarla en el hotel donde se aloja. Así, Carmen, convertida en Jaime X, coincide con Fernando en el hotel, y entablan amistad. Un día, en la finca de Rafael, amigo de aquél, Elena y dos amigas se enamoran de Jaime. Ante tal situación, Jaime resuelve inventar una prima, a la que quiere presentar a Fernando. Este, interesado, acude a la cita del Retiro. Allí, mientras espera a su amigo, coincide con la maestra, a la que ya conocía, y con Carmen, que es presentada como la prima de Jaime. Otro día, Jaime invita a Elena a su cuarto. Fernando, que se alberga en el cuarto contiguo, los descubre, y, con el afán de asustarlos, los sorprende revolver en mano, lo que causa el desmayo de su amigo. Al llevar Fernando a este a la cama y abrirle la camisa, descubre que en realidad es una mujer. Entonces, aparece la maestra, y explica el misterio a Fernando mientras Jaime se transforma en Carmen, la prima inventada, la modista.

El argumento cinematográfico, auténtico vodevil de cine mudo, consta de doce páginas, y se divide en dos bloques asimétricos. En el primero, de menor extensión, se narran las aventuras de varios de los taxis reunidos, según el orden de categoría de cada uno, y, en el segundo, tiene lugar el recuerdo de la historia de Carmen y Fernando por parte del automóvil más caro, que se desarrollará mediante su correspondiente *flash-back*: «La historia que voy a relataros es la misma que ellos, recordándola, me dejaron oír, y que así empieza» (p. 6). Al final, la historia resulta ser la aventura real de los amores de Carmen y Fernando, que, «en plena luna de miel» (p. 12), rememoran su escarceo amoroso subidos en el taxi que los oye y actualiza la historia que leemos. Así, las tres historias iniciales (el hombre de gran estatura que sube al taxi más pequeño; el taxi que debe soportar el peso de una docena de familiares y los deslices de un enamorado increpado por su suegra) funcionan como pretexto para la inserción de la historia de Carmen y Fernando, que constituye el interés de la narración.

La descripción onírica de los primeros párrafos sitúa el relato dentro de la corriente surrealista, y su atmósfera propicia el carácter fantástico del argumento:

Un triunfo de paz y de reposo envuelve la alta hora de la noche.

Como un sueño que sustenta indirectamente la vida orgánica, todos los objetos inanimados tienen un impulso de vida, una vida oculta, que vive como una fantasía de nuestra idea, tan ilógica, pero tan racional, y valga la paradoja, como tan irracionales e ilógicos son los sueños.

En la noche, cualquier misterio es asequible y franqueable a la imaginación (p. 3)³⁸.

La exaltación de las máquinas, propia del vanguardismo, se concreta en la humanización de los automóviles, que narran los diversos acontecimientos («En las altas horas de la madrugada [...] un grupo de automóviles de alquiler, a la sazón abandonados por sus conductores, tienen un impulso de vida, como un estremecimiento, en el frondoso vergel de nuestra quimera», p. 3). Si bien en la historia de la literatura la personificación de los objetos inanimados no era una novedad, Concha Méndez parecía haber dado con un recurso interesante: al año siguiente, en 1928, tiene lugar el rodaje de *Historia de un duro*, de Sabino A. Micón, que cuenta, también, con la participación de Juan Pacheco “Vandel”.

El argumento, pese a tratarse de una comedia de enredo amoroso (una joven modista enamorada trama la conquista del galán), cuenta con la novedad del travestismo, del que se desprenden escenas de homosexualidad oculta. De ello da cuenta la prensa del momento³⁹, bien con afirmaciones como «es la primera película frívola que se filma en España» (*La Libertad*, Madrid, 1, Junio, 1927), bien por el ocultamiento del travestismo, puesto que las reseñas se centran en lo folletinesco de la historia y al destacar la labor de Amparo Perucho aluden a una «complicada contextura de su personaje» (*El Imparcial*, Madrid, 28, Mayo, 1927), pero no se mencionan las escenas de ambigüedad sexual, primordiales en la obra.

Los elementos novedosos y atrevidos en *Historia de un taxi* responden a una concepción del cine bien definida por Concha Méndez. Esta apuesta por un cine comercial digno, a la altura del norteamericano, del ruso, del alemán, o del francés del momento, y sabe que, para ello, la industria exige «ciertos ingredientes totalmente indispensables a todo guiso que desee acertar con el paladar de todos»⁴⁰. Así, el

³⁸ Juan Pérez de Ayala, en “*Historia de un taxi* (1927). La aventura cinematográfica de Concha Méndez” (pp. 144-145) señala el parecido entre dicha descripción y la crónica *Piccadilly* sobre el film de E. A. Dupont que Concha Méndez realiza con motivo de su estreno en 1929.

³⁹ Recogida en UTRERA MACÍAS, Rafael, *Film Dalp Nazari...*, pp. 100-103.

⁴⁰ MÉNDEZ, Concha, “El cinema en España”..., p. 5.

travestismo (y el lesbianismo encubierto), y el hecho de que un taxi sea el sujeto narrador, son parte de ese incentivo para el interés del film.

En otro orden de cosas, el argumento fue presentado por la productora *Film Nazarí* en un volumen de 16 páginas subtítulo “Comedia cinematográfica dividida en cinco partes”⁴¹. Del *tratamiento* por parte de Carlos Emilio Nazarí se ha encargado Marina Bianchi que, entre las diferencias más notables, destaca el cambio de posición de los párrafos introductorios, la sustitución de la narración por el diálogo, el cambio de nombre –y ligeramente de carácter– de algunos personajes (Carmen por Amparo, nombre de la actriz protagonista), la nula presencia de las historias introductorias y la alteración del punto de vista femenino de Concha Méndez⁴².

La inclusión de los diálogos aporta mayor descripción de la situación y de las acciones de los personajes; sin embargo, supone una ruptura con el tono poético del argumento de la autora. Así, en la escena del Paseo de Recoletos en que Fernando no reconoce a Carmen (Amparo), este, en el guion original, «no tiene para la modista otras palabras que la de una vulgar frase de galantería» (p. 8), mientras que en la versión de la productora, enuncia «palabras galantes de un piropero callejero» (p. 119). Por otro lado, la productora suprime los tres relatos del inicio y convierte los taxis en «cruentes censores de la humanidad» (p. 117) y, si en el guion original cada uno de los tres taxis de menor rango cuenta un suceso memorable acaecido durante su servicio del día anterior, ahora, se apunta que «cada auto relata un detalle curioso de su vida» (117), pero no llega a narrarse. De este modo, Carlos Emilio Nazarí elimina las tres historias iniciales en pro de un mayor desarrollo de la cuarta, la conquista amorosa, la cual resulta algo más cómica que en el original de Concha Méndez.

2.2. Concha Méndez en el exilio

Ante la inminente derrota final del bando republicano en la Guerra Civil Española, a principios de marzo de 1939, Concha Méndez, tras pasar unos meses en la capital francesa, parte al exilio junto a su hija y su marido, Manuel Altolaguirre, con el propósito de refugiarse en México. En el viaje, su hija enferma de sarampión, de tal

⁴¹ Recogido en UTRERA MACÍAS, Rafael, *Film Dalp Nazarí...*, pp. 117-123. Al no disponer del volumen, las citas remitirán a dicho estudio.

⁴² BIANCHI, Marina, “Historia de un taxi de Concha Méndez Cuesta: un ensueño vanguardista”, en *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez: una vida para la poesía*, edición de Gabriele Morelli y Marina Bianchi, Milán: Viennepierre Edizioni, 2006, pp. 155-168.

suerte que, en la escala en Santiago de Cuba, la familia se ve obligada a quedarse en la isla, en la que residirán cuatro años (de marzo de 1939 a marzo de 1943). En La Habana, el matrimonio sigue desarrollando, no sin dificultades, su habitual labor de impresores, interrumpida durante la contienda. Fundan la editorial La Verónica, en la que publican obras de autores españoles y cubanos de renombre, y editan revistas de relieve como *Nuestra España* o *Espuela de plata*. Allí, la labor artística de Concha Méndez se centra en la poesía. En su editorial, publica la antología *Lluvias enlazadas* (1939), prologada por Juan Ramón Jiménez, *El solitario* (1941) y una nueva edición de *El carbón y la rosa* (1942), obra teatral publicada en Madrid en 1935. Escribe, además, *La caña y el tabaco: alegoría antillana* (1942)⁴³, acerca de la cual refería lo siguiente: «Durante meses estudié la tradición antillana por medio de su propio lenguaje y, una vez documentada y basándome en su original tradición, hice este ensayo de teatro [...] todo visto a través de un nuevo movimiento que voy a explicar. Me refiero en este momento a la influencia del cine en el Arte Teatral»⁴⁴. A tenor de estas palabras, pese a centrar su labor artística en la poesía y el teatro durante su estancia en la isla, el cine sigue presente en el imaginario de la autora⁴⁵.

En marzo de 1943 se traslada con su familia a la ciudad de México, donde establece definitivamente su residencia hasta su muerte el 28 de diciembre de 1986. Allí prosigue su carrera poética, troncada por el exilio. En 1944 publica *Poemas. Sombras y sueños* y una colección de *Villancicos de Navidad*, y, al año siguiente, la última entrega de la trilogía *El solitario*. Tras la separación de Manuel Altolaguirre, se irá alejando de la esfera pública y acabará sumiéndose en una profunda depresión; tardaremos treinta años en volver a recibir un libro de poemas: *Vida o río* (1979) y *Entre el soñar y el vivir* (1981), entre otros.

Aparte de lo dicho, Concha Méndez no abandona su sueño como cineasta y, a pesar del fracaso de *Historia de un taxi*, durante la década de los años cuarenta escribe tres argumentos más para la pantalla: *Fiesta a bordo* (1943), *El porfiado* (1944) y el cuento “Telas estampadas” (1949), que sirve como base para el guion *Esclava del recuerdo* (1952).

⁴³ Inédita hasta la publicación de *La caña y el tabaco: alegoría antillana*, edición de Margherita Bernard, Madrid: Asociación de Directores de Escena en España, 2011.

⁴⁴ MÉNDEZ, Concha, “Historia de un teatro (1942)”, en *Una mujer moderna...*, p. 68.

⁴⁵ Para más información, véase ALTOLAGUIRRE, Paloma, “Sobre la estancia de Concha Méndez en Cuba”, en *El maquinista de la generación*, n.º 7, febrero 2004, pp. 45-57, y VALENDER, James, *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez: poetas e impresores*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.

2.2.1. *Fiesta a bordo* (1943)

Cronológicamente, el primero de los argumentos cinematográficos de Méndez en México es *Fiesta a bordo*, subtítulo “Comedia cinematográfica”, inédito, del que conservamos el manuscrito en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Consta de 40 páginas y fecha del día 12 de [Junio]⁴⁶ de 1943; pocos meses después, entonces, de trasladarse a tierras mexicanas.

El manuscrito presenta muchas tachaduras y palabras añadidas sobre lo escrito, que sugiere una composición a vuelva pluma: «María acompaña a *la amiga* a través de su vasto jardín hasta un ancho muro, donde hay una escalera de mano. Por ella sube *la amiga* con sus utensilios de tenis y desciende por otra escalera igual que hay al otro lado del muro y que da al jardín de la residencia de la familia de *la amiga*»⁴⁷ (p. 4). La poca elaboración indica que se trata de un borrador. A pesar de tratarse de «un texto narrativo-descriptivo con vistas a su rodaje, o más exactamente a convertirse en filme»⁴⁸ y de contar una historia completa, las notas intercaladas sugieren el proyecto inicial de guion cinematográfico. No hay tratamiento. Prueba de ello es el uso, en varias ocasiones, de la expresión *etcétera* en su forma abreviada («Hacen ejercicios grotescos como es andar a gatas, etc.», p. 29). No hay desarrollo de la acción, sino anotaciones («El barco se dispone a zarpar del puerto. Se ven las maniobras», p. 26; «Salida de viaje de la familia vecina», p. 11; «Escenas de desesperación de los prisioneros», p. 33, o «escena de la brillante fiesta», p. 17) que, en ocasiones, como en «Será esta una escena cómica de imitación con un pequeño grupo que la obedece» (p. 29), indican, además, el tipo de escena. Buen ejemplo de ello es el siguiente fragmento:

La familia de María se compone de sus padres, una abuela y dos jóvenes, uno de ellos es el que las trajo en el coche. Aquí, escena familiar al sentarse a la mesa. La amazona y su acompañante, que son un joven matrimonio, llegan a la casa y son cariñosamente recibidos, por una Sra. de edad, madre de ella. Se ve la escena de bajar de los caballos a la llegada, de acariciar grandes y finos perros, y entrada a los interiores de la mansión, que además de lujosa está artísticamente amueblada con objetos valiosos y antiguos (pp. 5-6).

⁴⁶ Ilegible por la falta de un fragmento en la última página del manuscrito, seguramente de manera fortuita.

⁴⁷ La cursiva es nuestra.

⁴⁸ VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*, Barcelona: Paidós, 1996, p. 14.

La descripción y el desarrollo de la acción son mínimos. De ahí el uso de las múltiples elipsis («El marinero ha entrado a bordo sin dificultad», p. 24), que agilizan el desarrollo de la trama, intercalando continuamente los distintos escenarios:

María toma el fusil [...] Enseguida es relevada por el marinero. En la cocina de casa de María, la cocinera y el disfrazado marinero [...] ponen la radio y los dos bailan [...] La fiesta sigue con escenas de María [...] mezclándose entre los invitados [...] En un intervalo de la música la radio da la noticia de declaraciones de guerra (pp. 16-17).

El interés de Concha Méndez se centra en lo visual, en la cámara, no en el papel; por eso, tras el fragmento referido, añade una nota al pie en la que sugiere el lugar de grabación: «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). Este tipo de nota en relación con el rodaje también la encontramos al final del guion: «Nota. (Para realizar estas escenas de guerra pueden buscarse más que ambientes externos, situaciones locales que en conjunto den la sensación de mayores dimensiones, sin que en realidad existan. Así puede resolverse sobre todo la parte de los [combates]⁴⁹)» (pp. 39-40).

En cuanto a la temática y el argumento, *Fiesta a bordo* recupera el motivo del travestismo utilizado en *Historia de un taxi*, pero sustituye el escenario urbano por el marítimo, dando muestras de un conocimiento del lenguaje marino que Concha Méndez ha ido aprendiendo a lo largo de sus viajes («barco», «marineros», «camarotes», «maromas», «almirante de a bordo», etc.). En él se cuenta cómo María, joven de familia adinerada, espera el regreso de Juan, su prometido, un joven marino de guerra. A su llegada, se celebra una fiesta en honor de los marineros. María, que debe regresar a casa antes de la medianoche, se retrasa a causa de una avería en el coche de Juan. Los padres, molestos, la castigan sin salir durante quince días. De esta forma, no puede acudir a la fiesta a bordo del barco de guerra al que pertenece Juan, que conmemora su centenario, así que se queda en su habitación, con el pijama puesto, mientras su familia va de pícnic. El aburrimiento la lleva a recorrer la casa y, en la cocina, sorprende a la cocinera en compañía de un marinero. Aprovecha el azoramiento de este para coaccionarlo y cambiarle el traje por el pijama. Así, María, vestida de marinero, va a la fiesta. Una vez

⁴⁹ Ilegible por la falta de un fragmento en la última página del manuscrito, en la que solo puede leerse con claridad: “com[is]”.

a bordo, descubre a su prometido coqueteando con otra muchacha, a la que, cuando Juan está ausente, le propina un pisotón, siendo amonestada por un oficial. En los camarotes, se emborracha con una botella de Jerez al tiempo que el marinero vestido con su pijama llega al barco para dar las noticias de declaraciones de guerra que acaba de oír en la radio. María, que lo ve, toma el traje del almirante de a bordo lleno de condecoraciones de un camarote y devuelve el traje al marinero para que pueda subir al barco a dar las noticias, que provocan el fin de la fiesta y la orden de zarpar. María, ebria, se queda dormida entre las barcas de salvamento. Una vez descubierta, se encarga de atender a los heridos de guerra. El barco es tomado por los enemigos, y los prisioneros son llevados a un campo de concentración. Cavando la tierra, María logra escapar y, tras improvisar un traje con hojas y flores, se dirige a la tienda de campaña del jefe de las líneas enemigas, un viejo japonés, presentándose como nativa, de descendencia inglesa. En un momento de intimidad con el jefe, María lo mata de un golpe. Tras apropiarse de su traje y armarse, vuelve al campo de concentración, al que entra dando la consigna japonesa que ha oído en la tienda. Armados sus compañeros, matan a los centinelas y marchan al barco, del que se apoderan con la ayuda de los otros prisioneros, ya liberados. Se hacen a la mar y, al día siguiente, 25 de mayo, a bordo del barco, tiene lugar el casamiento entre Juan y María.

Llama la atención la presencia de un campo de concentración en una comedia cinematográfica, pero esta es consecuencia directa de las circunstancias históricas en las que escribe Concha Méndez: su hermano, Pascual Méndez, al finalizar la contienda española, había sido deportado a un campo de concentración en el sur de Francia⁵⁰. Eso explica la épica de la obra (María, la heroína, liberando a sus compañeros), que en cierta medida Concha Méndez ya había anunciado en su conferencia “Historia de un teatro” dos años atrás, en plena Guerra Mundial: «Actualmente todo creador tiene un gran enemigo: la guerra. Asistimos al mayor desequilibrio que sufrió la humanidad. De aquí saldrán, sin duda, fórmulas nuevas para toda manifestación de vida»⁵¹.

⁵⁰ VALENDER, James, *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Poetas e impresores*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, p. 65.

⁵¹ MÉNDEZ, Concha, “Historia de un teatro (1942)”, en *Una mujer moderna...*, p. 75.

2.2.2. *El porfiado* (1944)

El siguiente argumento cinematográfico de Concha Méndez es de 1944. Conservamos dos copias en su Archivo personal en la Residencia de Estudiantes de Madrid: una manuscrita (de dieciséis páginas y una portada) y otra mecanuscrita (de siete páginas). El mecanuscrito sólo contiene el argumento; la copia manuscrita fecha la obra en México el 21 de julio de 1944, y, en su portada, en el encabezamiento, figura el rótulo “La Catedral de México. *Su* Historia. *Su* Arte. *Su* Tesoro”, debajo del cual leemos, escrito a mano por la autora a lápices de colores: “El porfiado. Film por Concha Méndez”. En el manuscrito puede leerse el borrador del argumento cinematográfico, que Concha Méndez se molestó en mecanografiar, cabe pensar que, o bien inmediatamente, o al poco de terminarlo, puesto que el mecanuscrito presenta mínimas variaciones (propias del paso a limpio de un borrador). En él se advierte una reelaboración de las frases («El tiempo de los exámenes llega, hay inquietud en la familia» (p. 2) por «El tiempo de los exámenes llega con la natural inquietud de la familia» (p. 1)), evitando la excesiva repetición de términos («piensa en la señorita desconocida que se burló de él» (p. 6) por «piensa en aquella desconocida del paseo que se burló de él» (p. 3)), añadiendo pequeñas aclaraciones («marcha a un asunto» (p. 7) por «marcha a un asunto al pueblo inmediato» (p. 4)), y haciendo uso de un lenguaje menos coloquial («sin que ella pueda observarlo» (p. 8) por «sin que ella se aperciba» (p. 4)) y de recursos estilísticos que embellecen el discurso (como la adjetivación en el paso de «señoritas ataviadas a la moda romántica con largos guantes, pamelas y sombrillas» (p. 5) a «señoritas ataviadas a la moda romántica con largos guantes, amplias pamelas y vistosas sombrillas» (pp. 2-3)).

El argumento nos sitúa en una pequeña provincia española del siglo XIX. En ella, una modesta familia pone las esperanzas de salir adelante en su primogénito, que estudia derecho, gracias a los esfuerzos de sus padres. Un día, el padre sueña que su hogar es próspero gracias a que su hijo se ha convertido en un brillante abogado de éxito; pero la misma noche, el hijo sueña con abandonar la carrera e irse a México, patria de su madre. Finalmente marcha a tierras mejicanas. Al bajar del tren en la capital, en el paseo, se cruza con un grupo de distinguidas señoritas. A una de ellas se le cae un guante al suelo y él se apresura a recogerlo. Al entregárselo, la piropea, y ella, ante tal osadía, le contesta con menosprecio. Entonces, el muchacho le dice unas

palabras que la dejan contrariada. En el rancho de los familiares de su madre el muchacho halla un ambiente muy agradable. En cierta ocasión en que se dirige al pueblo vecino, socorre a una diligencia atacada por bandoleros, y lleva a los heridos al rancho de su familia. Uno de los heridos, rico propietario de avanzada edad, al no tener herederos, en agradecimiento, le ofrece su hacienda. De esta suerte, el muchacho se muda a casa del anciano, llevándose a un criado del rancho con el que había hecho gran amistad. El recuerdo de la muchacha lo obliga a volver a la capital. Allí deja una carta a la doncella de su amada, que, al leer las mismas palabras que había oído en el encuentro con el joven, queda extrañada. A su vuelta al campo, con el afán de conocer su vida, el muchacho envía al criado a enamorar a la doncella de aquella. En las Navidades, vuelve a la capital y, en una fiesta, se acerca a la señorita y le dice las palabras de la carta, que la dejan intrigada; y en los Carnavales, hace lo propio y la saca a bailar para repetirle la misma frase. Tiempo después, ella se pone en relaciones con un acaudalado joven mexicano y, ante la inminente boda, el muchacho regresa a la capital para impedirlo, lo que provoca un duelo con el prometido en el que ambos quedan malheridos. Convaleciente, escribe una carta de disculpas a la señorita y esta accede a visitarlo. Entonces, el muchacho le confiesa su amor, y ella le corresponde. De esta forma, se cumple el deseo del muchacho, que, en su porfía, consigue casarse con la muchacha.

En el presente argumento, Concha Méndez prosigue con una escritura sencilla, acorde con su fin: la pantalla. De nuevo, se centra en la visión cinematográfica, valiéndose de diversas elipsis («Poco después la decisión se convierte en realidad. El criado y la doncella son novios», mecanuscrito, p. 5) y centrándose en aquello que ha de percibir el espectador («La señorita vive con gran lujo. Se la ve en escenas familiares rodeada de los suyos», mecanuscrito, pp. 3-4). Sin embargo, la historia carece de la potencialidad de los anteriores argumentos. Cabe suponer que, pese a su reescritura, también *El porfiado* fue escrito a merced de la inspiración de la autora, puesto que la trama no presenta gran elaboración de los entresijos que conducen a la resolución de la obra. Asimismo, el hecho de que ningún personaje tenga nombre propio, y todos sean nombrados como «el muchacho», «la señorita», «el joven», «el padre», etc., en algunos momentos causa confusión. Por otro lado, en *El porfiado* Concha Méndez rescata el tema de la conquista que ya habíamos visto en *Historia de un taxi* –con la diferencia de que ahora es un joven de familia humilde el que trata de conquistar a una señorita de buena posición–, de modo que sigue en la línea amorosa de sus anteriores trabajos. La

curiosidad estriba en que en este argumento, Concha Méndez abandona la comicidad, que tampoco estará presente en su último trabajo.

Cabe recordar que 1944, como señalamos anteriormente, es un año en el que nuestra autora, tras separarse de Manuel Altolaguirre, empieza a sumirse en una profunda crisis que la apartará durante tres décadas de la esfera pública. A este respecto, *El porfiado* parece funcionar como contrapartida a su libro *Poemas. Sombras y sueños*. Si en el segundo da cuenta de la difícil adaptación a las circunstancias con las que se encuentra en el exilio, en el primero parece buscar refugio en el mundo de los sueños infantiles: el deseo de viajar, la ruptura con la familia, la esperanza en el amor, etc.

2.2.3. Esclava del recuerdo (1952)

La última incursión cinematográfica de Concha Méndez de la que tenemos constancia se relaciona con el guion cinematográfico *Esclava del recuerdo*⁵². Un recorte de prensa no identificado que se halla entre los papeles de la poeta en su Archivo personal en la Residencia de Estudiantes, con fecha del domingo 6 de agosto de 1950, anuncia que un cuento de la poeta será llevado a la pantalla: «La obra de Concha Méndez, que publica el ‘Jueves de Excelsior’, ‘Telas estampadas’, ha sido adquirida por el productor Lowenthal para llevarla al cine»⁵³. Sin embargo, el cuento, efectivamente publicado por *Jueves de Excelsior* el 28 de julio de 1949 en su sección “Folletón de Jueves”, será adaptado cinematográficamente por Eduardo Ugarte⁵⁴ (a la sazón director del film) y Egon Eis, y llevado a la pantalla por la compañía Producciones Islas de Manuel Altolaguirre, con la participación de Roberto Cañedo (Martín), Alicia Caro (Marcela) y Víctor Parra (Gustavo) en los papeles protagonistas.

Con este trabajo, Concha Méndez no parece correr mayor suerte que con sus anteriores argumentos. Por un lado, el guion *Esclava del recuerdo*⁵⁵ se filmará en los estudios Tepeyac a partir del 16 de junio de 1952 y será estrenada el 4 de diciembre del

⁵² Disponemos de una copia mecanuscrita en el Archivo personal de la autora en la Residencia de Estudiantes de Madrid, fechada en México D. F. en junio de 1952.

⁵³ [CM - 4.1. / 00010648]

⁵⁴ Para las actividades cinematográficas de Eduardo Ugarte puede verse RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 1995.

⁵⁵ El guion aparece como *Prisionera del recuerdo* entre los trabajos cinematográficos de Manuel Altolaguirre en ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Obras completas, II: Garcilaso de la Vega. Teatro. Guiones cinematográficos*, Madrid: Editorial Istmo, 1989, y como *Cautiva del recuerdo* en el “Reparto de la película” incluido en la adaptación de Eduardo Ugarte y Egon Eis.

mismo año en el cine Mariscal. Sin embargo, las reseñas de los críticos lamentan cierta falta de verosimilitud (los años transcurridos en la película no venían ligados a un cambio de aspecto de Alicia Caro y Roberto Cañedo, por ejemplo) y acusan la torpeza del director, al «copiar trozos de varias películas yanquis», y señalan el mal reparto y actuación de los actores de la película⁵⁶. Con todo, el film no gozó del éxito esperado (Producciones Isla venía de celebrar el notable éxito de *Subida al cielo*) y será retirado de cartelera a los tres días de su estreno⁵⁷. Por otro lado, como indica James Valender, «la propia Concha Méndez no parece haber querido reconocerla enteramente como obra suya»⁵⁸. La explicación, que podría justificar las torpezas señaladas por los críticos, nos la brinda la propia autora en una entrevista realizada pocos meses después del estreno:

Originalmente, esta obra era de teatro. Después unos cuentos que publiqué en *Jueves de Excélsior*. 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 trama⁵⁹.

El cuento “Telas estampadas” narra la historia de Carmen, una joven diseñadora de familia mexicana que, en una fiesta, coincide con don Martín García, un acaudalado industrial afincado en México tras la Guerra Civil Española, y cuya voz produce una extraña sensación en la muchacha, al recordarle la de alguien que la lleva atormentando diez años. Cuando abandonan la fiesta, al tomar un taxi, por el modo que tiene Martín de empuñar el paraguas, Carmen cae en la cuenta de quién se trata. Da un grito y huye despavorida por la calle, como diez años atrás. En aquella ocasión, lo había hecho por una montaña nevada, en busca de una comisaría, para explicar a las autoridades francesas que su novio, el español Julio Ruelas, había sido asesinado por el guía que había de pasarlos a Francia a través de los Pirineos. Al creerla desequilibrada, la internan en un sanatorio en espera de su salida hacia México, reclamada por su consulado. Ahora, diez años después, vuelve a una comisaría, esta vez en México, para presentar la misma denuncia, dando señas del guía criminal. Pero Martín es un hombre de intachable conducta, y los policías, de nuevo, no la toman en serio. Entonces, se dirige a casa de Gustavo, su prometido, y, tras robarle el revólver que guarda en la

⁵⁶ UTRERA MACÍAS, Rafael, *Film Dalp Nazari...*, p. 85.

⁵⁷ ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Obras completas, II...* pp. 335-336.

⁵⁸ UTRERA MACÍAS, Rafael, *Film Dalp Nazari...*, p. 84.

⁵⁹ ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Obras completas, II...* p. 335.

mesilla, se dirige a las oficinas de don Martín García, dispuesta a acabar con su vida. Al tenerlo cara a cara, sin embargo, Martín le declara su amor, y ella cede al matrimonio, planeando como venganza una lenta agonía: la ruina económica. Martín organiza una fiesta para celebrar la inminente boda. En ella, Carmen no desaprovecha la ocasión de flirtear con otros hombres para humillar públicamente a su prometido. El coqueteo con don Ramón, su socio capitalista, ofende sobremanera a Martín y ambos se enzarzan en una pelea que rompe su relación. Cierta noche, Carmen anuncia a Martín que don Ramón está dispuesto a asociarse de nuevo con él a cambio de que renuncie a ella. Martín, que a duras penas si consigue pagar las deudas generadas por su mujer, entra en cólera. En ese instante llega Jorge, su hermano, algo tomado. Carmen se ofrece a prepararle algo de beber, y en la cocina, tontea con él hasta que son sorprendidos por Martín, el cual, furioso, se lanza, cuchillo en mano, contra su hermano. Unas palabras de Carmen lo detienen en su propósito, y, a la vez, lo descubren como el asesino de su novio español ante su madre y su hermano. Acto seguido, Martín se hunde el cuchillo en el propio pecho.

En *Esclava del recuerdo*, Carmen, la protagonista, pasa a llamarse Marcela⁶⁰, y la historia se inicia en un convento. En el argumento original de Concha Méndez, Gustavo es un «católico sincero» (p. 4) que trata de tranquilizar a su prometida aconsejándole cristiano perdón y poniendo «el asunto en manos de la Providencia» (p. 5). Esto da pie a que Eduardo Ugarte y Egon Eis creen el personaje del sacerdote Ruiz, al que Marcela acude a petición de Gustavo –de nuevo, su prometido–. Es a aquél a quien la joven cuenta su historia, que se desarrollará mediante el correspondiente *flashback*: «Lo que voy a contarle pasó hace diez años, el 15 de noviembre de 1942, cuando los alemanes ocuparon los Pirineos» (p. 1). Por otra parte, el personaje de Julio Ruelas, novio español de Carmen, es sustituido por la figura paterna de Marcela: Juan, un francés que lucha en la resistencia y organiza la huida de su hija a México, donde la espera la familia de la madre⁶¹. En esta ocasión, son dos los guías, y han de pasar a Francia a un grupo de huidos, entre los cuales se encuentran la hija y el padre. Durante la fuga, Marcela se separa del grupo, y es rescatada por uno de los guías. Este la lleva a un refugio del bosque, y en el momento en que está acosándola, llega el padre y se abalanza sobre él.

⁶⁰ Cambio que, como vimos, ya se había dado en el argumento *Historia de un taxi*. Véase 2.1. *Historia de un taxi* (1927), p. 14.

⁶¹ Motivo presente en *El Porfiado*. Véase 2.2.2. *El Porfiado* (1944), p. 19.

En la pelea, el guía, que descubre una cicatriz en la mano, le clava un cuchillo en la espalda. Acto seguido, Marcela escapa y en una vereda da con dos guardias montados a caballo, a quienes explica el asesinato de su padre.

En la adaptación cinematográfica, Marcela trabaja en el Taller de Telas del Sr. Villalba, y es en la fiesta que organizan sus compañeros para celebrar su inminente boda con Gustavo donde conoce a Martín Aguirre. Este, en cierto momento, al ir a servirle una copa, descubre en su mano una gran cicatriz. Marcela, espantada, ahoga un grito y huye de la fiesta, dirigiéndose a la comisaría, para atestiguar que ha encontrado al asesino de su padre. Al correr la misma suerte que la vez anterior, diez años atrás, decide acudir a Gustavo para que la vengue, pero este desoye su petición. Entonces, Marcela roba la pistola de su librero y se dirige a la fábrica de Martín Aguirre. Allí, descubre que la fábrica fue fundada en enero de 1942, y las fechas de los trofeos constatan su presencia en México, conque no puede tratarse del guía que asesinó a su padre. Rompe a llorar y Martín se abraza a ella y la besa, y cuando vuelve a casa de su tía y en ella encuentra a Gustavo, le anuncia que va a casarse con Martín.

Durante la luna de miel, los recién desposados se encuentran con Felipe Matute, un compañero del club de bolos de Martín, con el que este último, para sorpresa de Marcela, rehúye hablar. En una excursión a la montaña, Martín sufre un pequeño accidente, y el matrimonio se ve obligado a regresar de su viaje. De vuelta en el hogar, entre los regalos, Marcela descubre una plegadera grande, en forma de cuchillo, enviada por Gustavo, su antiguo novio, y que Martín esconde en el último cajón de su escritorio. Al día siguiente, tiene lugar una partida de bolos entre Martín y Felipe. Durante el juego, Felipe descubre a Marcela que fue en 1943 cuando Martín ganó el campeonato, puesto que había sido en las navidades del año anterior cuando ambos se habían conocido, embarcando en Europa. Extrañada, esa misma noche se acerca al despacho de su marido. Allí, se da cuenta de que la última cifra de la fecha de un trofeo está rayada, y que la del diploma está cambiada. Corre a contárselo a Gustavo y vuelve a casa de Martín. Jerónima, la criada, la avisa de que el señor, algo enfermo, descansa en el sillón. Cuando despierta, se halla ante Marcela, que lo mira fijamente. Entonces, derrotado, confiesa el crimen y se dispone a matarla, pero en ese instante aparece Gustavo en la estancia. Los dos hombres se enzarzan en una pelea y, en el momento en que Martín va a golpear a Gustavo para tirarlo por la ventana, este se agacha, y es Martín el que sufre la caída.

Como vemos, el guion cinematográfico mantiene la misma línea argumental que el cuento; sin embargo, varios elementos se desarrollan de forma distinta. En “Telas estampadas”, la muchacha identifica al guía primero por su voz y luego por el modo con que Martín empuña el paraguas; en el guion, por el contrario, el hallazgo del asesino se debe a una marca inconfundible: una cicatriz. Marcela ve en la mano de Martín la misma cicatriz que había visto diez años atrás en la mano del asesino de su padre. Por otro lado, en el cuento, la declaración de amor de Martín hace que Marcela, en vez de matarlo, decida vengarse llevándolo a la ruina, y, en el guion, la trama se resuelve con mayor verosimilitud. El año de fundación de la fábrica de Martín y la fecha de los trofeos provocan la natural duda en la muchacha –pese a la certidumbre de la cicatriz–. A esto cabe sumarla las falsas denuncias que a lo largo de los años, a causa de su obsesión, ha ido interponiendo (p. 8). Todo ello conduce a que la muchacha, en vez de vengarse, busque la confesión del asesino, cuyo proceso está mejor trabado en la adaptación que en el original de Concha Méndez. Del mismo modo, la actitud evasiva de Carmen hacia Gustavo, que en el cuento únicamente se explicaría por los pensamientos harto perversos de la chica («la idea de compartir su lecho con un asesino, no dejaba de despertar en ella sensaciones contradictorias y hasta cierta curiosidad», p. 6), pero que en ningún caso queda esclarecida, en la adaptación cinematográfica es solucionada con la intuición del sacerdote: «tengo la impresión de que cuando te viste acosada en aquel refugio, no defendiste tu virtud con el vigor necesario» (p. 9). Por último, la adaptación, al deparar otra muerte a Martín, postula un enjuiciamiento distinto. En el cuento, el asesino, que ha sido descubierto delante de su familia, se arrepiente y se suicida, mientras que en el guion, en el que las figuras de la madre y el hermano son sustituidas por Jerónima, la criada, no hay arrepentimiento y la muerte de Martín se da de forma accidental (en una nueva tentativa de asesinato).

3. Conclusiones

Hemos visto cómo a pesar de los condicionantes de principios del siglo pasado, un grupo de artistas y pensadoras españolas lucharon por su autonomía, rechazando la imagen de la mujer impuesta en la sociedad del momento e introduciéndose en la vida intelectual, dominada por los hombres; y cómo, de este modo, conviven, comparten y celebran los símbolos de la modernidad, de entre los cuales el cine sobresale como uno

de los elementos principales. El hecho de haber sido excluidas, primero, y silenciadas, después, supone que, en comparación con los hombres, dispongamos de poca información sobre las relaciones que mantuvieron con el Séptimo Arte. Aun así, la bibliografía es suficiente como para iniciar un estudio de conjunto de las relaciones entre las mujeres del 27 y el cine que ponga de manifiesto la recepción por parte del público femenino.

La presente ponencia ha pretendido unirse a esa labor, buscando el reconocimiento y valorización del quehacer cinematográfico de una de ellas, Concha Méndez. A pesar de su carrera frustrada como cineasta, del mismo modo que su actividad como impresora permite situarla dentro del universo de la Generación del 27, y su obra poética incluirla dentro del canon poético español contemporáneo, la investigación desarrollada permite inscribirla en lo que el crítico Luis Gómez Mesa rotuló “Generación del cine y los deportes” a finales de los años veinte, resultando, por añadidura, uno de los casos más singulares. El deporte desempeñó un papel importantísimo en su vida (sus campeonatos de natación, en los que participaba y alguna vez ganó, dan fe de ello), y su impronta puede leerse en su poesía; y, por otra parte, el cine constituyó uno de sus más fervientes intereses. Entre sus múltiples colaboraciones periodísticas dejó constancia de su fascinación por él, y su obra teatral y poética presenta fuerte influencia. Pero además, lejos de limitarse a admirarlo, sus aspiraciones como cineasta la llevaron a escribir cuatro argumentos cinematográficos para la pantalla. De ellos, solo dos fueron adaptados y producidos (*Historia de un taxi* y “Telas estampadas” –*Esclava del recuerdo*–), aunque ninguna de las dos películas tuvo buena fortuna. De los otros dos, *Fiesta a bordo* y *El porfiado*, solo contamos con el argumento. Al no haber hallado entre los papeles de su Archivo personal en la Residencia de Estudiantes de Madrid más información sobre ellos, ni documentación alguna entre los estudios realizados hasta el momento, resulta imposible vincular dichos trabajos a un proyecto cinematográfico.

Con todo, la falta de espacio no nos ha permitido un análisis en profundidad, de modo que será necesario un mayor desarrollo de cada uno de los argumentos en próximos estudios.

4. Bibliografía

4.1 Fuentes primarias: obras de Concha Méndez

Libros de poesía

Poemas (1926-1987), edición de James Valender, Madrid: Hiperión, 1995.

Poesía completa, edición de Catherine G. Bellver, Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2008.

Obras de teatro

La caña y el tabaco: alegoría antillana, edición de Margherita Bernard, Madrid: Asociación de Directores de Escena en España, 2011.

Guiones de cine (por orden cronológico)

Historia de un taxi. Argumento cinematográfico original, Madrid, 1927. Imp. Ducazcal H. González. [Copia de la Biblioteca Nacional, signatura VC / 1098 N.º 21].

Fiesta a bordo. Comedia cinematográfica, México, 1943. Inédita. [Copia manuscrita en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid → CM - 4.1. / 00008889-00008928].

El porfiado. México, 1944. Inédita. [Copia manuscrita y otra mecanuscrita en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid → CM - 4.1. / 00008929-00008952].

Esclava del recuerdo. Basada en el cuento “Telas estampadas”, original de Concha Méndez, publicado en *Jueves de Excelsior*. Adaptación cinematográfica y diálogos de Eduardo Ugarte y Egon Eis. Dirección Eduardo Ugarte. Productor ejecutivo Egon Eis. Producciones cinematográficas Isla S. A. México D. F., junio 1952. [Copia mecanuscrita en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid → CM - 4.1. / 00008953-00009023].

Narrativa

“Telas estampadas”, *Jueves de Excelsior*, México, D. F., 1949. [Fotocopia en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid → CM - 4.1. / 00010440-00010446].

→ Recorte de prensa, 1950. [Fotocopia en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid → CM - 4.1. / 00010648].

Memorias

Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas, presentación de María Zambrano, edición de Paloma Ulacia Altolaquirre, Madrid: Mondadori, 1990.

Artículos y conferencias

MÉNDEZ, Concha—, “El cinema en España”, *La Gaceta Literaria*, n.º 43, Madrid, octubre 1928, p. 5.

—, “Encuesta de escritores”, *La Gaceta Literaria*, n.º 43, octubre 1928, p. 6.

—, “Una visita a Elstree”, *La Nación*, Buenos Aires. [Recorte de prensa no fechado en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid → CM - 8.1. / 00010433-00010434].

—, “Piccadilly”, *La Gaceta Literaria*, n.º 56, abril 1929, p. 2.

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

4.2 Bibliografía manejada

ABRIL, Xavier, *Hollywood: relatos contemporáneos*, Madrid: Ediciones Ulises, 1931.

ALBERTI, Rafael; MALLO, Maruja, “Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos”, *La Gaceta Literaria*, n.º 65, septiembre 1929, p. 3.

ALBERTI, Rafael, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* [1929], en *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, edición de C. Brian Morris, Madrid: Cátedra, 1981.

ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Obras completas, II: Garcilaso de la Vega. Teatro. Guiones cinematográficos*, Madrid: Editorial Istmo, 1989.

ALTOLAGUIRRE, Paloma, “Sobre la estancia de Concha Méndez en Cuba”, *El maquinista de la generación*, n.º 7, febrero 2004, pp. 45-57.

ANÓNIMO, “Los raids literarios. Conversación con Concha Méndez (1929)”, *La Gaceta Literaria*, n.º 69, noviembre 1929, p. 3.

—, “Concha Méndez Cuesta, poetisa española, publica un libro en Buenos Aires (1930)”, en *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, edición de James Valender, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 51-53.

ARCONADA, César M., “Reseña de *Surtidor*, por Concha Méndez Cuesta”, en *De Astudillo a Moscú: obra periodística*, edición de Christopher H. Cobb, Valladolid: Ámbito, 1986, pp. 156-157.

—, *Tres cómicos del cine: Charlot, Clara Bow, Harold Lloyd: (biografía de sombras)*, edición y prólogo de Nigel Dennis y Francisco Soguero, Sevilla: Renacimiento, 2007.

ARMERO, Álvaro; MOLINA FOIX, Juan Antonio, “Escritores españoles en Hollywood”, *Revista Poesía*, n.º 22, 1985.

BALLÓ, Tània, *Las sinsombrero*, Madrid: Espasa, 2016.

BELLO CUEVAS, José Antonio, *Cine mudo español 1896-1920. Ficción documental y reportaje*. Barcelona: Laertes, 2010.

BELLVER, Catherine G., “Prólogo” a MÉNDEZ, Concha, *Poesía completa*, edición de Catherine G. Bellver, Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2008, pp. 7-25.

BIANCHI, Marina, “Historia de un taxi de Concha Méndez Cuesta: un ensueño vanguardista”, en *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez: una vida para la poesía*, edición de Gabriele Morelli y Marina Bianchi, Milán: Viennepierre Edizioni, 2006, pp. 155-168.

CALLES MORENO, Juan María, “Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria”, *Dossiers Feministes*, n.º 18, 2014, pp. 151-167.

CATALÀ, Víctor, *Un film: 3.000 metres*, Vol. I, Barcelona: Llibreria Catalònia, 1926.

CHACEL, Rosa, “Vivisección de un ángel”, *La Gaceta Literaria*, n.º 44, octubre 1928, p. 4.

—, *Obra completa*. Vol. VI, Novelas III, edición de Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra, prólogo de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2000.

CHAMPOURCIN, Ernestina de; CONDE, Carmen, *Epistolario (1927-1995)*, Madrid: Castalia, 2007.

CIPLIJAUSKAITE, Birute, “Escribir entre dos exilios: Las voces femeninas de la Generación del 27”, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Vol. II, coordinado por Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989, pp. 119-126.

COLCHERO CERVANTES, Esther, *Biografía y obra poética de María Luisa Muñoz de Vargas*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.

Concha Méndez en su mundo (1898-1986), edición de James Valender, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.

CONDE, Carmen, “Oda al gato Félix”, *La Gaceta Literaria*, n.º 56, abril 1929, p. 2.

Dalí y el cine, edición de Matthew Gale, Barcelona: Electra, 2008.

DIEGO, Gerardo, *Poesía española contemporánea: Antología*, edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid: Taurus, 1991.

El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine, edición dirigida por Cristóbal Cuevas García y coordinada por Enrique Baena, Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997.

EMILIOZZI, Irma, “Presencia de Rafael Alberti y María Teresa León en el exilio: sus colaboraciones en el cine argentino”, en *Boletín Hispánico Helvético*, Vol. II, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2003, pp. 85-106.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel, “Pardo Bazán y el cinematógrafo de los primeros tiempos”, en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In Memoriam Maurice Hemingway*,

edición de José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1997.

GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, *¡Nos vamos a Hollywood!*, Madrid: Nickel Odeón, 1993.

GARCÍA JAMBRINA, Luis, “La elocuencia del cine mudo: cine y poesía en Rafael Alberti”, *Clarín: Revista de nueva literatura*, n.º 20, marzo-abril 1999, pp. 14-19.

GARCÍA-ABAD GARCÍA, M^a Teresa, “Presentación. Literatura y cine o ‘El cine soñado’”, *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 187-748, marzo-abril 2011, pp. 205-210.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Esencia de verbena. Poema documental de Madrid en 12 imágenes* [Video], Filmoteca Española, 1930. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=SpaUF2kpv_Y&t=10s

GUBERN, Román, *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama, 1999.

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G., *Cita en Hollywood*, Bilbao: Mensajero, 1990.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, *Los que pasaron por Hollywood*, Madrid: Verdoux, 1992.

Homenaje a María Teresa León en su centenario, edición de Gonzalo Santoja, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales, 2003.

ITURRALDE, Gamito, “Campeona de natación y poetisa. Concha Méndez del Lyceum Club (1928)”, en *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, edición de James Valender, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 33-38.

KIRKPATRICK, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid: Cátedra, 2003.

—, “Cinema, Modernity, and the Women of '27””, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 35, n.º I, SPANISH MODERNISM, 2010, pp. 63-88.

La adaptación cinematográfica de textos literarios: teoría y práctica, edición de José Antonio Pérez Bowie, Salamanca: Plaza Universitaria, 2003.

LEÓN, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, edición, introducción y notas de Gregorio Torres Nebrera, Madrid: Castalia, 1999.

LIMONGI, María Isabel, *Autobiografía y exilio en la Segunda República Española: María Zambrano, María Teresa León y Concha Méndez*, Tesis Doctoral, Universidad de Arizona, 2012.

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

MARTÍNEZ TRUFERO, Begoña, *La construcción identitaria de una poeta del 27: Concha Méndez Cuesta (1898-1986)*, Tesis Doctoral, UNED, 2011.

MATEOS MIERA, Eladio, “María Teresa León y el cine”, en *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, coordinado por Gonzalo Santoja, 2003, pp. 297-309.

MERLO, Pepa, *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2010.

MIRÓ, Emilio, “La contribución teatral de Concha Méndez”, en *El Teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Madrid: CSIC, 1992, pp. 439-452.

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

NANCLARES, Gustavo, “Fisiognomía cinematográfica: Sobre el modelo de caracterización en la narrativa de vanguardia”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XXXV.2, enero 2010, pp. 263-289.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid: CSIC, 1993.

—, “Voz autobiográfica y esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República”, en *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900- 1940*, coordinado y editado por Pilar Nieva de la Paz, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, pp. 139- 157.

PEÑA ARDID, Carmen, “Poesía y cine”, en *Cómo leer un poema. Estudios interdisciplinarios*, editado por Antonio Anson, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006, pp. 163-183.

—, “Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas antes el cine”, *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 187-748, marzo-abril 2011, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 345-370.

PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España (1896-1936)*, Salamanca: Librería Cervantes, 1996.

—, *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

PÉREZ DE AYALA, Juan, “Historia de un taxi (1927). La aventura cinematográfica de Concha Méndez”, en *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, edición de James Valender, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 135-147.

PLAZA AGUDO, Inmaculada, *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)*, Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, 2011.

RAMÍREZ GUEDES, Enrique, “Josefina de la Torre: el cine por los cuatro costados”, *Actas del VI Congreso de la A. E. H. C., Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, 1998, pp. 203-208.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 1995.

RODRÍGUEZ, Ana, “La escuela de la mirada: notas sobre la influencia del cine en Rosa Chacel”, *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel: ponencias y comunicaciones*, coordinado por María Pilar Martínez Latre, 1994, pp. 51-74.

SALIM GRAU, Susana, “Memoria de un olvido: textos desconocidos de María Teresa León”, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"*, Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004, coordinado por Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña, Vol. III, 2007, pp. 523-534.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, “La generación del 27 y el cine”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 514-515, 1993, pp. 125-142.

TXIBIRISCO, “Conchita Méndez, deportista, poetisa y cineasta (1927)”, en *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, edición de James Valender, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.

ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma, “Prólogo” a MÉNDEZ, Concha, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid: Mondadori, 1990.

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

UTRERA MACÍAS, Rafael, *Federico García Lorca. / Cine. El cine en su obra. Su obra en el cine*, Sevilla: Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía, 1987.

—, *Film Dalp Nazari. Productoras andaluzas*, Granada: Filmoteca de Andalucía, 2000.

—, *Luis Cernuda. Recuerdo cinematográfico*, Sevilla: Fundación El Monte, 2002.

VALENDER, James, “Introducción” a “Tercera parte: Guiones de cine” en ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Obras completas, II: Garcilaso de la Vega. Teatro. Guiones cinematográficos*, Madrid: Editorial Istmo, 1989, pp. 323-348.

—, “Introducción” a MÉNDEZ, Concha, *Poemas (1926-1986)*, Madrid: Hiperión, 1995, pp. 7-41.

—, “Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos”, *Revista de Occidente*, n.º 211, diciembre 1998, pp. 144-145.

—, *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Poetas e impresores*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.

VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*, Barcelona: Paidós, 1996.

Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana, edición de José María Conget, Madrid: Hiperión, 2002.

ZAMBRANO, María, “El realismo del cine italiano”, *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 48, 2004, pp. 68-74.